



W. H.

Auden

Quaderns de Versàlia, IV

Auden



*Quaderns de Versàlia, IV
Primavera 2014*

«Papers de Versàlia»

Marcel Ayats, Josep Gerona, Esteban Martínez, Quilo Martínez, Josep Maria Ripoll

L'edició d'aquest llibre ha estat possible gràcies a l'ajut de



© 2014 d'aquesta edició: «Papers de Versàlia»

© dels textos, poemes i traduccions: els seus autors

© Il·lustració de la portada i dibuixos interiors: Ramiro Fernández

© 2014 de la poesía original d'Auden

by W. H. Auden. Reprinted by permission of Curtis Brown, Ltd.

ISBN 978-84-616-9149-4

Dipòsit Legal B.12828-2014

Casa Taulé

Carrer de Sant Joan, 35 Sabadell - 08202

www.papersdeversalia.com

Dedicar un llibre a Auden és una feina compromesa per tres causes: la ja molt quantiosa bibliografia crítica, la sensació etèria que és un poeta massa freqüentat, i una –aparentment– inexcusable necessitat de prendre partit. Sovint en parlar d'Auden ens creiem en l'obligació de decidir sobre quin és el més sólid, el més rellevant: si el “britànic” dels anys 30-40 o el “nord-americà” de la maduresa; si la seva aportació a la poesia anglesa és més estilística i formal que temàtic-ideològica; si són més definidors de la seva poètica els poemes llargs o els breus; si els seus canvis d'orientació, des del socialismisme i la psicoanàlisi fins als temes religiosos i teològics, suposen, alhora, una ruptura més radical del que es considera habitualment.

Tot i així, acceptant els riscos, hem volgut que aquest quart volum de la col·lecció ens apropés a una de les veus més significatives de la poesia contemporània, sabent que podíem oferir, en el corpus teòric, la col·laboració d'alguns dels més reputats coneixedors de l'obra audeniana: Edward Mendelson, John Fuller, Jonathan Culler, Katherine Bucknell, entre d'altres no pas menys significats. Alhora, a l'apartat de “noves traduccions” hem optat aquesta vegada per oferir una diversitat de perspectives que faran més evident la complexitat que presenta la poesia d'Auden als traductors. La selecció dels poemes que incorporem intenta ser-ne un tast, petit en relació amb la vasta obra audeniana, però prou nombrós, divers i significatiu.

Finalment, i seguint el plantejament de tots els volums de *Quaderns de Versàlia*, incorporem poemes, originals i inèdits fins ara, en homenatge al poeta anglo-nord-americà.



COMENTARIS

UNA NOTA SOBRE AUDEN

EDWARD MENDELSON

Auden va escriure els seus poemes com si els dirigís a un lector individual i no a un públic, una cultura, una classe o qualsevol altra categoria plural i col·lectiva. Quan dos individus parlen l'un amb l'altre, el que sol interessar-los més no són temes generals com l'amor, la mort o la història, sinó les seves experiències úniques d'un afer amorós concret, la mort d'una persona o una sèrie d'esdeveniments històrics. Auden va convertir-se en el poeta modern més universal pel fet de ser el més individual. Un segle després del seu naixement, els seus poemes continuen sent prioritaris i contemporanis, perquè responia als esdeveniments del seu temps d'una manera personal i no pensant que els esdeveniments de la dècada de 1930 o de 1960 requerien una mena de resposta especial adaptada a la seva època. Com va escriure en un dístic tardà:

Per què escriure a seixanta-dos anys? és una pregunta, una follia
Per què escriure el mil-nou-cents-setanta-u?

“Tots els poemes que he escrit els he escrit per amor”, afirmava. Sembla que hagi estat així fins i tot en poemes que deien poc o res sobre l'amor en si. Els poemes sobre temes aparentment impersonals, com ara «Lloança de la pedra calcinal» («In Praise of Limestone») o l'imponent seqüència de Divendres Sant «Horae Canonicae», tendeixen a modular-se en poesia amorosa a prop del final. Un poema que es presenta com si s'interessés per la gramàtica i la llengua, com ara «El primer ha d'anar primer» («First Things First»), adquireix la seva força emocional per ser també “un discurs d'amor indicatiu d'un Nom Propi”. Versions sofistificades de balades populars, com per exemple «Quan vaig sortir un vespre» («As I Walked Out One Evening»), enfronten la seva confrontació

Edward Mendelson és el marmessor literari d'Auden, l'editor de la seva obra complerta i autor de *Early Auden*, *Later Auden* i altres títols. És professor de literatura a la Universitat de Columbia de Nova York.

interior amb el manament: *Estimaràs el teu veí dishonest / Amb el teu cor dishonest*, versos que expliquen el manament bíblic més que no pas el contradien. La relació implícita en aquestes línies entre el verb personal *estimar* i el nom social *el meu veí* domina la poesia d'Auden; un poema adreçat a un amant («On and on and on») acaba amb un joc de paraules seriosos sobre veïnatge i afecte en un vers que “*et pregunta el veïnatge*”.

Entre els poetes que van escriure en anglès els darrers tres segles, els poemes d'Auden responen al ventall més ampli d'experiència emocional i moral, i al ventall més ampli de dicció i estil. Quan va escriure que esperava convertir-se, “si fos possible, en un Goethe atlàntic menor”, anomenava l'únic poeta europeu des de Shakespeare amb un ventall i una profunditat superior als seus. Auden va escriure balades emotives, dístics satírics, endevinalles gnòmiques, cançons còmiques, meditacions sobre el paisatge i la història, una farsa expressionista, un oratori de Nadal, una ègloga barroca en un bar en temps de guerra, pregàries iròniques, sàtires polítiques, epigrames, haikus, poemes en prosa, sonets, i, sempre en diferents tons i maneres, poemes d'amor sobre l'anhel, la frustració, el triomf, l'avorriment, la proximitat, la distància i la pèrdua. “Per a un poeta com jo”, va escriure en una carta a un amic, “una autobiografia és supèrflua, perquè tota cosa important que em passa és incorporada a l'acte, per obscurament que sigui, en un poema”.

La mena d'obscuritat a què Auden es referia en aquesta carta no era obscuritat d'expressió, que li semblava un defecte literari i moral. El que de vegades mantenya ocult en els seus poemes era l'experiència que l'impelia a escriure'ls, encara que tot sovint es complicava la vida per identificar aquesta experiència en un assaig en prosa molts anys després. Va esperar trenta anys per escriure un assaig que identifica, de manera obliqua però inconfusible, l'ocasió d'«Una nit d'estiu» («A Summer Night») com la “visió d'Agapé” que va tenir lloc quan estava un dia amb tres amics, tots els quals eren professors d'una escola d'anglès, i, per primer cop a la vida, “va saber exactament... què significa estimar el veí com a un mateix”. El mateix assaig revelava, també de manera obliqua, que els seus poemes d'amor visionari de 1939 —«Els profetes» («The

Prophets»), «Com una vocació» («Like a Vocation») i «Cita difícil» («Heavy Date»)— havien estat provocats pel que ell va anomenar una “visió d’Eros”, una sobtada “revelació de... la glòria d’un sol ésser humà”.

En altres poemes responia als esdeveniments del món públic des de la mena de perspectiva personal a través de la qual tothom els experimenta, més que no fent pronunciaments quasi oficials generalitzats al respecte. Els seus viatges a la Xina en temps de guerra van provocar una seqüència de sonets que retrataven el canvi històric massiu i els esdeveniments locals transitori. Els seus viatges a les ruïnes de l’Alemanya de postguerra el 1945 van provocar les meditacions religioses i històriques del «Monument a la ciutat» («Memorial for the City»). Les tensions internacionals i les distorsions de llenguatge i pensament durant la Guerra Freda van propiciar molts dels seus darrers poemes, entre ells «Horae Canonicae», «L’escut d’Aquil·les» («The Shield of Achilles»), «Pentecosta a Kirschtetten» («Whitsundat a Kirschtetten»).

Auden era privatadament conscient de la seva estatura però evitava amb molta cura reivindicar-se públicament. (Alguns crítics se'l van creure i el van deixar de banda com si fos un poeta menor que alguns altres que es reivindicaven en públic.) Va descriure els grans modernistes de la generació precedent, W. B. Yeats i T. S. Eliot, com els pioners d'un nou estil revolucionari, i es va descriure a si mateix i als seus contemporanis com els colonitzadors de territori heroicament descobert per altres. No va dir explícitament —però queda implícit una i altra vegada en els seus poemes— que l'obra d'un colonitzador era més complexa moralment i estèticament que la d'un descobridor. De vegades es referia a si mateix com a poeta còmic, fent creure novament als lectors innocents que només esperava ocupar un lloc menor en la història literària; en els seus poemes i assaigs, però, destacava que l'escriptura còmica només havia semblat menys profunda que la tràgica en el passat clàssic i entre escriptors moderns que desdenyaven la visió jueva i cristiana d'igualtat i amor segons la qual la comèdia és més gran que la tragèdia. La visió còmica universal de la *Commedia* de Dante ressona a les primers obres d'Auden, com a l'obra dels anys de mitjana edat ressona la profunda visió còmica de les històries d'amor de Shakespeare, i a l'obra dels darrers anys ressonen les grans coherències de Goethe.

A la poesia d'Auden es presenten profundes veritats en termes còmics, perquè altrament cauria en la pomositat. Un poema com ara «Atureu tots els rellotges, talleu el telèfon» expressa una emoció profunda en termes còmicament extravagants, en part perquè les emocions profundes són sempre extravagants i extremes, i el resultat és un poema còmic més commovedor que no si fos totalment seriós.

Un objecte constant de l'amor d'Auden era la llengua anglesa. Utilitzava conscientment vocabulari i efectes retòrics que eren més o menys intraduïbles. Un altre dels amors de la seva vida era tota la història de la poesia, major i menor, en llengua anglesa des del poeta de *Beowulf*, passant per Langland, Milton, Dryden, Pope, Byron, Winthrop Mackworth Praed, Dickinson, Tennyson, Hopkins i Graves, fins a William Carlos Williams, a tots els quals –juntament amb molts altres– parafrasejava i imitava en els seus poemes. Una vegada va escriure que l'espècie humana era la més intel·ligent perquè era la més afectuosa. Els seus poemes són testimoni de l'estreta relació que hi ha entre intel·ligència i amor.

[Traducció de Dolors Udina]

JUVENILLA 1922-1928

KATHERINE BUCKNELL

El 1922, quan era un estudiant de quinze anys, W. H. Auden decidí ser poeta. Durant els seus sis anys d'aprenentatge, del 1922 al 1928, escrigué més de dos-cents poemes. El seu talent per la imitació va ser la raó per la qual fou un brillant aprenent de poeta. Es va enamorar dels seus referents més importants, i s'hi identificà completament. De fet, durant un temps, efectivament es convertí en el poeta que estava imitant, i modelà el seu do incipient amb les característiques de la personalitat poètica més madura dels altres poetes. Anys més tard, Auden, utilitzant la terminologia de la psicoanàlisi, descrigué aquest fet com una “transferència literària”.¹ Quan, finalment, canviaava a un nou model, el vell model passava a formar part de la seva imaginació creativa permanentment. D'aquesta manera, la seva personalitat poètica es desenvolupà gràcies a una sèrie d'obsessions que l'anaren transformant i engrandint. El procés li permeté assimilar els recursos de la tradició poètica, i el preparà per escriure amb una veu aparentment nova en tota la història de la literatura anglesa. No va ser fins la segona meitat del 1926 que Auden topà amb l'assaig de 1919 de T. S. Eliot «Tradition and the Individual Talent» («La Tradició i el Talent Individual»), però devia afectar-lo per força, perquè ell ja havia començat a fer per instant allò que Eliot recomanava que fessin tots els joves poetes seriosos. Havia estat treballant per

¹ Vegeu «A Transference» («Una transferència»), *The Southern Review* 6.1 (Estiu 1940), pp. 78-86; repr. a *Hardy: A Collection of Critical Essays* (*Hardy: Una col·lecció d'assajos crítics*), ed. Albert Guerard, Englewood Cliffs, New Jersey 1963, pp. 135-142.

Katherine Bucknell és l'editora, en quatre volums, dels diaris de Christopher Isherwood, *Love Letters Between Christopher Isherwood and Don Bachardy*, i de *Juvenilia: Poems 1922-1928 de W. H. Auden*. És autora de quatre novel·les, incluint-ne *Canarino +1*. Actualment està escrivint una nova biografia de Christopher Isherwood.

Aquest article és una adaptació de «Introduction to W. H. Auden, Juvenilia: Poems 1922-1928» («Introducció a W.H. Auden, Juvenilia: poemes 1922-1928»)

adquirir el sentit històric que li permetés escriure amb una consciència de tradició. Després de descobrir l'assaig d'Eliot, redoblà els seus esforços. Fent-se aprenent de la tradició, Auden s'estava preparant per posar-la al seu servei i alterar-ne, d'aquesta manera, el futur.

Auden va conèixer alguns dels seus primers models poètics mitjançant les lectures d'infantesa i els estudis posteriors a l'escola. Molts provenien d'antologies. Conegué Wordsworth, Keats, A. E. Housman, de la Mare, W. H. Davies i altres, potser de vegades com a tasques escolars. L'encant senzill dels seus primers textos, molts d'ells sobre temes de la natura, es veu repetidament enfosquit pel seu apparent temor al fet que els seus poders imaginatius fossin danyats o inadequats. Féu progrés tècnics amb una evident facilitat, però els poetes dels quals buscava aprendre l'ofici el van omplir de dubtes sobre la pròpia vàlua com a poeta. Al poema «California», emmirallant-se en Wordsworth, el poeta és massa “pobre” per apropar-se a la lluna que penja, com una invitació, al final d'un camí costerut; a «After Reading Keats's Ode» («Després de llegir l'Oda de Keats») tem escoltar el rossinyol, no fos cas que la seva cançó no sonés tan bonica per ell com ho feia per Keats; a «Tale» («Conte») no ballarà amb una fada tipus de la Mare perquè la seva ráó adulta no creu que existeixi, malgrat sentir-se avergonyit quan la fada plora i l'abandona. Els poetes romàntics i post-romàntics sobre els quals Auden va modelar el seu treball primerenc li semblaven tenir poders especials per prendre la lluna, per sentir la cançó del rossinyol amb les ales invisibles de la poesia, per veure elfs i fades; sentia dins seu la manca de la imaginació visionària d'aquests.

De forma similar, aquests poetes tenien accés al món natural, que fou frustrat per Auden a causa del seu sentit de culpa. On Wordsworth té una relació privilegiada amb la natura, Auden n'és foragitat. A «The Old Lead Mine» («La vella mina de plom») tira una pedra al fons del pou d'una mina en desús, el soroll de l'esquitx de l'aigua l'omple de temor, i es retira com si fos un dels homes cobdiciosos que deixaren la vessant de la muntanya plena de cicatrius de les mines. A «The Road's Your Place» («La carretera és el teu lloc») és forçat a tirar enrere des d'un camí costerut cap a un estany per tres pujols amenaçadors que repeteixen el títol del poema i bàsicament es comporten com el penyal que persegueix

Wordsworth en la seva barca robada al llac Windermere. A «The Watershed» («La divisòria de les aigües»), el paisatge torna a parlar altra vegada, i diu *Stranger, turn back (foraster, fes mitja volta)*.

Aquestes pautes resideixen fora de la tradició poètica, en l'incipient experiència emocional d'Auden. Hi ha paral·lelismes clars entre la Mare Natura que descriu en els seus poemes i l'actitud d'Auden respecte a la pròpia mare. El poeta mateix va reconèixer aquests paral·lelismes si no ja als quinze anys, de segur que ho féu en escriure la primera frase del Pròleg de *The Orators* (*Els Oradors*): “By landscape reminded once of his mother's figure”² (“El paisatge li recordava la figura de la seva mare”). El conflicte entre desig i temor en relació a la natura en tants dels seus poemes es pot entendre com la representació del seu propi conflicte entre el desig d'independència i el temor de perdre l'amor de la mare; també es pot entendre en un nivell més primari com la representació d'un conflicte entre el desig sexual incestuós envers la mare i el temor de fer realitat aquest desig. L'experiència de tirar la pedra al pou de la mina, tan suggestiu pel què hem comentat, és una de les experiències a les quals Auden mateix farà referència altre cop a «New Year Letter» («Carta d'Any Nou») (1940), on ho relacionarà directament a un principi femení: *The deep Urmutterfurcht that drives / Us into knowledge all our lives* (*El profund Urmutterfurcht que ens mena / a tots cap al coneixement durant tota la vida*).³

La vitalitat creativa d'Auden es veié també reforçada i castigada per la seva fascinació per la mort, simbolitzada en els particulars paisatges naturals pels que se sentia tan atret. En la seva conferència de 1971 «Phantasy and Reality in Poetry» («Fantasia i realitat en la poesia»), establí una connexió explícita entre l'encant compulsiu que sentia per un paisatge de pedra calcària ple de mines de plom abandonades i el cos humà mortal, i comentà que entre les mines i la maquinària havia construït

² *Early Auden (Auden primerenc)*, p. 61. Més tard va publicar el Pròleg amb el revelador títol de «Adolescence» («Adolescència»).

³ *Collected Poems (Recull de poemes)*, p. 228. Auden va prendre el terme ‘urmutterfurcht’ del Siegfried de Wagner, 3.1; literalment significa “temor primitiu per la mare”.

el seu joc imaginatiu de la infantesa i que ell estava, per decisió pròpia, sol en el món, abandonat pels altres éssers vivents.

En entrar a Oxford, la relació d'Auden amb la seva mare, íntima i intensa en la infantesa, havia esdevingut ja turbulent i dolorosa. Com qualsevol adolescent, lluitava per establir la seva independència. En una carta de 1942 li comentava al seu amic James Stern: “Estaries sorprès de com pot ser de desagradable un excés d'amor paternal i d'interès, i quina torturadora culpabilitat et fa sentir el fet d'alliberar-te'n.”⁴ En el seu últim any a l'institut o el seu primer any a la universitat, escrigué un bon nombre d'elegies a nois imaginaris que morien a l'edat que tenia ell aleshores; escrigué una sèrie d'altres poemes sobre dones abandonades («The Dying House» («La casa moribunda»), «Felo de se» («Suïcidí»), «Motherhood» («Maternitat»), i «The Gypsy Girl» («La noia gitana»)). També en aquella època o no gaire més tard, li va regalar a la mare una llibreta amb poemes escrits especialment per a ella i dedicats amb sentiment. Després d'això, la quantitat de poemes enviats a la mare des de la universitat van anar minvant fins a no enviar-ne cap.

La Sra. Auden evidentment va patir per aquests canvis, almenys tant com va fer-ho el seu fill. Durant l'adolescència la situació es va complicar amb el descobriment de la seva homosexualitat i la seva pèrdua de fe (probablement causada per aquest fet). Aquests dos fets van ser ofenses per a la seva mare, una devota cristiana, i podrien haver contribuït al seu sentiment, expressat en els poemes d'aquella època, que ell mateix suposava una ofensa per a la natura. Als quinze anys ja estava decidit a esdevenir poeta, i estava preparat per satisfer la seva ambició, incloent el penós sacrifici de les expectatives dels pares. No volia ser un poeta romàntic o visionari, i necessitava un model que l'ajudés a trobar una altra manera d'escriure, i que no el fes sentir inadequat com a poeta. Va trobar aquest model en Thomas Hardy.

L'estiu de 1923, segons el que Auden explica en el seu assaig de 1940 «A Literary Transference» («Una transferència literària»), Hardy el va colpejar amb “l'autèntica nota poètica”. Tot i que Auden va exagerar

⁴ ALS; The Maypole, Daylesford, Berwyn, Pa.; 30 Juliol 1942.

quan va escriure que “durant més d’un any no vaig llegir ningú més”, Hardy va despertar en ell la “passió per la imitació”,⁵ que va ser intensa i duradora, i la qual, per primer cop, va establir el patró de l’obsessió i l’assimilació que es convertiria en característic no només als inicis del seu desenvolupament, sinó també durant tota la seva carrera. A principis del 1924, escrivia poemes que sonaven com si fossin del mateix Hardy. Com va explicar Auden, Hardy no era tan bon creador com per fer-lo sentir que mai podria igualar-lo; per contra, Auden podia descobrir-ne amb facilitat els errors: “la seva poca traça en el ritme, el seu vocabulari extravagant eren evidents fins i tot per un nen d’escola”. I, més del que podria haver fet Wordsworth, Hardy va mostrar a Auden l’ús de la “dicció col·loquial directa”.⁶

Auden anomenava Hardy “el meu pare poètic”;⁷ fins i tot deia que Hardy “s’assemblava al meu pare” i continuava: “Era un escriptor les emocions del qual, tot i que de vegades eren monòtones i sentimentals en l’expressió, eren més profundes i fidels que les meves, i la seva unió amb la terra era més segura i observant”.⁸ Hardy va oferir-li una clau per al desconcertant paisatge matern. I la perspectiva filosòfica bàsica de Hardy (de desil·lusionant escepticisme modern) podria haver recordat a Auden la del seu propi pare. George Auden era essencialment un agnòstic. Un doctor en medicina de gran rerefons clàssic, combinat amb una actitud i unes lectures contemporànies impressionantment catòliques. Va llicenciar-se en Ciències Naturals a Cambridge la dècada del 1890, i parlava amb fluïdesa grec i llatí, així com diverses llengües modernes. En el seu assaig de 1965 «As It Seemed to Us» («Tal com ens semblava»), Auden escrigué: “un progenitor era l’estabilitat, el sentit comú, la realitat; l’altre era la sorpresa, l’excentricitat, la fantasia. En el meu cas, va ser el pare qui va ser les tres primeres coses, i la mare va ser les altres tres.” En el mateix assaig, però, també escrigué que quan el seu pare va

⁵ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), p. 136.

⁶ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), p. 141.

⁷ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), p. 142.

⁸ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), pp. 136-137.

unir-se al Cos de Metges de l'Exèrcit durant la guerra, “el vaig perdre psicològicament, d'alguna manera. Jo tenia set anys (l'edat en la qual un fill comença a adonar-se de l'existència del pare i quan més el necessita). No tornà a veure el seu pare fins als dotze anys: “mai no vam arribar a conèixer-nos.”⁹

La recerca d'un pare poètic per part d'Auden, que equilibrés el poder natural visionari del romanticisme de Wordsworth i la intensitat emocional generada per la seva relació primerenca amb la mare no va acabar amb Hardy. La recerca en sí mateixa va esdevenir part del patró del seu desenvolupament intel·lectual, i el tema de molts dels seus poemes. Hardy, però, va fer-li de pare poètic gairebé un any. En algun dels seus poemes, Auden fa ús de les veus de Hardy i Wordsworth alhora, com una unió de les veus dels seus pares, en discussió o en equilibri l'una amb l'altra. Hardy estava tan poc convençut com Auden de la visió romàntica de la natura. Ja havia fet de la limitació de la intuïció humana un tema d'èxit en els seus propis poemes, donant-los el corresponent to irònic, lliure d'autocompassió, sobre el qual escriure. Es feia preguntes impossibles de respondre, i Auden va començar a fer el mateix.

En «A Literary Transference» («Una transferència literària») Auden va escriure que el que més valorava de Hardy “era la seva visió de falcó, la seva manera de mirar la vida des d'una alçada elevada.” Deia a continuació que “des d'aquesta perspectiva, la diferència entre l'individu i la societat és tan minsa” que sembla com si “la reconciliació fos possible.”¹⁰ La visió de falcó reduïa l'abisme entre el poeta i la societat; era un substitut de la visió romàntica, suplint els avantatges de la intimitat pels avantatges de la distància, els de la intensitat pels de la perspectiva panoràmica, els de la intuïció pels de la raó.

La tardor de 1924, Auden va descobrir Edward Thomas, i Hardy “es va veure obligat a compartir el seu reialme”.¹¹ Aviat la passió d'Auden s'estendria a l'amic i mentor de Thomas, Robert Frost. Es va sentir atret

⁹ «Forewords and Afterwords» («Prefacis i Epílegs»), pp. 499 i 500.

¹⁰ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), pp. 139, 140.

¹¹ «A Literary Transference» («Una transferència literària»), p. 136.

per la seva amable reticència i el seu tocar de peus a terra, potser més que per cap altra cosa.

El conflicte entre terror i desig cap a la mare i la Mare Natura, reflectit en els poemes primerencs d'Auden, va evolucionar gradualment a l'actitud habitual dels poemes d'Auden sobre l'amor. L'amor no correspost va esdevenir un tema característic i, paradoxalment, satisfactori, mentre que la possibilitat que l'amor del poeta pogués ser correspost era una perspectiva desitjable i temuda alhora. En les seves amistats romàntiques, Auden normalment escollia nois més joves que ell, i preferia aparentment estimar que ser estimat. Hauria esdevingut promiscu durant el seu primer any a Oxford, però durant el seu temps a la universitat s'hauria enamorat indefectiblement (que no tingut relacions sexuals) amb universitaris dels primers cursos més joves que ell, l'afecte dels quals no anava més enllà d'una amistat amb admiració. Spender comenta que Auden es vantava a Oxford de les seves conquestes sexuals, però les cartes al seu germà John ens suggeren que Auden va mantenir-se cèlebre gairebé un any des de Nadal del 1926, perquè el noi de qui estava enamorat era heterosexual. Auden associava el seu ascetisme amb el seu deure envers el paper de l'artista. És més, tal com va dir a un amic el juliol de 1927, “encara persisteix en la meva ment la idea que una relació homosexual consentida per ambdues parts té quelcom d'indecent.”¹² Mitjançant la lectura de Freud, Jung i altres, Auden havia començat a trobar maneres de reflexionar sobre la seva estructura psicològica. Va intentar, durant la dècada de 1920 i probablement més tard, “curar-se” de la seva homosexualitat. El 1928 va sotmetre's breument a psicoanàlisi, informant abans el seu germà que “voldria millorar el meu complex d'inferioritat i desenvolupar trets heterosexuals.”¹³

Quan Auden va entrar a Christ Church l'octubre de 1925, va continuar amb la seva recerca de models poètics, però la recerca en aquest moment va esdevenir més eclèctica i menys personal, i ja no va necessitar

¹² L'amic era V. M. Allom; vegeu Humphrey Carpenter, *W. H. Auden: A Biography* (*W. H. Auden: Una biografia*), pp. 47-49.

¹³ ALS; Hotel Esplanade, Zagreb, Croàcia; [finals de juliol de 1927].

que els seus avantpassats poètics s'assemblessin al seu pare. La seva àmplia lectura acadèmica, així com el descobriment de molts nous poetes, es veu reflectit en el seu treball. Va llegir i imitar Housman, Sassoon, Gordon Bottomley, Emily Dickinson i altres, però fins que no va descobrir T.S. Eliot, cap al mes de maig del 1926, no es pot considerar que arribés un altre moment decisiu. El seu tutor, Nevill Coghill, recordava que Auden havia arribat un dia a la tutoria dient que havia estripat tots els seus poemes “perquè no eren bons. Estaven basats en Wordsworth.” I va dir a Coghill, “he estat llegint Eliot. Ara ja sé com vull escriure.”¹⁴

En uns mesos, tot el que Auden havia aconseguit fins llavors va semblar que es perdés en el sacrifici conscient de la seva personalitat poètica per una versió de la tradició d'Eliot. Omplí el seu treball d'al·lusions arcàiques, usà les paraules més difícils i amb sons més estranys que trobà, afegí epígrafs i notes a peu de pàgina, i esquerdà els seus versos en trossets sintàcticament diferents. Encara manlevà de textos que coneixia bé des de sempre, com Shakespeare i la Bíblia, i expandí la seva idea de tradició per incloure molts dels escriptors preferits d'Eliot: Catul, Dant, Marvell, Donne, Webster, Tourneur, Dryden i altres. Llegí sobre mitologia a *The Golden Bough* (*La Branca Daurada*), i començà a valer-se de forma molt més original de les obres en anglès mitjà i anglosaxones recomanades per Oxford, així com les sagues islàndiques que coneixia des de la infantesa. D'Eliot, Auden n'admirava tant l'erudició clàssica com l'aparent modernitat, i afegí a la seva versió d'Eliot alguns atributs del seu propi pare, de manera que durant un temps va semblar tenir una part de científic, una part de doctor, i una part de poeta. Isherwood va escriure més tard a *Lions and Shadows* (*Lleons i ombres*) que ‘Hugh Weston’ en la seva fase Eliot insistia que era el deure del poeta tenir una “mentalitat clínica”; ‘Weston’ introduí en els seus poemes “rareses del llenguatge científic, mèdic i psicoanalític”, i tractà temes com l'amor “amb guants quirúrgics de goma”. ‘Weston’ insistí també que la poesia ha de ser “austera”, fins

¹⁴ Vegeu *Sweeney Agonistes: (An Anecdote or Two)* (*Sweeney Agonistes: (Una anècdota o dues)*) a *T. S. Eliot: A Symposium* (*T. S. Eliot: Un simposi*), eds. Richard Marsh i Tambimuttu, Londres 1948, p. 82.

que Isherwood es va cansar de sentir aquesta paraula.¹⁵

L'obsessió d'Auden amb Eliot, com l'obsessió amb Hardy, li va durar un any. Durant aquest temps, es basà no només en Eliot, sinó també en l'obra d'altres Modernistes, com Gertrude Stein, Virginia Woolf, Ezra Pound, i particularment Edith Sitwell, la influència de la qual durant el 1926 es fa difícil de distingir de la influència d'Eliot. Descobrí també Gerard Manley Hopkins, Wilfred Owen i Katherine Mansfield, i llegí Joyce, D.H. Lawrence, Kafka i Thomas Mann. Posteriorment, la primavera de 1927, llegí, pel que sembla sota la influència del seu amic C. Day-Lewis, alguns dels treballs recents de Yeats. Va escriure a Isherwood que dels poetes moderns que estava llegint durant el semestre d'estiu "només l'últim de Yeats em sembla realment rellevant".¹⁶ Al seu poema de 1927 que comença amb «I chose this lean country» («Jo vaig escollir aquesta terra magra»), Auden reprèn el tema de l'amant infeliç confrontat a un paisatge, i hi deixa clar per primer cop que aquest era el paisatge que ell havia triat, i que el satisfeia precisament per la seva austeritat. «I chose this lean country» marca el primer intent d'Auden per allunyar-se de les obres cerebrals, amb diferents capes i artificioses, basades en Eliot, dels anys intermedis a Oxford, i per avançar cap a un estil més simple, dur, reticent, i essencialment d'un anglès natural que ja havia començat a aprendre a l'escola sota la influència de Hardy, Thomas i Frost. La influència de Yeats es veia frenada en el poema pel fort deix de Robert Graves, un altre estudiós de Hardy que Auden havia llegit a l'escola per primer cop a *Georgian Poetry 1918-1919 (Poesia Georgiana 1918-1919)* i que havia redescobert recentment. I la poesia d'anglès antic en la qual Auden havia estat immers en part per raons acadèmiques va donar a aquests versos nous, més curts, un impuls obsessiu que va perdurar a *Poems (Poemes)* (1928) i més endavant.

El 1927, quan Auden es va obsessionar amb Yeats, la seva obra havia entrat, de totes maneres, en una nova fase. Durant aquella primavera, Auden havia unit un llarg poema en parts que va anomenar,

¹⁵ Londres 1938, p. 191.

¹⁶ ALS; [Christ Church, Maig 1927].

durant un temps, «The Megalopsych» («El Megalopsic»), i que finalment va esdevenir la seva primera seqüència poètica en els *Poems (Poemes)* de 1928. Aquest havia estat l'últim fruit del període Eliot: una sèrie de fragments presentats com a una obra única. Amb Isherwood com a crític, Auden s'havia acostumat a recopilar els millors versos de les seves obres primerenques i reutilitzar-los en nous poemes; per a «The Megalopsych» («El Megalopsic») va recuperar poemes sencers i parts de poemes que volia conservar. Potser els considerà els millors o els més característics; certament, parts del poema fan referència a moments emocionalment rellevants de la seva vida personal. En l'època en què estava recopilant «The Megalopsych» («El Megalopsic»), Auden també va decidir recuperar part de la seva obra i enviar-la a T.S. Eliot. D'aquesta manera, un període de recerca i revisió sembla haver-lo portat a una nova comprensió de si mateix com a poeta. «The Megalopsych» («El Megalopsic») es relaciona amb l'obra primerenca de Auden, tant com *Poems (Poemes)* es relaciona amb tota la seva obra de joventut; és la culminació de la seva obra fins aleshores i el punt de partida de la resta de la seva carrera poètica.

Les nombroses influències i obsessions del període primerenc d'Auden començaren finalment a fusionar-se en una veu poètica unificada durant l'estiu de 1927, quan anà a Iugoslàvia amb el seu pare i s'hi estigué aproximadament un mes, del 21 de juliol al 19 d'agost. El pare d'Auden era una figura d'alliberament i de curació; la de la mare, de la casa, de la religió, de la paràlisi psicològica. Tanmateix, quan Auden acudia al seu pare i a les tècniques científiques i actituds modernes relacionades amb ell buscant una solució a la seva infelicitat psicològica i sexual, cap d'elles era resolutiva. Efectivament, Auden estava apparentment convençut que el seu pare era l'origen del que ell considerava una feblesa intrínseca heretada. Dos poemes escrits quasi al final de la seva estada a Iugoslàvia i just a la seva tornada, «Truly our fathers had the gout» («Veritablement els nostres pares tingueren gota») i «We knowing the family history» («Nosaltres que coneixem la història familiar»), tracten sobre aquest tema de la malaltia paterna heretada; els poemes els abandonà, però el tema va ser recurrent en poemes escrits durant el període berlínès i, més tard, a *The Orators (Els oradors)*. Anys més tard Auden

digué que admirava l'amabilitat i els coneixements del seu pare, però que també el trobava dèbil: “com a marit era un calçasses.”¹⁷

Tant si el viatge a Iugoslàvia satisféu breument la necessitat de contacte amb el pare, o si li va proporcionar un sentit renovat de llurs mancances compartides (probablement les dues coses), el que sí aconseguí fou que esdevingués encara més determinat a reinventar-se com a poeta. La seva disciplina literària fou a partir de llavors despietada. Només uns dies després del retorn de Iugoslàvia, el 1927, Auden escrigué el famós poema que comença amb *Who stands, the crux left of the watershed (Qui segueix, a l'esquerra la cruilla de la divisòria de les aigües)*, en el qual Edward Mendelson suggereix que va descobrir per primer cop la seva pròpia veu poètica.¹⁸ El viatge a l'estrange i el contacte prolongat amb el pare van propiciar un canvi important en la seva escriptura; altres canvis més importants estaven a punt d'arribar en deixar Oxford. Auden escrigué molts anys més tard a «As It Seemed to Us» («Tal com ens semblava»):

Als dinou anys, era prou crític amb mi mateix per saber que els poemes que estava escrivint eren només derivatius, que encara no havia trobat la meva pròpia veu, i estava segur que a Oxford no la trobaria mai, que mentre em quedés allà seguiria sent una criatura.¹⁹

Tot i que en algunes col·leccions de la seva obra adulta va conservar alguns dels poemes escrits a Oxford quan tenia vint i vint-i-un anys, publicats a *Poems (Poemes)* (1928), no va ser fins que Auden arribà a Berlín que va començar a produir una obra consistent i publicable. Sol a Berlín, sense la família, els amics i les institucions familiars, va començar a acceptar l'obsequi de la pròpia feblesa. L'estudiant començà a transformar-se en el mestre.

[Traducció de Núria Busquet Molist]

¹⁷ «As It Seemed to Us» («Tal com ens semblava»), *Forewords and Afterwords (Pròlegs i Epílegs)*, pp. 500-01.

¹⁸ *Early Auden (Auden primerenc)*, pp. 32ss.

¹⁹ *Forewords and Afterwords (Pròlegs i Epílegs)*, pp. 513-14.



EL TIEMPO, EL AMOR Y LA CELEBRACIÓN DEL SER SEGÚN «ULLABY», DE W.H. AUDEN

JOSÉ MANUEL BARBEITO VARELA

Según Federico García Lorca, bajo su aparente sencillez, las nanas esconden una profunda escisión entre la melodía y el mensaje además de cumplir una función iniciática más allá de su utilidad instrumental. En su conferencia «Las nanas infantiles» (1928), Lorca señaló dos aspectos fundamentales del género. En primer lugar, la nana es “una pequeña iniciación de aventura poética”, un escenario de instrucción en el que “[...]a madre lleva al niño fuera de sí”. En segundo lugar, la nana se caracteriza por la divergencia entre la tranquilidad que transmite la melodía y los aspectos inquietantes del texto. Solo cabe añadir una obviedad: la nana es para ser repetida; éste es el destino que «Lullaby» aspira a cumplir, su repetición por *every human love*.

Esta nana de W. H. Auden es una iniciación del lector a la poesía, en particular a la conjunción y disyunción de los planos discontinuos que entran en juego en el constructo poético: el canto y la escritura; el consciente y el inconsciente; la representación espontánea de la realidad y su exposición crítica; el momento de plenitud en que el amante vigila el sueño cantando la nana tranquilizadora y la realidad inquietante de la que habla en el contexto de la cual el ser amado recibirá el mensaje posteriormente y por escrito; la perfección del artificio poético y la imperfección de la vida humana; el libre juego de la esfera estética y la realidad determinada por las fuerzas del inconsciente y de la historia; la esfera íntima y la pública, la voluntad personal y las fuerzas impersonales,

J. Manuel Barbeito Varela hizo su tesis doctoral sobre W. H. Auden. Su investigación se centra los temas de identidad y subjetividad en la tradición literaria inglesa. Ha publicado entre otros títulos, *InMortal Shakespeare* (USC 1989). *Paradise Lost. The Word, the world, the words* (USC, 1991). *Feminism, Aesthetics and Subjectivity* (USC, 2001). *El Individuo y el Mundo moderno. El drama de la identidad en siete clásicos de la literatura británica* (Septem, 2004). *Las Brontë y su mundo* (Síntesis, 2006).

lo concreto y lo abstracto. La incrustación de lo distante en lo próximo es esencial en la propuesta de «Lullaby» sobre el amor, el tiempo y la celebración del ser.

Auden escribió «Lullaby» en Enero de 1937 unos meses antes de desplazarse a España para apoyar al gobierno republicano contra el golpe de estado militar y participar aquí en una guerra que venía a confirmar los temores de su generación sobre la creciente amenaza fascista. Auden tiene muy presentes los peligros que acechan a un poema de amor en este marco histórico: el intento de evasión en representaciones ideales o de encierro en el círculo narcisista. Cuanta más importancia se conceda al amor –un tema que cruza de principio a fin la poesía de Auden– más imprescindible será asegurarlo contra la alienación. Lo mismo cabe decir de la poesía.

Sólo el reconocimiento de la realidad puede impedir que tanto la feliz unión de los amantes que constituye el contexto dramático de «Lullaby» como la celebración que el poema lleva a cabo sean interrumpidas por el retorno de lo excluido de la representación ideal y que el canto se vea arruinado por un acceso de los del celebrante. Para evitar la alienación la relación personal ha de incorporar la dimensión impersonal, la observación humana la mirada inhumana. Pero es igualmente necesario garantizar la posibilidad de evitar tanto la caída en el nihilismo de los filósofos desencantados como el *pedantic boaring cry* de los moralistas intransigentes.

En los años treinta se produjeron dos profundos cambios en la poesía de Auden: dejó atrás el vanguardismo formal al tiempo que a su temprano interés por el psicoanálisis sumó el interés por el marxismo. «Lullaby» supone un punto de inflexión en este segundo período por dos razones. La primera, porque anticipa la preocupación por el tema del tiempo que a finales de los 30' tomará el relevo del lugar en el centro del pensamiento de Auden. La segunda, porque este poema profundiza en el sentido de un nuevo acto de habla que «Fish in the Unruffled Lakes» había introducido un año antes y que da un giro con respecto al tono de denuncia y de diagnóstico de la realidad que había dominado en la poesía del Auden más joven. Se trata del acto doble de aceptación y bendición de la existencia. En «Fish in the Unrugged Lakes» el imperativo de bendecir (“I must bless”) se combina con el impulso que

la emoción de sentirse amado da a cumplirlo (“That you... should add ... Your voluntary love”). En la invocación final de «Lullaby» el amante desea que el cuerpo se vea movido a la bendición por una realidad benéfica desvinculando así de la conciencia el acto de bendición y de la reacción personal al amor del otro el impulso a bendecir (*Such a day of welcome... / Eye and knocking heart may bless / find our mortal world enough.*). Se alcanza así un punto de máxima tensión en la poética de Auden entre el diagnóstico negativo de la realidad histórica y la bendición de la existencia.

Unos meses después de escribir «Lullaby», y después de haber regresado ya de España, Auden reitera el tema de la bendición en la balada «As I Walked Out One Evening»: *Life remains a blessing / Although you cannot bless.* Estos dos poemas se complementan e iluminan mutuamente en un punto crucial: la nana asume la insuficiencia del sujeto consciente e invoca la bendición desde el cuerpo, la balada afirma que la bondad de la vida es independiente de la capacidad del sujeto para bendecirla. Nada tiene que ver esto con una actitud conformista ni con admitir la realidad ideológicamente representada y justificada; se trata de aceptar y bendecir la existencia independientemente de lo que el sujeto pueda sentir o pensar: *Bless what there is for being... / Agreeing or disagreeing* («Precious Five»).

Después de una conflagración mundial y a las puertas de otra, la elevación de la plegaria a bendecir implica en sí misma un salto de fe en posibilidades que chocan con la realidad histórica. Para no caer en la ilusión narcisista o ideológica, el salto habrá de darse desde del reconocimiento de la realidad rigurosamente descrita. Marxismo y psicoanálisis no sólo hacen posible el conocimiento de una realidad que se escapa al pensamiento humanista, también ofrecen un primer motivo de celebración ya que demuestran que la representación narcisista e ideológica no sólo no son absolutas y no obnubilan completamente la vista, sino que son inexorablemente alteradas por aquello mismo que excluyen.

La voz de los relojes en «As I Walked Out one Evening» insiste en la necesidad de la desilusión: en la inevitable ruina de las representaciones ideales (*Time breaks the threaded dances / And the diver's brilliant bow*),

en que en ningún lugar familiar puede encontrarse refugio para ellas (*The glacier knocks in the cupboard, /The desert sights in the bed*). Todo ideal será frustrado por el retorno de lo excluido y reprimido, y este retorno se manifestará en alteraciones somáticas (la contrapartida de *eye and knocking heart* en el acto de bendición) justamente en el momento de realización del ideal: *Time watches from the shadow / And coughs when you would kiss*. La aceptación de la realidad –insistente invocada al ritmo del tic tac del reloj (*Stare, stare in the basin... / O look, look in the mirror... / O stand, stand at the window...*)– es la condición de posibilidad de que el sueño no se convierta en pesadilla.

Ahora bien, la visión desoladora que presenta el análisis racional, si bien tiene el beneficio de minar el narcisismo y la ideología, también puede conllevar el peligro del nihilismo, una disposición que había cobrado fuerza desde finales del S. XIX. La fe en el poder de la razón para mejorar el mundo gracias a su capacidad de explicarlo se vio desplazada por el escepticismo acerca de su capacidad de contener los mismos acontecimientos catastróficos cuyas causas podía explicar. Mientras que la irrupción de lo reprimido en el ideal está afortunadamente garantizada, la bendición no lo está y ahí es donde actúa la invitación a la aceptación y celebración del ser que hace «*Lullaby*».

El análisis del poema invita a tratar cuidadosamente cuatro puntos elementales e íntimamente relacionados. En primer lugar, el contexto dramático propio de una nana que representa la diferencia entre dos planos del poema, a saber, la inmediatez de la oralidad y la mediación de la escritura. La voz lírica canta para que el ser amado duerma; por tanto, la glosolalia típica de la nana y el mensaje conceptual están, de hecho, en dimensiones temporales distintas, lo que significa que el emisor y el receptor no mantienen una relación de interlocución sino que el receptor responderá activamente sólo cuando más tarde lea el poema escrito. En segundo lugar, hay que prestar atención a las múltiples repeticiones que se producen a distintos niveles: ya sea de sonidos (en particular de [l]), que efectúan la glosolalia; de estructuras sintácticas (en particular, determinante + modificador + nombre), que reproducen esa glosolalia como música de fondo del plano semántico; de conceptos (en particular, “human”, “mortal”), que son los ejes del plano semántico y determinan

tanto el movimiento lineal como la circularidad del poema; o, finalmente, la repetición de sinécdoques (“head”, “eye”, “heart”) cuyas partes forman un todo en la aceptación y bendición del ser. En tercer lugar, es significativo que, después del momento de visión (*beauty, midnight, vision, dies*), el poema se cierre con una invocación que organiza la sucesión de los momentos del día en una secuencia marcadamente rítmica (*winds of dawn... / Noons of dryness... / Nights of insult*). Por último, el diseño general del poema incide sobre un punto decisivo: la secuencia de momentos del día culmina en “human love” que repite en quiasmo *my love / human* retornando así a la aceptación de la realidad humana a la que invita la apertura del poema.

La sucesión de momentos anticipa otros que siguen al presente según dos nociones del tiempo de signo opuesto. Según una concepción negativa, el paso inexorable del tiempo, representado por *the stroke of midnight*, deja atrás el momento de plenitud al igual que destruye la fidelidad, la juventud y la belleza; según la concepción positiva, representada por la secuencia rítmica, los distintos momentos se enlazan por la repetición del doble acto de aceptación y de bendición que abre este momento al futuro. El círculo de la perfección formal que traza el final del poema volviendo a su inicio impulsado por la concepción positiva del tiempo rodea las dos estrofas centrales cuyo denominador común es la concepción negativa del tiempo del que los amantes quieren huir y sobre el que los moralistas intransigentes quieren imponer un orden represivo.

La repetición del acto de aceptación crea una dimensión temporal alternativa al tiempo cronológico, el instrumento de la modernidad para calcular el valor del trabajo humano que, junto con la división del trabajo y la escisión entre el trabajo productivo asalariado y el tiempo de ocio y consumo, ha determinado la experiencia moderna del tiempo. Esta experiencia fragmentada encontró una expresión metafórica en los «Preludios» de T.S. Eliot que contrasta con la unión de los miembros del cuerpo en un todo en el acto de bendición. En *The burnt out ends of smoky days* los miembros del cuerpo son autómatas (*feet press / To early coffee-stands*) y el sentido de los gestos y de las acciones desaparece dejando en el aire *hands / ... raising dingy shades y short square fingers stuffing pipes* («Preludes» I, II, IV). Frente a la cuantificación basada en la adición de

una unidad abstracta a otra, la interpretación de la aceptación/bendición une los momentos concretos, cada uno siempre único porque exige la aceptación de la condición humana en situaciones diversas en cada caso.

En esta dimensión temporal el presente vivo se abre al futuro por la inserción en él de la discontinuidad entre el abstracto y lo concreto, entre lo personal y lo impersonal, entre el momento de plenitud y la realidad cotidiana. La segunda estrofa de «Lullaby» contiene una referencia velada a una tesis opuesta a ésta: la defensa radical del presente absoluto por parte de la doctrina del amor pasión que opone el momento de éxtasis a la temporalidad humana. La voz lírica de «In Sickness and in Health» explica esta referencia al referirse a la suspensión de los amantes en el éxtasis de su pasión. Al igual que el amante de «Lullaby», Tristán e Isolda prolongan el momento de plenitud *till it lasts all night* pero, a diferencia de las voces líricas de estos dos poemas de Auden, prefieren la consumación en el éxtasis a la sobriedad: *Then perish lest Brangaene's worldly cry / Should sober their cerebral ecstasy*.

En «Lullaby», el momento de plenitud no lo es de consumación. Al final de la primera estrofa el amante reivindica el valor del gozo de su momento de plenitud, pero lo hace frente a la convención y a los tópicos sobre el tiempo mencionados en los versos precedentes (*Time and fevers burn away / Individual beauty... and the grave / Proves the child ephemeral*). Lo que el poema en su conjunto defiende es la afirmación en el gozo “sobrio” que se invoca en «In Sickness and in Health» (*That we, though lovers, may love soberly*) y que implica la observación de la mortalidad siguiendo a Wordsworth. Si *The clouds that gather round the setting sun / Do take a sober colouring from an eye / That hath kept watch o'er man's mortality*, y por ello es necesario dar gracias “to the human heart by which we live” («Ode: Intimations» ll. 198-101), también *eyes and knocking heart may bless / Find mortal world enough* («Lullaby»).

El momento de plenitud (*to me / The enterily beautiful*) correría el peligro de quedar atrapado en el círculo narcisista si el amante lo reivindicase frente a la realidad “mortal, guilty” humana; para evitarlo el texto captura el impulso de la exaltación momentánea y lo conduce más allá del círculo narcisista al tiempo que la nana inscribe ese movimiento en el inconsciente del ser amado. El presente puntual se transciende tanto

en la aceptación personal de la condición humana por la voz lírica –acto al que atrae al ser amado cuando lo invita a descansar en su “faithless arm”– como en la aceptación del ser amado por “every human love”. De este modo, el acto de aceptación reorienta el sentido de la reivindicación y transforma en espiral el círculo narcisista al conducir el deseo de bien a otra dimensión que incorpora otros momentos no sólo benéficos (“day of welcome”), en los que la bendición surge espontánea y somáticamente, sino también de desolación (“noons of drynes”, “nights of insult”) cuando el sujeto ya no pueda bendecir y la mirada sobria sea imprescindible para poder aceptar la existencia

El poema se cierra con la personificación del abstracto que en el futuro ha de sustituir al amante en la vigilancia amorosa (*watched by every human love*) repitiendo la aceptación que éste hace en el presente de la condición humana del ser amado. De este modo, el círculo se cierra en el preciso momento de la apertura del poema en el que se produce un salto abrupto de nivel de lo personal a lo impersonal, del sentimiento a la razón, de lo concreto a lo abstracto, de lo íntimo y único a lo público y común: *my love / human*. Ello implica la aceptación del siguiente principio fundamental: la necesaria mediación de lo impersonal real (*human [...] faithless*) en la relación personal ideal (*my love [...] to me entirely beautiful*) para evitar los efectos negativos de la exaltación sentimental idealizadora. En la visión del Ágape que había experimentado pocos años antes de escribir «Lullaby», Auden “suddenly and unexpectedly [...] knew exactly [...] What it means to love one’s neighbour as oneself” (*Forewords and Afterwords*). Nada tiene que ver esto con los sentimientos personales hacia los amigos que le acompañaban en ese momento, y todo con que “I felt their existence as themselves to be of infinite value and rejoiced in it.”

El amante no pretende proponer un “carpe diem”, ni afirmar la momentánea plenitud de su amor ante la imperfección de la realidad temporal, como tampoco es su objetivo confesar sus faltas de fidelidad. Lo que hace la voz lírica es asumir la diferencia constitutiva del momento vivo y pleno en que habla. Por la aceptación de la imperfección humana en este momento de plenitud el presente se temporaliza y se abre a la realidad cotidiana evitando, a diferencia de los amantes inspirados por

Venus, tomar la exaltación sentimental como fundamento de los ideales de “universal love and hope”. Las promesas de amor eterno como las del canto del amante en «As I Walked Out One Evening», fruto de la exaltación de momentos de intensidad emocional, encuentran en el tiempo un enemigo implacable: *Certainty, fidelity / On the stroke of midnight pass*. Pero la inclusión del abstracto “human” en el presente vivo abre la paradójica posibilidad futura de repetición de lo único e irrepetible.

La incrustación de lo distante en lo próximo constituye un eje principal del poema. El ser amado, en tanto “living creature [...] mortal”, queda situado desde la primera estrofa en la dimensión cósmica regida por Eros y Thanatos, los “involuntary powers” que se invocan en la última. La conexión está establecida por la repetición de la aliteración en [l] en *Lay your sleeping head my love/ Human* y *let the living creature lie/ Mortal* a la que se añade la estructura sintáctica (determinante + modificador + nombre) que aparece también en “the involuntary powers”. Aunque la inserción de lo particular en lo general podría sugerir la subsunción del objeto en el concepto que anula toda singularidad, lo que ocurre es bien distinto; porque no se trata de un acto de clasificación sino de la aceptación que inserta lo distante en el presente vivo.

Al mismo tiempo que la estructura traza un círculo que cierra el poema, el silencio entre el primer y el segundo verso *my love / Human* lo abre a la entrada del otro impersonal y abstracto (“human”) en el uno personal y concreto (“my love”). El presente tal como está configurado en el poema no es un punto compacto o unidad abstracta que por adición a otras constituye, según Kant, la serie del tiempo cronológico; por el contrario, incluye los distintos planos de la realidad que lo transcienden y se constituye en la aceptación y la bendición del ser cuya repetición crea otra dimensión del tiempo humano.

«SPAIN»: UN POEMA DE GUERRA DE W. H. AUDEN

ANA M^a GIMENO SANZ

En enero de 1937 Auden viajó a España para luchar contra la sublevación de Franco, junto al bando republicano. Llevaba tiempo buscando algo que invitara a la acción por una causa definida (en sus propias palabras “make action urgent and its nature clear”) y ahora la tenía frente a él. Quiso alistarse en una de las unidades médicas creadas por el Comité de Ayuda Médica para España,¹ una de las maneras oficiales que se permitían para entrar al país.

Sin embargo, tras anunciarles a sus amigos que se iba a listar como conductor de ambulancia, al poco de llegar a España viajó a Valencia ejerciendo de periodista y emitiendo propaganda en la emisora de radio socialista ubicada en esa ciudad. Valencia se había convertido en un importante enclave durante la Guerra Civil ya que, tras comenzar las amenazas de las fuerzas armadas del General Franco a la ciudad de Madrid, el gobierno Republicano trasladó ahí su sede. Tras siete semanas, Auden regresó a Inglaterra y poco después escribiría el poema «Spain»,² un

¹ El Comité de Ayuda Médica para España fue una unidad de voluntarios fundado en Londres por Reginald Saxton que enviaba médicos, celadores y ambulancias a España ya que prácticamente todos los médicos militares serían del bando franquista.

² «Spain» apareció por primera vez como panfleto en mayo de 1937, a las pocas semanas de escribirlo. Su precio era de un chelín y los derechos fueron para el Comité de Ayuda Médica para España.

Ana Gimeno Sanz es profesora del Departamento de Lingüística Aplicada de la Universidad Politécnica de Valencia. Culminó sus estudios de filología inglesa con la memoria de licenciatura que llevaba por título Auden y la bibliotextualidad: propuesta de edición de «In Time of War» y obtuvo el grado de doctora en filología con la tesis doctoral sobre la figura del poeta inglés titulada W. H. Auden. Propuesta de edición bilingüe anotada de «In Time of War», ambos trabajos dirigidos por el profesor Juan Vicente Martínez Luciano, autor de uno de los artículos de este volumen. Ana Gimeno ha presentado diversos trabajos sobre Auden en congresos nacionales e internacionales y ha publicado varios artículos en revistas científicas.

poema de casi 100 versos aclamado como uno de los mejores poemas que había escrito Auden y el mejor de cuantos se habían escrito en inglés sobre la Guerra Civil española. No se trataba, sin embargo, de un texto propagandístico. Leído hoy en día, ni siquiera parece que defienda incondicionalmente la causa marxista. De hecho, la Guerra Civil española no es tanto el tema central del poema como la motivación que llevó a Auden a escribirlo. El tema central lo podemos definir recordando su comentario sobre la poesía en *The Poet's Tongue*:

La poesía no se ocupa de decirle a la gente lo que debe hacer, sino de ampliar nuestro conocimiento sobre el bien y el mal; quizás para darle un empuje a la necesidad de tomar acción y que la naturaleza de ésta quede más clara, más sólo hasta el punto de poder elegir de una manera racional y moral.³

Y eso es precisamente lo que hace el poema de Auden: amplía nuestro conocimiento sobre la importante elección moral de los años treinta –la elección entre el fascismo y su opositor– por medio del escrutinio de esa elección tal y como se vivía en España en el año 1937. Pero el poema no pone de manifiesto una elección; el tema central es el hecho de la decisión moral, no la acción política.

«Spain» se formula desde una teoría sobre la historia. El poema empieza con una reflexión sobre el proceso del cambio histórico. Comienza con los inicios históricos de la economía europea, con *El lenguaje del tamaño / extendiéndose hacia la China por las rutas de comercio* (*The language of size / Spreading to China along the trade routes*), trasladándose por la edad media, el renacimiento y la contrarreforma, hasta llegar a la ciencia y la ingeniería del siglo XIX, plasmando el pasado de Europa como un registro de tomas de conciencia alteradas por los cambios económicos.

Desde el punto de vista de Auden, cada momento constituye una situación límite en el tiempo, una frontera entre el pasado conocido y “quizás, el futuro” (“perhaps, the future”) –quizás porque el futuro dependerá de las decisiones que tomemos ahora, mientras se cruza esa frontera. El futuro se describe en el poema, por tanto, como una secuencia

³ Auden, en la introducción a *The Poet's Tongue*, p. ix.

aleatoriedad de imágenes de paz, algunas incluso cómicas o irónicas: el redescubrimiento del amor romántico, el fotografiado de cuervos, las carreras de bicicleta de los suburbios en la tardes de verano, *toda la diversión / bajo la sombra experta de la Libertad* (*all the fun / Under Liberty's masterful shadow*). Son imágenes aleatorias porque el futuro se compone de una serie de opciones que todavía no han sido escogidas (bajo la libertad que da el que todavía no formen parte de la historia). El poema no sostiene que el futuro vaya a adoptar ninguna forma política en particular, ni que vaya a diferir respecto al presente o el pasado; el futuro serán las personas haciendo lo que quieran.

Mas entre el pasado y el futuro se encuentra el hoy, y la elección del hoy, que espera a ser tomada en España:

- [17] *Ese árido cuadrado, esa fragancia arrancada de África
Caliente, soldada tan crudamente a una ingeniosa Europa;
En esa altiplanicie marcada de ríos,
Nuestros pensamientos se encarnan; las formas amenazantes de nuestra fiebre*
- [18] *Se hallan vivas y precisas. Mas los temores que nos hicieron responder
Al anuncio de una medicina, y al panfleto de cruceros en invierno
Se han convertido en batallones invasores;
Y nuestros rostros, el rostro instituto, la cadena de tiendas, la ruina*
- [19] *Proyectan su avaricia al igual que el batallón de fusilamiento y la bomba.
Madrid es el corazón. Nuestros instantes de ternura florecen
Como la ambulancia y el saco terrero;
Nuestras horas de amistad, en un ejército del pueblo.*⁴

⁴ Auden, *Spain*, Faber & Faber, London 1937. Auden eliminó las estrofas 18 y 19 de versiones posteriores. Mantuvo la estrofa 17 con algunos cambios.

[17] *Ob that arid square, that fragrant nipped off from hot / Africa, soldered so crudely to inventive Europe; / On that tableland scored by rivers, / Our thoughts have bodies; the menacing shapes of our fever // [18] Are precise and alive. For the fears which made us respond / To the medicine ad, and the brochure of winter cruises / Have become invading battalions; / And our faces, the institute-face, the chain-store, the ruin // [19] Are projecting their greed as the firing squad and the bomb. / Madrid is the heart. Our moments of tenderness blossom / As the ambulance and the sandbag; / Our hours of friendship into a people's army.*

Lo que llama la atención sobre estos versos es el hecho de que abordan la Guerra Civil española en términos psicológicos, no políticos; como la erupción de una sociedad moderna enferma: en España, el enemigo somos “nosotros”, nuestros temores y avaricias (como es habitual en él, Auden se incluye dentro del grupo que acusa); y el ejército del pueblo es asimismo psicológico, una especie de metáfora de sentimientos de amor. Pero es más que una metáfora; en España “nuestros pensamientos se encarnan” (“our thoughts have bodies”), lo que era psíquico se ha convertido en físico, y, por consiguiente, en mortal. La lucha de hoy, por ende, es una lucha entre la enfermedad y la salud, y España, un caso a tratar. El tratamiento es la elección inmediata, el compromiso con alguna forma de acción.

*Hoy el deliberado aumento en la probabilidad de morir,
La aceptación consciente de la culpa en el asesinato necesario;
Hoy el desgaste de los poderes
Sobre el efímero panfleto liso y la reunión aburrida.⁵*

La posibilidad de morir, sentirse culpable, el aburrimiento; todos ellos actos aleatorios, en absoluto heroicos ni con connotaciones políticas. Pero constituyen compromisos que un joven poeta pudiera adquirir o rechazar, situaciones para una elección moral.

«Spain» es un poema de guerra extraordinario; abstracto, distanciado, que ofrece un diagnóstico y que está falto de toda la meticulosidad y los sentimientos que definieron este género poético durante la I Guerra Mundial, y que heredaron poetas como Cornford y Spender. No se describen batallas, no hay niños muertos ni mujeres que griten, no hay escenas espeluznantes ni ninguna voz personalizada que atestigüe lo absurdo de una guerra. No sólo no aparece la 1^a persona del pronombre personal, “I”, sino que ni siquiera se sugiere que haya habido observación directa; la España de Auden es una forma sobre el mapa, o incluso la tierra vista desde una gran altura, y no un paisaje.

⁵ *To-day the deliberate increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the necessary murder; / To-day the expanding of powers / On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting.*

Es, asimismo, un poema abierto que no propone ninguna solución. Esto se debe en parte al tema: el posicionamiento moral se debe escoger en el presente, en el “ahora”, aunque sus consecuencias futuras nunca se puedan prever. También se debe en parte al momento en el que se escribió el poema; en la primavera de 1937 el futuro de la Guerra Civil en España, así como el futuro de Europa –que dependía en gran medida de ella– eran todavía inciertos. Constituía también una manifestación de la falta de posicionamiento ideológico explícito por parte de Auden. Aunque era leal al bando republicano, cosa que sí se vislumbra en el poema, evitaba asignar el bien y el mal a las causas, como hacían otros poetas, o incluso pretender que cualquier buena causa fuera a ser la vencedora. Por el contrario, lo que escribió fue un poema que expresaba la dificultad y la necesidad de tener que tomar decisiones morales en un momento tan crítico:

“*¿Cuál es tu proposición? ¿Construir la ciudad justa? Yo lo haré.
Estoy de acuerdo. ¿O es el pacto suicida, la muerte
romántica? Muy bien, acepto, pues
yo soy tu elección, tu decisión. Sí, yo soy España.*”⁶

Las reacciones que se produjeron al publicarse el poema dependieron en gran medida de la tendencia ideológica del lector. Richard Goodman, un admirador de Auden y comunista declarado, escribió:

«Spain» –el mejor poema que ha escrito Auden y, junto con «Vienna» de Spender, el único poema escrito por un inglés que se acerca a ser un verdadero poema revolucionario– trata sobre la percepción personal que tiene Auden sobre la guerra en España...”⁷

y Edgell Rickword, otro miembro del partido, protestó diciendo que:

⁶ *What's your proposal? To build the just city? I will. / I agree. Or is it the suicide pact, the romantic / Death? Very well, I accept, for / I am your choice, your decision. Yes, I am Spain.*

⁷ Goodman, «Perspectives for Poetry», *Daily Worker*, 2 junio 1937, p. 7.

La creación de un antagonismo entre panfleto y poema, es decir, entre lucha social y lucha interna, es una muestra del aislamiento continuado del poeta, falsificando la perspectiva del desarrollo social y retrasando la reintegración del poeta en la sociedad.⁸

Pero hubo otros críticos, quizás menos comprometidos políticamente hablando, quienes alabaron en gran medida el poema. Clifford Dyment se refirió a él como “el mejor poema de los que se han inspirado en ese desdichado país.”⁹ Un crítico anónimo publicó en *New Verse* que el poema era “una declaración orgánica, seria, sensata y emotiva, más razonable y sin prejuicios de cuantos poemas de temática política se hayan escrito en los últimos años” (“an organic, grave, sensible and moving statement, more reasonable and more free of bigotry than any other political poem written for years”).¹⁰ Estas perspectivas tan divergentes dan buena muestra de las diferencias políticas de las personas que emitían los juicios, aunque también apuntan a la indiscutible calidad del poema y a la importancia que adquirió ya en ese momento de la historia. Es un poema que evita el retrato sesgado y partisano, y evita las tesis genéricas; no se trataba de presentar una visión simplificada de los acontecimientos de 1937, sino de plasmar las dificultades morales del momento.

Como explica Edward Mendelson (1981), este poema tan extraordinariamente complejo es el reflejo de una desilusión medio aceptada y medio negada. En él Auden afirma que una determinada forma de acción política partisana puede ser la expresión de la voluntad de amor y fomentar una justicia última; pero también es consciente de que la acción política hoy, que asegura ser la expresión de estas ideas, no sustenta ninguna de esas cosas. «Spain» es, con mucho, –nos dice Mendelson– el mejor entre los centenares de poemas ingleses que se escribieron en apoyo de la perseguida República Española. Es también, en parte por su tendencia a la generalización del momento histórico, el poema que menos compasión expresa hacia la República y sus defensores. La historia ha de

⁸ Rickword, «Auden and Politics», *New Verse*, núm. 26-7 (nov. 1937), p. 22.

⁹ Dyment, «Poetry», *Time and Tide*, 18 (12 junio 1937), p. 794.

¹⁰ *New Verse*, núm. 25 (mayo 1937), p. 22.

esperar hasta los últimos versos de «Spain» para hacer su aparición personificada:

*Las estrellas están muertas. Los animales no se atreven a mirar.
Estamos solos con nuestro día, y el tiempo es corto, y
la historia a los derrotados
podrá decir “Ay” mas no podrá ni ayudar ni perdonar.*¹¹

La opinión de la crítica literaria sobre esta estrofa está dividida entre dos facciones. Una de ellas incluye a Auden y quizá a nadie más. Su prefacio al libro de poemas cortos, *Collected Shorter Poems*, de 1966 acababa de la siguiente manera: “Afirmar esto es como equiparar la bondad con el éxito” (“To say this is to equate goodness with success”). Y añadía, “Ya hubiera sido suficientemente malo sostener alguna vez esta doctrina perversa, pero el que la hubiera afirmado porque me sonaba retóricamente eficaz, es del todo imperdonable.” (“It would have been bad enough if I had ever held this wicked doctrine, but that I should have stated it simply because it sounded to me rhetorically effective is quite inexcusable.”)¹² La otra facción mayoritaria sostiene que estos versos expresan una idea totalmente distinta, que esta última estrofa sólo hace extensiva una argumentación inocua que aparece con anterioridad en el poema en el sentido de que la historia es el fruto de las elecciones de los humanos, y afirma que, una vez hechas esas elecciones no se pueden alterar, que si no actuamos cuando debemos, en ese ahora, no volveremos a tener una segunda oportunidad. Quizá el problema sea que ambas facciones tienen razón. En opinión de Samuel Hynes (1976), lo que estos versos transmiten es que la Historia es Necesidad, y que se construye con las elecciones del hombre. Una vez creada esa Historia, el apoyo y el perdón pierden todo su sentido. Es un principio moral severa, provocado por un momento severo, pero no deja de ser un principio moral, y mucho menos perverso.

¹¹ *The stars are dead. The animals will not look. / We are left alone with our day, and the time is short, and / History to the defeated / May say Alas but cannot help nor pardon.*

¹² W. H. Auden, *Collected Shorter Poems*, Faber, London 1966, p. 15.

El poema presenta un retrato catastrófico de la humanidad, plasmado siguiendo el patrón que tanto caracteriza a Auden: dos períodos integrados separados por un tercero, dividido. “Ayer todo el pasado” (“Yesterday all the past,”), nos dice el primer verso del poema, dando comienzo así a seis estrofas que, mediante una sucesión de sinécdoques, muestra una panorámica que se remonta a los inicios de los tiempos, desde la doma de caballos de los aborígenes hasta la adoración romántica de los locos. “Mañana, tal vez, el futuro” (“To-morrow, perhaps the future,”) predice con indecisión en cuatro de las estrofas hacia el final del poema, anhelando un tiempo en “perfecta comunión” (“perfect communion”) y “el reencuentro con el amor romántico” (“the rediscovery of romantic love.”). Entre estos dos períodos se encuentra el “hoy”, “hoy la lucha” (“to-day the struggle”): el presente dividido entre el amor y el odio, sin que la balanza se atreva a inclinarse en un sentido o en otro, y entre los anhelos privados y la violencia pública –como en el “abrazo torpe e insatisfactorio [del soldado] antes de herir” (“fumbled and unsatisfactory embrace before hurting”). La palabra “lucha” (“struggle”) tiene una gran connotación ideológica pero en este poema conlleva un significado más amplio que el de la simple lucha de clases y, por tanto, suscita quizá menos polémica. Se refiere más bien a la lucha, y a esa elección moral que mencionábamos antes, que se produce cada día de “hoy”. Porque en el presente en el que vive el hombre siempre hay que escoger y llevar a la acción: el presente es ese punto de intersección en el tiempo donde la libertad se convierte en necesidad, y la elección se convierte en historia. Aunque los individuos (el poeta, el investigador, el pobre) y las naciones invocan a las fuerzas vitales para que actúen por ellos, –[...] *la vida / que da forma al vientre individual y ordena / en la noche los terrores privados* [...] *the life / That shapes the individual belly and orders / The private nocturnal terror,*–, la vida sólo responde: “No, no soy yo quien mueve los hilos; hoy no; para ti no [...] soy lo que tú decidas hacer; [...] soy tu elección, tu decisión: [...]” (“Oh no, I am not the Mover; Not to-day; not to you [...] I am whatever you do; [...] I am your choice, your decision: [...]”). Los hombres labran su propio porvenir, su propio mundo, su propio destino y no pueden despojarse de esa responsabilidad que les es innata. Por muy doloroso que sea, se han de tomar decisiones, se ha de elegir, se ha de actuar, establecer el control y ganar, así, la libertad. En 1937, esa

decisión tan determinante sería una decisión sobre España, aunque se trataría de una cuestión moral y no de políticas concretas. Las posibles opciones en España están, sin embargo, claras: son dos. Dos opciones a escoger que se nutren de todos los datos recogidos a lo largo de la historia; es decir, que cualquier giro en la historia surge de la dispersión aleatoria de todos los “ayer” y todos los “mañana”. Uno puede escoger entre la “ciudad justa” (“just city”) o el *pacto suicida, la muerte / romántica (the suicide pact, the romantic / Death?)*.

La maestría retórica presente en «Spain» le da a la estructura abstracta del poema una esencia positiva. Las referencias cotidianas le dan un tono de divertimento. La estructura oratoria le confiere fluidez y movimiento, y las ideas abstractas sustentan su estructura argumental. En opinión de Edward Callan (1983), los mejores versos se encuentran en la segunda mitad del poema cuando se describe cómo han acudido en manada aquéllos que se han unido a la lucha para defender la España republicana migrando *como las gaviotas o las semillas de una flor (like gulls or the seeds of a flower)*:

*Se agarraron como cadillos a los largos trenes que traqueteaban¹³
por las tierras injustas, por la noche, por el túnel alpino;
flotaron por encima de los océanos;
cruzaron los puertos de montaña a pie. Todos dieron sus vidas.¹⁴*

Continúa explicando además que, escondidos tras las cadencias corales de los “ayer” (“Yesterday”), los “hoy” (“To-day”) y los “mañana” (“To-morrow”), y junto con las voces de la Historia y de España, se vislumbra la voz del bardo que proclama lo que se espera de él, como

¹³ Edward Callan, *Auden. A Carnival of Intellect*, comete un error al citar este verso: *They clung like birds [sic] to the long expresses that lurch*, y se sorprende de la palabra “pájaros” (“birds”), como podemos ver por el uso del adverbio sic entre corchetes. Los pájaros no se agarran, pero el fruto del cadillo (“burrs”), sí.

¹⁴ *They clung like burrs to the long expresses that lurch / Through the unjust lands, through the night, through the alpine tunnel; / They floated over the oceans; / They walked the passes. All presented their lives.*

Tennyson en su «Ode on the Death of the Duke of Wellington». El poema es lo que muchos, sobre todo los discípulos de las escuelas de Tennyson o Yeats, esperarían de la poesía, es decir, que fuera elocuente, délfica y profética. Pero la obligada retórica encerraba peligros, causando que Auden diera un traspie en versos como éstos:

*Hoy el deliberado aumento en la probabilidad de morir,
La aceptación consciente de la culpa en el asesinato necesario;
Hoy el desgaste de los poderes
Sobre el efímero panfleto liso y la reunión aburrida.¹⁵*

George Orwell criticó mucho la expresión “asesinato necesario” (“necessary murder”) en un artículo que publicó en el volumen de diciembre de 1938 de la revista literaria *The Adelphi*. La calificó como “la más absoluta irresponsabilidad intelectual” (“this utterly irresponsible intelligentsia”) y como la alianza “del gánster con el mariquita” (“the gangster and the pansy”). Opinó que “El Sr. Auden puede hablar sobre ‘la aceptación de la culpa en el asesinato necesario’ porque nunca ha cometido un asesinato, porque quizá nunca hayan asesinado a un amigo suyo, o incluso porque nunca haya visto el cadáver de un hombre asesinado.” A raíz de esta crítica, cuando Auden revisó el poema para publicarlo a finales de 1939 en *Another Time* (1940) eliminó tres estrofas y cambió algunas palabras. El verso que incluye la expresión “asesinato necesario” se convirtió en *La aceptación consciente de la culpa en el hecho de asesinar* (*The conscious acceptance of guilt in the fact of murder*), no tanto, en opinión de Edward Mendelson, por la crítica que le hizo George Orwell, sino porque Auden “ya no podía aceptar el devenir de la historia como una simple lucha entre el levantamiento y la muerte del poder imperante”. Mendelson interpreta el cuestionado verso sobre la aceptación consciente

¹⁵ *To-day the deliberate increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the necessary murder; / To-day the expending of powers / On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting.*

En una versión posterior: *To-day the inevitable increase in the chances of death;*

Y en otra posterior: *The conscious acceptance of guilt in the fact of murder;*

de la culpabilidad como una referencia a la participación de Auden en la retransmisión de propaganda desde la ciudad de Valencia: “Retransmitiendo para la República, aceptaba cierto grado de complicidad en los actos que se cometían en su nombre, actos que incluían asesinatos políticos y judiciales.”

Los cambios que introdujo Auden en el poema con posterioridad fueron todos en la misma línea; eliminó prácticamente todas las referencias que asociaban procesos naturales con actos bélicos. Eliminó la afirmación de que las tropas franquistas encarnaban nuestras avaricias y nuestros odios. Eliminó las horas de ternura que florecían convirtiéndose en un ejército popular. Eliminó el “asesinato necesario”, y el “deliberado aumento en la probabilidad de morir” (“deliberate increase in the chances of death”) se convirtió en el “inevitable aumento”. Descartó, asimismo, una estrofa sobre un futuro unido mediante *la entusiasta elección de presidentes / por la repentina arboleda de manos.* (*The eager election of chairmen / By sudden forest of hands.*) Auden pretendía, con estos cambios, despojar el poema de toda traza inamovible de historia. Pese a estos intentos, sin embargo, «Spain», según su autor, seguía teniendo una infección demasiado severa como para incluirlo en los volúmenes de poemas escogidos que publicó a partir de 1950.

Podemos comparar el concepto que tenía Auden sobre la historia con otro poema suyo, «Comentario en verso» («Verse Commentary»),¹⁶ escrito en 1938 tras su regreso de un viaje a China para informar sobre la Guerra Sino-Japonesa. Tal y como concluye en el “Comentario”, Auden escucha “la voz del Hombre” (“the voice of Man”) que reza por una justicia unificadora. Su rezo no va dirigido a nadie en particular y acaba cayendo en la contradicción. Al igual que en «Spain», donde las “naciones combinan cada grito” (“the nations combine each cry”), y ruegan a las fuerzas vitales que les proporcionen orden y sentido, también en el “Comentario” se escucha la voz del hombre pidiendo tanto la unidad pública como el calor privado que hará derretir el glaciar del “gélido corazón” (“frozen heart”). La voz pide la liberación de las “fuerzas de la voluntad” (forces of the will) para que puedan restablecerse

¹⁶ W. H. Auden and Christopher Isherwood, *Journey to a War*, Faber, London 1939.

—aunque no se especifica cómo— y hacer “justicia humana” (“a human justice”). El poema hace un reclamo para que los poderes perdidos y temblorosos de la voluntad se aúnen hasta construir esa justicia humana.

Enséñame a dejar atrás mi locura ...

*Sacude los perfectos modales del gélido corazón,
y una vez más oblígale a que se incomode y esté vivo,
ante todo lo que sufrió, un testigo en llanto.*

*Libera de la cabeza las toneladas de basura impresionante;
agitá las temblorosas y perdidas fuerzas de la voluntad,
reúnelas y déjalas sueltas en la tierra,*

*Hasta que al fin construyan una justicia humana,
la aportación de nuestra estrella, bajo cuya sombra
el poder que inspira, ama y opprime
puede llenar de júbilo y manejar todas las demás razones.¹⁷*

En un solo verso, la justicia es un regalo de la luz, la aportación de una estrella, y también una barrera para la luz ya que en la sombra que ésta proyecta todos los demás razonamientos pueden llenarse de júbilo e intervenir. La justicia humana es, en este poema, una idea tan contradictoria como las metáforas que la describen, al tiempo que su retórica se opone a la fuerza de su argumentación.

Los temas que aparecen en el «Verse Commentary» son similares a los que aparecen en «Spain», aunque con un estilo un tanto más retórico

¹⁷ *O teach me to outgrow my madness...*

Ruffle the perfect manners of the frozen heart, / And once again compel it to be awkward and alive, / To all it suffered once a weeping witness.

*Clear from the head the masses of impressive rubbish; / Rally the lost and trembling forces of the will, / Gather them up and let them loose upon the earth,
Till they construct at last a human justice, / The contribution of our star, within the shadow / Of which uplifting, loving, and constraining power / All other reasons may rejoice and operate.*

y declamatorio: la guerra es una consecuencia necesaria de la historia; el enemigo es el ejemplo del mal eterno; el bien habita en las personas normales; todos somos partícipes de una guerra genérica, de la que el conflicto bélico en China es sólo una variante local, al igual que la de España. A Auden lo que le preocupa, por tanto, es el significado moral inherente a cualquier guerra e interpreta la historia como el fracaso de lograr “El Buen Lugar” (“The Good Place”), refiriéndose al paraíso, donde habrá justicia de una vez por todas.

*La historia opone su dolor a nuestra canción optimista:
El Buen Lugar todavía no ha sido; nuestra estrella ha incubado
una especie desconcertada que aún debe demostrar su valía;*¹⁸

Este fragmento, extraído de la secuencia de sonetos de 1939 que lleva por título «En tiempo de guerra» («In Time of War»), es un recordatorio de todos los momentos de dolor y aflicción que ha tenido que presenciar la Historia y manifiesta sorpresa ante el júbilo del Hombre. Auden niega el que alguna vez haya podido haber alguien que viviera en paz y en armonía, y está decepcionado por el inevitable devenir de la historia en un momento en el que el presentimiento de un conflicto bélico y una inminente catástrofe se cernía sobre Europa:

*Sí, vamos a sufrir, ahora; el cielo
palpita como una frente febril; el dolor es real;*¹⁹

«Spain» y el «Commentary» son dos poemas que cobran más sentido cuando se ven desde la perspectiva de los poemas que hacen de la utopía su eje central. Al igual que la nostalgia suspira por un mundo perdido en un pasado imaginario, así también la utopía –nostalgia por el futuro–

¹⁸ W. H. Auden, Soneto XIII de «In Time of War», incluido en *Journey to a War. History opposes its grief to our buoyant song: / The Good Place has not been; our star has warmed to birth / A race of promise that has never proved its worth;*

¹⁹ W. H. Auden, Soneto XIV de «In Time of War», incluido en *Journey to a War. Yes, we are going to suffer, now; the sky / Throbs like a feverish forehead; pain is real;*

sueña con un mundo que sólo la imaginación puede crear. En sus primeros poemas, Auden continuamente hacía referencia a un deseo nostálgico, aunque siempre acababa explícitamente rechazándolo como una fantasía en esos mismos poemas unos versos más abajo. Cuando surgía un deseo utópico en los poemas que escribió en los años treinta, este rechazo se convertía en una contradicción personal, involuntaria y retorcida.

Referencias

- AUDEN, W. H., *Selected Poems*, Faber, London 1979.
- AUDEN, W. H., ISHERWOOD, Christopher, *Journey to a War*, Faber, London 1939
- BUELL, F., *W. H. Auden as a Social Poet*, Cornell University Press, London 1973.
- CALLAN, E., *Auden. A Carnival of Intellect*, Oxford University Press, New York 1983.
- CARPENTER, H., *W. H. Auden. A Biography*, George Allen & Unwin, Boston 1982.
- HYNES, S., *The Auden Generation*, Faber, London 1976.
- MENDELSON, E. (Ed.), *The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939*, Faber, London 1977.
- MENDELSON, E., *Early Auden*, Faber, London 1981.
- OSBORNE, C., *W. H. Auden. The Life of a Poet*, Eyre Methuen Ltd., London 1980.

Nota

Todas las traducciones son de la autora del artículo.



CAMBIOS TEXTUALES Y RASGOS ESTILÍSTICOS: A PROPÓSITO DE JOURNEY TO A WAR

JUAN V. MARTÍNEZ LUCIANO

Creador de un modo poético, conocido con el calificativo de *andenesque*, los críticos han intentado encontrar en la poesía de Auden algunas de las características que pudieran definir la poesía inglesa de los años treinta del pasado siglo. Si bien es cierto que algunas de estas características comunes –tanto desde el punto de vista temático como del estilístico– se encuentran en su obra, no cabe duda de que Auden muestra una concepción original de la poesía que contrasta con las concepciones de una gran parte de sus contemporáneos más, digamos, “conservadores”. En este sentido, Salvador Oliva, excelente traductor de la poesía de Auden, además de profundo conocedor de su obra, afirma:

La variació temática té un espectre tan ample com la varietat formal; però allò que informa no solament la majoria dels seus poemes, ans també una bona part dels seus assaigs, és l'alt contingut moral, el desig d'entendre les contradiccions més profundes de l'existència.¹

Para entender estas contradicciones, que tan acertadamente apunta Oliva, cualquier tema es, en principio, válido para el poeta: la sociedad en que vive y su cultura, en multitud de aspectos diferentes: la vida en toda su complejidad.

Sus intereses, como los de otros poetas de aquella década, especialmente los que conformaban *The Auden Generation*,² giran en torno a

¹ Salvador Oliva, *Poemes de W. H. Auden*, Antoni Bosch, Barcelona 1978, pág. 16.

² Etiqueta acuñada, acertadamente en mi opinión, por Samuel Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930's*, Faber and Faber, London 1976.

Juan V. Martínez Luciano es profesor en la Universidad de Valencia y ha publicado diversos artículos y traducciones de obras de W.H. Auden. Desde hace dos décadas y, después de editar y traducir varias obras de Shakespeare, se ha especializado en teatro contemporáneo en lengua inglesa y ha publicado y estrenado en diversos teatros nacionales obras de Tom Stoppard, Harold Pinter, Arnold Wesker, Tennessee Williams, etc.

cuestiones sociales y políticas, apoyándose fundamentalmente en la psicología y en la antropología de una manera científica; es decir, detallada e imparcial, intentando mantenerse en contacto con teorías e ideas recientes a partir, principalmente, de dos fuentes teóricas: Freud, en primer lugar, y Kierkegaard y los existencialistas después, incrementándose la influencia de estos últimos al tiempo que la de Freud va, poco a poco, disipándose. Como dice Frank Kermode, parafraseando al propio Auden:

El problema básico del ser humano es la ansiedad que el hombre siente hacia el tiempo; por ejemplo, su ansiedad presente con respecto a sí mismo en relación a su pasado y a sus progenitores (Freud); su ansiedad presente con respecto a sí mismo en relación a su futuro y a sus vecinos (Marx); su ansiedad presente con respecto a sí mismo en relación a la eternidad y a Dios (Kierkegaard).³

Y si los temas de la obra de Auden pueden considerarse comunes a los de sus contemporáneos, también encontramos en él muchos de los rasgos que definen estilísticamente la poesía de la década de los treinta y que lleva a los críticos a compararle, inevitablemente, con Eliot, sobre todo a partir de las imágenes que expresan la conciencia de crisis de la civilización –utilizadas de forma magistral por Eliot en *The Waste Land* [*La tierra baldía*]–, extraídas del paisaje industrial y las condiciones sociales existentes en Inglaterra durante los años de la depresión económica. Influencia que se plasma también, aunque no de forma tan evidente, en el estilo de Auden. Efectivamente, en sus primeros poemas se encuentran muchos ecos de Eliot –y de los modernistas en general– en un método de elaboración que se podría calificar de clásico y del que, poco a poco, Auden se va despojando hasta llegar a conseguir la facilidad técnica que se convertiría en uno de los rasgos estilísticos más significativos de su poesía, y que en ocasiones le lleva hacia una brevedad casi epigramática. Algo que no sorprende por cuanto que Auden –y sería éste otro de los rasgos significativos– acostumbra a recomponer poemas a partir de líneas extraídas de otros, elaborando así textos que han sido calificados de oscuros y complejos. Cabría citar a su amigo y colaborador Christopher Isherwood que, no sin cierta ironía, habla de lo que a

³ F. Kermode, *Modern Essays*, Fontana Books, London 1971, pág. 344.

su juicio “explica la célebre oscuridad temática de la poesía de Auden”:

Cuando Auden era joven era muy vago. Odiaba tener que pulir y hacer correcciones. Si a mí no me gustaba un poema, lo tiraba y componía otro. Si me gustaba una línea, la guardaba y la convertía en un nuevo poema. De este modo, construía poemas completos que no eran sino antologías de mis versos favoritos, sin tener en cuenta en absoluto la gramática o el sentido. Ésta es la explicación de gran parte de la célebre oscuridad que la poesía de Auden presenta.⁴

Independientemente de los comentarios irónicos de Isherwood, Auden es un poeta que se caracteriza, también, por haber revisado regularmente su trabajo y por introducir cambios textuales y variantes léxicas en sus poemas en las sucesivas reediciones de sus obras; cambios y revisiones tan abundantes que exceden los límites de este trabajo por lo que nos limitaremos a un solo ejemplo que permita mostrar hasta qué punto este proceso de revisión por parte del poeta ha sido constante y meticuloso.

El 16 de septiembre de 1939 apareció publicado *Journey to a War* [*Viaje a una guerra*], libro de viajes escrito por W. H. Auden y Christopher Isherwood, como resultado del viaje que, meses antes, ambos habían realizado por China coincidiendo con el conflicto bélico que enfrentó a ese país con Japón. El libro, bastante peculiar en su contenido, se compone de cuatro partes: la primera, «London to Hongkong» [«De Londres a Hong-Kong»], está formada por un poema de veinte versos libres –que se titula «The Voyage» [«El viaje»]– y cinco sonetos: «The Sphinx» [«La esfinge»], «The Ship» [«El barco»], “The Traveller” [“El viajero”], “Macao” y «Hongkong», escritos todos por Auden. La segunda parte, escrita en prosa, la compone el «Travel-Diary» [«Diario de viaje»], en el que Christopher Isherwood relata las experiencias de ambos a lo largo del viaje por China.⁵ La tercera parte, «Picture-Commentary» [«Comentario fotográfico»], se compone de una serie de fotografías, casi todas tomadas durante el viaje, por el propio Auden. La cuarta y última

⁴ C. Isherwood, «Some Notes on Auden's Early Poetry», en *New Verse*, 26-7, noviembre 1937, pág. 4.

parte, escrita por Auden, lleva por título «In Time of War» [«En tiempo de guerra»], y la compone un grupo de 27 sonetos acompañados de un largo poema, «Verse Commentary» [«Comentario poético»], compuesto por tercetos sin rima. El libro se cierra con un mapa desplegable de China. Esa cuarta parte, en concreto la secuencia de sonetos «In Time of War», ha sido considerada por un amplio sector de la crítica como “el mejor poema de la década de los años 30”,⁶ y es, sin duda alguna, una de las mejores creaciones poéticas de W. H. Auden, aunque no todos coincidan en asignarle ese puesto de honor.

Sin embargo, el poeta decidió –al publicar en 1966 sus *Collected Shorter Poems, 1927-1957*– alterar parte del contenido de esa secuencia poética, y recoger esta segunda versión bajo el título «Sonnets from China» [«Sonetos desde China»], título que engloba la secuencia de, en esta ocasión, sólo veintiún sonetos ya que Auden elimina, en su totalidad también, los sonetos IX, X, XIV, XV, XX, XXV y XXVI. El resultado es, en fin, una secuencia de 21 sonetos, puesto que el poeta añade el poema dedicado al novelista E.M. Forster que abría el libro *Journey to a War* y que aparece bajo la misma dedicatoria, pero con el número XXI de la secuencia. En esta nueva versión, además, desaparece por completo el mencionado «Verse Commentary» que acompaña a «In Time of War».

Auden introduce cambios y variantes significativas tanto en lo que respecta al fondo como a la forma de la secuencia –práctica habitual, por otra parte, a lo largo de toda su vida literaria–, cambios y variantes que pueden considerarse definitivos por cuanto se mantienen en la segunda edición de *Journey to a War* publicada en 1973. Hemos de advertir, sin embargo, que en esta última edición –y aunque el contenido es idéntico al de «Sonnets from China»– Auden devuelve a la secuencia su título original de «In Time of War».⁷

⁵ Auden e Isherwood publicaron sus primeras experiencias sobre este viaje en la revista *New Republic*, LXXXV, 1226 (1 de junio de 1938), págs.. 94-97, bajo el título «Chinese Diary».

⁶ Por ejemplo, E. Mendelson, Early Auden, Faber and Faber, London 1981, pág. 348.

⁷ El estudio pormenorizado de todos los cambios textuales en las diferentes ediciones de los textos constituye el cuerpo central de la Tesis Doctoral de la profesora Ana Mª Gimeno Sanz, *W. H. Auden: propuesta de edición bilingüe anotada de «In Time of War»*, Universidad de Valencia, 1990.

Mostramos a continuación, a modo de ejemplo, el primer poema de la serie que aparece en todas las ediciones mencionadas y que nos da buena muestra de lo que entendemos como variantes textuales que enriquecen no sólo la forma, sino también el significado del texto. Los textos en paralelo, y las marcas en negrita permiten apreciar mejor estos cambios. El primer texto es el que aparece en la primera edición de *Journey to a War*, publicada en 1939, y el segundo está contenido en la segunda edición aparecida en 1973:

I

*So from the years the gifts were showered; each
Ran off with his at once into his life:
Bee took the politics that make a hive,
Fish swam as fish, peach settled into peach.*

*And were successful at the first endeavour;
The hour of birth their only time at college,
They were content with their precocious knowledge,
And knew their station and were good for ever.*

*Till finally there came a childish creature
On whom the years could model any feature,
And fake with ease a leopard or a dove;*

*Who by the lightest wind was changed and shaken, Who by the gentlest wind was rudely shaken,
And looked for truth and was continually mistaken, Who looked for truth but always was mistaken,
Ana envied his few friends and chose his love. And envied his few friends, and chose his love.*

I

*So from the years **their** gifts were showered: each
Grabbed at the one it needed to survive;
Bee took the politics that suit a hive,
Trout finned as trout, peach moulded into peach.*

*And were successful at **their** first endeavour
The hour of birth their only time **in** college,
They were content with their precocious knowledge,
To know their station and **be right** for ever.*

*Till, finally, there came a childish creature
On whom the years could model any feature,
Fake, as chance fell, a leopard or a dove,*

*Who by the lightest wind was changed and shaken, Who by the gentlest wind was rudely shaken,
And looked for truth and was continually mistaken, Who looked for truth but always was mistaken,
Ana envied his few friends and chose his love. And envied his few friends, and chose his love.*

Y ofrecemos, a continuación, la traducción de la versión más reciente con la seguridad de que el lector podrá interpretar la primera versión por sí mismo, y apreciar las mejoras estilísticas introducidas por el autor treinta años después:

*Y así fue desde los años en que sus dones fueron repartidos:
cada uno se aferró al que necesitaba para sobrevivir;
la abeja se dedicó a la política que convenía al panal,*

*la trucha vistió aletas de trucha, el melocotón se bizo melocotón.
Y triunfaron al primer intento.
Su único aprendizaje fue la hora de nacer,
se contentaron con su conocimiento precoz,
saber su lugar y tener razón siempre.*

*Hasta que, al fin, llegó una criatura infantil
en quien los años podían modelar cualquier rasgo,
simular, según conviniera, un leopardo o una paloma,*

*que era agitada con rudeza por el viento más suave,
que buscaba la verdad, mas siempre se confundía,
y envidiaba a sus pocos amigos, y eligió su amor.*

Es evidente que no se trata del único texto y la única ocasión en la que Auden sigue este proceso, y la comparación de las sucesivas ediciones de sus obras nos permite apreciar su evolución estilística y, en algunos casos, incluso ideológica. Es bien cierto también que no todos sus textos han seguido un proceso de cambio tan profundo y, posiblemente, tan meditado, pero el ejemplo de estas dos ediciones, separadas por treinta años de experiencia poética, nos permite hablar de una obra creativa sometida a constante reflexión que, en nuestra opinión, explica y refuerza el compromiso artístico del autor.

Así mismo, el estudio de las variantes textuales en la poesía de Auden, –tanto en los textos aquí mencionados como en el resto de su poesía que, por razones obvias de espacio, es imposible siquiera citar– apuntan, en nuestra opinión, a un mayor esmero y una más intensa reflexión en sus composiciones poéticas. Los ejemplos mencionados denotan, sobre todo, que si bien el significado del poema no varía sustancialmente, el poeta ofrece una mayor precisión en el léxico en la versión revisada y, desde luego, un mejor dominio de la técnica que, como decíamos en las primeras líneas de este trabajo, se puede considerar representativa de la poesía de Auden.

Y es gracias a esa inquietud, a ese deseo de rehacer, revisar y perfeccionar, que podemos disfrutar ahora de uno de los textos poéticos más representativos del poeta, de su generación y, probablemente, de la poesía inglesa del siglo xx.

W.H. AUDEN: RETORNO A 1939

FELIX MARTIN GUTIERREZ

Hay fechas memorables en la historia de la poesía inglesa. Fechas grabadas de forma indeleble por el curso de la historia y esculpidas en monumentos que dan testimonio o rememoran sus acontecimientos más señalados. Desde que los poetas románticos revistieran la naturaleza de inscripciones, signos o firmas de la experiencia personal, estos monumentos han hecho renacer la vida oculta de la historia y sembrar de vivencias y recuerdos nuestra existencia. No es de extrañar que para muchos lectores algunas fechas permanezcan imborrables, apresadas entre la magnitud de los hechos históricos y el carácter emblemático de la forma artística. No me refiero, obviamente, a esas fechas que la propia poesía ha elaborado a base de manifiestos, rupturas genéricas o cambios de estilo, ni a las contenidas en poemas heroicos o épicos que han glorificado la historia militar inglesa o recorrido las rutas imperiales victorianas.

El 18 de Octubre de 1939 apareció publicado en *The New Republic* el poema de Auden «September 1, 1939», erigiendo un día y un año en emblemas imperecederos del inicio de la Segunda Guerra Mundial, concretamente día y mes de la invasión de Polonia por el ejército nazi. Un título tan explícito no sólo ha perpetuado la memoria de un hecho que supera toda evocación, sino que tras su resonancia popular en Septiembre del 2001 en Nueva York ha incrementado exponencialmente su proyección pública, reavivando incidentalmente su controvertido historial. Entre acontecimiento y versión poética median a veces obstáculos insalvables, como los que el propio Auden trató de esquivar en sus poemas sobre la guerra. Precisamente las de los años treinta dejaron en su poesía monumentos y memoriales de celebración a los que añadiría testimonios personales destinados a los muertos más ilustres de

Félix Martín Gutiérrez es catedrático de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado libros y artículos sobre W. Whitman, Hart Crane, W. H. Auden, P. Levine, E. A. Poe y los poetas románticos ingleses. Su última publicación es el libro *Retorno a la Historia Literaria Norteamericana* (Universidad de Valencia, 2014).

su panteón familiar, todos ellos figuras literarias de relieve, desde Melville hasta Rimbaud, Henry James o Rilke.

La Segunda Guerra mundial, sin embargo, le llevaría a replantear su compromiso poético y político, afectado por la problemática relación entre acción política efectiva e integridad moral, una cuestión que había reactivado el poema «Spain» y los 27 sonetos compuestos en China. En verdad estos sonetos y sus comentarios en verso permiten vislumbrar un proceso de revisión personal y artística profundo que culmina magistralmente en «En tiempo de guerra» y que le lanzará hasta Estados Unidos. Si «September 1, 1939» precisara todavía ahondar más en su genealogía literaria, intelectual y religiosa estos sonetos nos colocan justo en el umbral del poema, en las vías de una conversión religiosa adherida a su credo y actitudes políticas.

«September 1, 1939» nos sitúa en esta encrucijada y acrisola dentro de ella la historia personal del exilio, su proyección pública y sus alternativas creativas. Maticemos, no obstante, esta contextualización tan general. El poema es la expresión personal de un viaje por un escenario político en quiebra que conduce al reconocimiento de un presumible cambio de perspectiva moral y existencial. Como si emulara al peregrino de Pilgrim Progress de John Bunyan, el poeta parte desde una situación de incertidumbre y confusión hasta percibir algún signo de iluminación. No es este un viaje muy visible a primera vista, pues ni muestra analogía evidente entre historia individual y social ni pautas alegóricas del recorrido. Pero el diagnóstico devastador que emite del conflicto mundial y su impacto crítico en los lectores constituye un recorrido poético comprometido. Parte desde la raíz de experiencias traumáticas personales y universales:

*I sit in one of the dives
On Fifty-second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade:
Waves of anger and fear
Circulate over the bright
And darkened lands of the earth,*

*Obsessing our private lives;
The unmentionable odour of death
Offends the September night*¹

La voz que introduce el poema es claramente expresiva e invita al lector a contemplar un escenario panorámico trazado con pinceladas sombrías, producto de la incertidumbre, las obsesiones o el miedo del poeta. En realidad, dado el puesto de observación de éste y su situación psicológica, el paisaje es subjetivo y moral, trasunto de otro real, distanciado pero inquietante. La presentación de esta visión encapsula toda la geografía imaginaria del poema, tanto su contorno externo como las maniobras mentales del poeta que se ve abocado a investigar ese mapa de síntomas. Se trata, obviamente, de un diagnóstico abierto imaginativamente al análisis y a la inspección de sus consecuencias, por más que la forma poética acomode tonalidades líricas, comentario filosófico, retórica contemplativa o lenguaje oracional.

Es efectivamente un diagnóstico y un testimonio personal que reclama la presencia de los lectores como testigos de la indagación poética. A ello contribuye la fuerza verbal y lógica de la retórica meditativa y asertiva que adopta la voz poética, así como la estructura argumentativa que muestran las nueve estrofas hasta concluir en una cadencia confesional. Por controvertida que haya sido su lectura durante más de setenta años, incluido el rechazo de su autor, su impacto tras el 11 de Septiembre el 2001 en Nueva York vino a confirmar la importancia del contexto histórico y de los efectos cambiantes que puede producir. En fecha nueva y en momento de crisis similar el poema ha resonado potente mente, mezclando oraciones y olor a muerte, amenaza de guerra y mentiras de la autoridad política, aprehensión pública y dolor individual,

¹ *Estoy sentado en uno de los garitos / de la calle Cincuenta y dos / indeciso y asustado / mientras
expiran las taimadas esperanzas / de una década mezquina y fraudulenta/ oleadas de furia y miedo /
circulan por los países brillantes / y ensombrecidos de la tierra, / obsesionando nuestras vidas pri-
vadas; / el innombrable olor de la muerte / ofende la noche de septiembre.*

Todas las citas del poema proceden de W. H. Auden, *Canción de cuna y otro poemas* (ed. De Bolsillo, Barcelona 2007), de Eduardo Iriarte.

consuelo espiritual y rabia. Dejando de lado similitudes ocasionales entre 1939 y 2001 y alguna cábala sobre su virtualidad profética, lo cierto es que el poema ha obligado a replantear algunas funciones olvidadas de la poesía social y política.

A primera vista el contraste entre las dos primeras estrofas establece la perspectiva de lectura adecuada: conjugar la exploración intelectual con otra más subjetiva y emotiva. El asalto directo a la conciencia política que plantea la segunda estrofa responde a los efectos producidos por el espectáculo de la primera. Este reto nos facilitará proseguir el curso de la voz poética en primer lugar y luego consignar la incidencia de la experiencia elegíaca, sin salir del trazado argumental del poema. Al mismo tiempo resaltaremos la importancia de la experiencia personal en la percepción del contexto histórico y la alternativa creativa que representa este poema. Suele aceptarse el carácter ocasional del poema para seleccionar su voz, sus imágenes o el curso de sus reflexiones sin advertir que esta lógica argumental define su formalización poética, sin necesidad de considerarlo como género mixto o ensayístico.

Aun a riesgo de oscilar libremente entre los imperativos intelectuales y los estéticos, emotivos o biográficos tenemos en cuenta la sugerencia que Auden ofrece en su elegía a Sigmund Freud y que atribuye al magisterio psicoanalítico de su maestro: recitar el presente a través del pasado como si fuera una clase de poesía, una actividad que le haría titubear al salir a la luz viejas o ancestrales acusaciones. Al recitar el desafío que lanza en la segunda estrofa, casi de forma sarcástica y provocadora, inicia el diagnóstico como respuesta al espectáculo presentado en la primera.

*Accurate scholarship can
Unearth the whole offence
From Luther until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred at Linz,
What huge *imago* made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren learn,*

*Those to whom evil is done
Do evil in return.*²

Es, como acabo de insinuar, la orientación dialéctica y argumental que plantea en estas líneas lo que caracterizará la exploración del pasado y su repercusión en el futuro. El desafío va dirigido contra unos de los pilares conceptuales más examinados por Auden durante la década de los años treinta: la complicidad histórica entre el protestantismo luterano y nazismo como causante de la ofensa completa, una genealogía que no es necesario explorar. Se descarta así cualquier investigación basada en la razón ilustrada sobre el origen del mal. Es innecesario y aunque se intentara investigar probablemente no obtendría ningún resultado. Cualquier niño lo pudo demostrar y cualquier biografía de Hitler, añadimos, ilustraría lo que ocurrió en Linz y cómo construyó su imagen de dios psicopático entre delirios nacionalistas y rocambolescos fracasos personales.

La interpelación tan directa de la historia sobre el papel conflictivo de Lutero en la génesis de las guerras doctrinales y políticas, así como el nexo entre protestantismo y nazismo, llama la atención por la contundencia de una voz poética tan asertiva que no sólo ridiculiza el propósito de la investigación, sino que la conclusión parece sostenerse como proposición autónoma e incontrovertida. La inferencia lógica se desprende de signos y símbolos tan evidentes que acaba reforzando la veracidad de los enunciados hasta extremos axiomáticos: *Those to whom evil is done / Do evil in return*, una conclusión realmente incendiaria, trasplantada por algunos lectores del campo moral al político para justificar la violencia.

La articulación poética de esta indagación depara modalidades retóricas que dejan entrever las reacciones personales y colectivas a través de esos enunciados. La incursión por la historia clásica en la ter-

² *La investigación precisa puede / Desentrañar la ofensa entera / Desde Lutero hasta ahora / Que ha hecho enloquecer a una cultura, / Averiguar qué ocurrió en Linz, / En qué inmensa imago se erigió / Un dios psicopático: / La opinión pública y yo sabemos / Lo que todos los escolares aprenden: / A quien mal se infinge / Maldades comete a cambio.*

cera estrofa concluye aceptando inevitablemente el carácter cíclico determinado por las batallas entre democracia y dictadura. Contrastá esta incursión un momento histórico muy alejado del presente, pero que desemboca enfáticamente en un *We must suffer them all again*, reavivando la genealogía de la ofensa. Un salto de ese calibre se proyecta en presente en los monumentos del imperialismo americano (4), reflectando en esa estrofa la confluencia de fuerzas históricas, los delirios del hombre colectivo moderno, la inutilidad del lenguaje político, una escenografía que exhibe síntomas y aprehensión personal, aparente neutralidad y complicidad. A diferencia de la lógica deductiva de las estrofas anteriores el escenario neoyorquino abre un panorama más visual y reflexivo, un cambio de perspectiva hacia los síntomas sociales, políticos y morales.

El recital oscila así hacia una visión de absoluta vulnerabilidad de la sociedad moderna desde espacios más cercanos y familiares, en los que la lógica racional reclama el apoyo de razones afectivas. Transmiten estas escenas inquietudes y presentimientos que se refractan en los lugares, objetos y monumentos neoyorquinos de un modo especial, como si el impacto del conflicto dividiera visualmente las regiones de la imaginación, una escisión magníficamente captada por la elección del puesto de observación interno, –tal vez Dizzy Club, en donde conoció a Chester Kallman– y la perspectiva que crean la distancia del conflicto y la ambigüedad de la expatriación. Desde la calle cincuenta y dos (estrofa 3 y 4) –zona gay en aquellos años –puede neutralizar la invasión de obsesiones, o proteger su privacidad en un clima de creciente ansiedad. No parece este lugar el más adecuado para emitir profecía alguna:

*Faces along the bar
Cling to their average day;
The Lights must never go out
The music must always play,
All the conventions conspire
To make this fort assume
The furniture of home
Lest we should see where we are
Lost in a haunted wood,*

*Children afraid of the night
Who have never been happy or good³*

Parece inevitable que el descenso al abismo de la memoria transcurra por esos espacios alienantes y desmarcados en los que puede perderse el sentido de realidad. Si todas las convenciones conspiran para hacer de ese lugar un hogar es porque simplemente es tierra de nadie, o centro de delirantes conspiraciones. Lo amenazante, sugiere el poeta, es que no es fácil escapar de ese escenario, pues no sabríamos lo que podríamos encontrar. Tal disyuntiva –dificultad de salir y miedo a lo desconocido– va tejiendo el poema desde la contemplación a la reflexión y ésta a la interrogación, como si fuera un ejercicio de introspección y exploración espiritual. Esa es la lógica poética a seguir. Más allá, o tal vez como origen analítico, está el núcleo privado y psíquico de la genealogía moral ¿La infancia? ¿Un bosque encantado? ¿La noche? ¿El hogar?

Si a la travesía de Auden por Estados Unidos le asignáramos un lugar de partida, éste debiera ser algún bar neoyorquino, por ejemplo en el de la Tercera Avenida, ese espacio sin prejuicio alguno de *The Age of Anxiety* (1947) en el que, como asegura el poeta, nunca ocurre nada especial, pero que se llena de poesía encantadora y desgarradora a la vez. O el célebre Dizzy Club gay de la calle 52, en el que no es posible desahogar la desesperanza del poema que estamos leyendo. La situación de incertidumbre y desarraigado que Auden vivió durante los primeros días del exilio en Nueva York pueden justificar algunas maniobras para sobrevivir como ciudadano “americano” con una nueva nacionalidad afianzarse profesionalmente, ganarse el afecto y la fidelidad del joven Chester Kallman o refugiarse en la casa de Elizabeth Meyer en Long Island.

América, había vaticinado Aldous Huxley, sería para Auden e Isherwood un estado de gracia, una alternativa espiritual frente a la Europa neurótica. Cuando puso pie en Nueva York las huellas de la

³ *Los rostros en la barra / Se aferran a su jornada mediocre / Las luces no deben apagarse nunca, / La música siempre debe sonar, / todas las convenciones conspiran / para hacer que este fuerte adopte / el mobiliario del hogar / no sea que veamos dónde estamos, / perdidos en un bosque encantado, / niños asustados de la noche / que nunca han sido buenos ni felices*

Depresión todavía lastraban los logros de la política social y cultural del New Deal, aunque las reformas en la industria, la agricultura y las artes configuraron un panorama atractivo para los exiliados europeos. A primera vista la impronta radical de esa década en Estados Unidos favorecería su sintonía con los intelectuales norteamericanos. Mientras en Inglaterra MacNiece y Spender insistían en la necesidad de tomar partido con causas sociales y políticas, en los Estados Unidos la llamada “década roja” dejaba atrás el “Go Left, Young Writers” de Mike Gold para reencender el idealismo radical sin adoptar estrategias revolucionarias, haciéndolo compatible con el populismo que inundó el país con el eslogan “The American Way of Life.” La percepción de ruptura vital y desplazamiento psíquico que transmite el poema todavía responde a lo que él y su amigo habían convertido en objeto de deseo. Ni la América que ambos soñaron ni la que Auden prefiguró en su deliciosa «Letter to Lord Byron» hacían presentir ese año el viaje solitario por la gran urbe neoyorquina.

No sería la sintonía ideológica lo que fecundaría su quehacer artístico en suelo americano. A partir de su viaje a Ischia en 1948 se alejaría gradualmente del centro de atención neoyorquino, volviendo a transitar por las fronteras del distanciamiento y flirteando incluso con la separación, como deja caer en «A Walk After Dark». Durante los años treinta, no obstante, había asumido su condición de viajero itinerante y desarraigado, recreando y desdoblando su actividad creativa y profesional, una condición que en sus últimos años concentra en el mundillo urbano neoyorquino. (¿Quién soy yo? ¿Un americano? Se pregunta en «Prologue at Sixty». No, un neoyorquino, responde, acreditando así su carta de identidad más verificable). Sin duda alguna las reacciones espontáneas que afloran en las primeras composiciones líricas neoyorquinas, junto a «September 1, 1939», –por ejemplo «The Unknown Citizen» (1939), «Another Time» (1939), «New Year Letter» (1940),– surcan el mismo terreno, hasta alcanzar la disociación radical de su magistral *The Age of Anxiety* (1947). Todas ellas aparecen signadas por la profunda huella de la guerra mundial, por lo que *pasó y no tenía por qué haber pasado*, o por las dimensiones de un desorden universal que reduce al poeta a mera sombra.

Acercamos esta incursión biografiada a las premisas lógicas del poema con el fin seguir las modulaciones de la voz poética en su doble

articulación, privada y pública. Esta relación es importante. La credibilidad del mensaje y los efectos psicológicos discurren por la misma vía de la indagación personal y la corroboración colectiva de los lectores. Auden, como es sabido, insistió en diferenciar nítidamente estos dos polos en *The Prolific and the Devourer*, 1939, en base a la sobrevaloración o infravaloración del efecto histórico, matizando así la necesidad de calibrar las pretensiones de las formas poéticas o tal vez aligerar el peso de una historia que se funde con las catástrofes del presente. Y en «Lullaby», volvería a demarcar con precisión el espacio público de los hechos, y el secreto de la privada propiedad. No podemos ignorar, por otra parte, que ocupó el centro de la conciencia de la izquierda británica durante los años treinta, y que su voz profética resonó poderosamente por casi todos los frentes mundiales. Y es significativo en ese sentido que su participación en las guerras de esa década la justificara como entrega o donación de su personalidad al otro, casi siempre extranjero.

Precisamente desde el frente de batalla en China advertiría que desearía asistir a ese colegio invisible de la humildad, habitado por quienes a través de los siglos han cumplido siempre lo esencial, una confesión que resuena en la penúltima estrofa del poema

*Defenseless under the night
Our world in stupor lies
Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:
May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair; /
Show an affirming flame.⁴*

⁴ *Indefenso bajo la noche / nuestro mundo yace estupefacto; / aun así, diseminados por doquier, / irónicos puntos de luz / destellan allí donde los justos / cruzan sus mensajes; / Ojala, yo compuesto igual que ellos / de Eros y polvo, / atormentado por la misma / negación y desesperanza, / muestre una llama afirmativa.*

Al trasluz de la voz humilde y anonadada que articula esta estrofa cabe formularse numerosas conjeturas, especialmente si se nutren de información biográfica. Por ejemplo, ¿qué convicción exhibe una investigación que concluye humildemente solicitando algún signo de iluminación espiritual? ¿Responde el poema a una crisis personal psicológicamente más profunda que justificable públicamente? ¿Hay contradicciones entre imagen pública y voz privada? El tono categórico de las estrofas precedentes no parece augurar una confesión como ésta. La estructura oracional, sin embargo, exhibe una naturalidad lógica y demostrativa que viene precedida por enunciados declarativos conducentes al acto de reconocimiento de su identidad (*Of Eros and of dust*) y a la solicitud de protección (*May I,...*) de alguien desconocido que ostenta autoridad. Humildemente admite el poeta lo que es y desea compartir signos de iluminación con los justos dentro de un mismo paisaje moralmente oscurecido. Los ecos de George Herbert o Thomas Trahern resuenan en estas líneas, al menos esbozando la esperanza.

Los estudios biográficos de Auden han arrojado bastante luz sobre la tenue referencia a esos destellos de los irónicos puntos de luz. Dada la yuxtaposición de los escenarios religioso y político la orientación del primero conduce a los horizontes abiertos por Kierkegaard y Neibuhr, sin necesidad de encriptar el sentido de la ironía, y la del segundo hacia los desiertos del corazón y la cura afectiva. Esta alternativa estimulará su futuro poético, hasta cierto punto sostenido en el escepticismo y sin toques sentimentales. De entretenerte en los campos de batalla la fusión del lenguaje religioso y político tan sólo produce una coloración aparentemente religiosa de esos paisajes. Por otra parte ¿acaso los términos “negación” y “desesperanza” no anidan en las raíces conceptuales del existencialismo y el psicoanálisis?

Hay en las modulaciones retóricas del poema una sed de indagar y buscar explicaciones que harían las delicias de un aficionado al psicoanálisis freudiano, pues a pesar de que la exploración filosófica y política es a primera vista exhaustiva asoman aspectos de algo inabordable que escapa al análisis o a la intuición poética. Y no me refiero a conceptos fundamentales o posiciones políticas, sino a lo que necesariamente permanece como indefinible y objeto de deseo individual y colectivo. Las estrofas 4, 6 y 7, carentes de formas pronominales y tejidas por un

lenguaje abstracto y reflexivo, comprometen racionalmente a quienes se atrevan a examinar las imágenes devueltas por el imperialismo (4), calcular el coste político y humano de ansiar lo que no puede alcanzar (6) o esclarecer las trampas de la oscuridad conservadora (7).

*All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in the street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police:
We must love one another or die.*⁵

Planteamos estas observaciones como preámbulo de la afirmación autorizada y sincera de la penúltima estrofa. Nuevamente resaltamos la concatenación lógica y emotiva del poema con su disyuntiva más polémica: *We must love one another or die*. A la naturalidad y convicción que transmite el ritmo espondaico (*All I have is a voice*) se suman enunciados existenciales retóricamente efectivos (*There is no such thing as the State / [...] no one exists alone*) y otros inferidos implacablemente (*We must love one another or die*), cual si la fuerza silogística debiera formar parte de la experiencia poética. Es este arbitraje racional un reto considerable si no arranca sentimientos, aunque ya sabemos que los actos de habla derivados de las frases existenciales o “directivas” tienen por objeto conducir a la acción. Y algunos de esos enunciados parecen liberados de la vía inferencial para erigirse en lemas filosóficos, morales y políticos.

⁵ *Lo único que poseo es una voz / para desarmar la mentira plegada, / la mentira romántica en el cerebro / del sensual hombre de a pie / y la mentira de la Autoridad / cuyos edificios tantean el cielo: / no hay nada parecido al Estado / y nadie existe en soledad; / el hambre no deja opción / al ciudadano ni a la policía; / debemos amar al prójimo o morir.*

No sólo eso. El velo psicoanalítico freudiano arropa toda la estrofa, subrayando el contorno moral y político del síntoma, de la “ofensa entera” y sus mentiras plegadas históricamente. La mentira en singular es textualmente crucial en la poesía de Auden (filosóficamente explorada por él desde la doctrina política y teológica protestante); las mentiras en plural comprenden otros vuelcos de la historia o políticos, doblajes de personalidad, deudas literarias, infidelidades y desamores. Es curioso. Un periódico plegado bajo el brazo –alusión a la costumbre de Auden de llevarlo bajo brazo doblado– debería remitir metafóricamente a las mentiras de la Primera Guerra mundial y a las de la Segunda, a esa década de “taimadas esperanzas”. ¿Qué otro pliegue más explícito?

Podemos añadir el que algunos especialistas consideran importante: sumar la historia del repudio del poema por parte de Auden para captar todo su alcance ideológico, pues incorporaría reacciones variadísimas a un asunto tan resbaladizo como ese. Dados los ríos de tinta que ha generado este asunto volvería a recordar la premisa que adopté al principio y que Auden poetizó un mes después de la publicación de este poema. ¿Qué herida restañó en su elegía a Freud al referirse a viejas acusaciones?

La huella palpable de las mentiras, o de la gran ofensa, inquietó seriamente a Auden en ese año de 1939, marcado por las muertes de Yeats, Freud y Toller. La desaparición de estas tres figuras incidió directamente en su obra poética, incorporando esa pérdida al intento de sobrevivir artísticamente de cara a esa gran ofensa. Es excepcional el control del sentimiento y del duelo que transpiran estas tres elegías. En especial la figura de Yeats fue determinante para marcar su futuro territorio poético. No sólo el poema suyo recoge el sacrificio inútil de «Pascua de 1916» del poeta irlandés, sino que en «In Memory of W. B. Yeats» (1939) le despoja del poder poético, recoge los fragmentos de su cuerpo desmenbrado y solicita sobrevivir creativamente en el valle de la propia elaboración poética. El contexto personal y político –los desiertos del corazón y la pesadilla europea– convertirán la creación en puro acto de sobrevivencia. La poesía, declara Auden en la segunda estrofa del tríptico, “no produce nada”, sólo “sobrevive en el valle de su elaboración”, una máxima ciertamente categórica y postmoderna, si no fuera porque no puede desprenderse de su trama elegíaca. La poesía, concluye Auden, es pura mueca.

También el magisterio de Freud dejó una huella imborrable en Auden, ligada íntimamente al exilio y a su sinceridad poética. La tristeza y la angustia del presente son tan palpables y “hay tantos por quienes llorar”, confiesa en la primera estrofa de la elegía a Freud, que precisa fundir estrechamente lo privado y lo público, lo singular en lo plural. Es esta fusión –interpretada por algún especialista como síntoma de su adhesión a la formación de una comunidad de afectos– lo que consigue liberar la angustia colectiva y transformar la influencia de Freud en proceso de restauración moral y existencial, o la cura psicoanalítica en opción poética (*[...] he merely told / the unhappy Present to recite the Past / like a poetry lesson till sooner / or later it faltered at the line where // long ago the accusations had begun, [...]*)⁶

Las viejas acusaciones forman parte de la reparación poética que transmite «September 1, 1939». Al fin y al cabo es una declaración de experiencias críticas personales y trasunto de otras colectivas. No tienen por qué sintonizar unánimemente, aunque sean efecto de un mismo acontecimiento histórico. Las cautelas del autor al relacionar las figuras de Nijinsky y Diaghilev no desvelan las incógnitas que puede plantear la dependencia del arte del poder político. Tampoco las connotaciones homoeróticas traspasan las líneas de un frente afectivo que confronte la fuerza represora del autoritarismo. Las pretensiones poéticas, efectivamente, deslizan las posiciones ideológicas hacia otros terrenos conceptuales. Tal vez la lección de Yeats y de Freud le llevó a distanciarse de la historia, aceptar las consecuencias de la crisis y crear un monumento a la memoria, que es como él definiría la poesía, una pura mueca.

⁶ [...] sencillamente relataba / el desdichado Presente para recitar el Pasado / como una lección de poesía hasta que tarde / o temprano titubeaba en el verso donde // tiempo atrás empezaron las acusaciones, [...]



VERITAT, MENTIDES I POESIA:
«1 SETEMBRE 1939»

JONATHAN CULLER

L'elegia d'Auden per al que ell anomena “una dècada mesquina, deshonesta” és un dels seus poemes més famosos. Irònicament, també és un poema que ell va rebutjar. Els lectors i els crítics sovint accepten la famosa frase de Sir Philip Sidney en la seva *Defensa de la poesia*: “El poeta no afirma res i per tant, mai no menteix”.¹ Però és prou sabut que Auden va rebutjar aquest poema perquè va creure que mentia. Després de publicar-lo per primer cop a la revista *The New Republic*, a l'octubre de 1939, i després al recull de poemes de 1940 *Another Time*, quan va presentar els seus *Collected Poems* de 1945 va ometre l'estrofa sincera que contenia la famosa línia “Ens hem d'estimar o morir”.²

*Tot el que tinc és una ven
per obrir l'engany doblegat
l'engany romàntic al cervell
de l'home sensual del carrer,
i l'engany de l'Autoritat
els edificis de la qual acaronen el cel:
l'Estat no existeix
i ningú no existeix sol;
la fam no deixa elecció*

¹ “Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth”.

² *We must love one another or die.*

Jonathan Culler és professor d'anglès i de literatura comparada a la Universitat de Cornell, Ithaca (N.Y.). Té la llicenciatura (BA) per la Universitat de Harvard i un Doctorat (D. Phil) en llengües modernes per la Universitat d'Oxford. Els seus llibres més coneguts són: *Structuralist Poetics*, *On Deconstruction*, i *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Està revisant un darrer llibre que es titularà: *Theory of the Lyric*.

*ni al ciutadà ni a la policia;
ens hem d'estimar o morir.³*

Vint anys més tard, el 1964, Auden va escriure:

Rellegint el meu poema «1 de setembre 1939» després d'haver-se publicat, vaig arribar a la línia *Ens hem d'estimar o morir*, i em vaig dir a mi mateix “això és una maleïda mentida! Hem de morir de qualsevol manera”. Així que a l'edició següent la vaig canviar per *Ens hem d'estimar i morir*.⁴ Això tampoc semblava que funcionés, així que vaig tallar l'estrofa. El resultat encara no era bo. Tot el poema, me'n vaig adonar, estava infectat d'una incurable dishonestat –i s'havia de descartar.

Auden semblava convençut que la lírica podia mentir i que la seva ho feia.

Els lectors no hi han estat d'acord i continuen donant un gran valor al poema, fins i tot amb la debatuda estrofa, o potser, especialment per aquesta estrofa. Una manera d'arribar a la qüestió de la mentida és prendre el poema, no com un pronunciament autoritzat de l'autor (del qual hauríem d'esperar la veritat en comptes de mentides), sinó com la veu d'un personatge. De fet, avui en dia, en el món anglo-americà, quan la poesia és estudiada a escoles i universitats, s'ensenya als estudiants a distingir el parlant del poema de l'autor i a preguntar, en qualsevol tipus de poema, quin tipus de personatge està parlant, en quines circumstàncies i per a quin propòsit. Què faria que algú se sentís així i parlés així? El poema és un drama d'actituds i la màxima de Sidney pot ser aplicada. No pregunts si el que diu el poema és cert, ja que el poeta no afirma res, però pregunta per què algú sentiria i parlaria d'aquesta manera.

³ All I have is a voice / To undo the folded lie, / The romantic lie in the brain / Of the sensual man-in-the-street / And the lie of Authority / Whose buildings grope the sky: / There is no such thing as the State / And no one exists alone; / Hunger allows no choice / To the citizen or the police; / We must love one another or die.

⁴ We must love one another and die.

El poema d'Auden certament pot ser llegit com la veu d'un personatge fictici: ens ofereix un narrador en primera persona en una situació particular, en una data concreta, fent servir el temps present no progressiu (“M'assec” en comptes d’“estic seient”),⁵ que és la marca més segura que tenim del discurs líric:

*M'assec en una de les tavernes
del carrer Cinquanta-dos
insegur i espantat
mentre les esperances intel·ligents expiren
d'una dècada deshonesta, mesquina:⁶*

I podríem traçar al poema un drama d'actituds: el narrador comença “insegur i espantat”;⁷ evoluciona fins a diagnosticar el que ha “portat a una cultura a emmalaltir”;⁸ observa la interrupció del “somni eufòric”⁹ i ve a reconèixer la nostra culpa col·lectiva: nosaltres estem

*Perduts en un bosc encantat
infants espantats de la nit
que mai no han sigut ni feliços ni bons.¹⁰*

I patim “L'error criat en l'os/ de cada dona i cada home”;¹¹ el desig no tan sols d’“amor universal”, sinó també l'ànsia megalòmana “de ser estimat sol”. “Hi ha alguna esperança?” pregunta el narrador, i el problema es trasllada de **nosaltres** cap a **ells**, els “nombrosos viatgers” i “l'home sensual del carrer”;¹²

⁵ NT: “I sit” rather than ‘I am sitting’ a l'original.

⁶ *I sit in one of the dives / On Fifty-second Street / Uncertain and afraid / As the clever hopes expire / of a low dishonest decade:*

⁷ “uncertain and afraid”.

⁸ “driven a culture mad”.

⁹ “the euphoric dream”.

¹⁰ *Lost in a haunted wood, / Children afraid of the night / Who have never been happy or good.*

¹¹ *the error bred in the one / Of each woman and each man.*

¹² “Is there any hope?”, “the dense commuters” i “sensual man-in-the-street”.

*Qui els pot alliberar ara,
qui pot arribar als sords?
qui pot parlar pels muts?*

*Tot el que tinc és una veu
per obrir l'engany doblegat
l'engany romàntic al cervell
de l'home sensual del carrer,
i l'engany de l'Autoritat
els edificis de la qual acaronen el cel:*¹³

El narrador té només una veu, amb la qual pot intentar participar en l'intercanvi de missatges entre “els Justos”, que estan escampats per tot el món:

*Punts de llum irònics
llampenallà on els Justos
intercanvien els seus missatges:
potser jo, compost com ells
d'Eros i de pols,
empaitat per la mateixa
negació i desesperació,
mostro una flama afirmativa.*¹⁴

Un podria, sens dubte, llegir el poema a partir del drama d'actituds que mostra, però aparentment no és així com Auden ho va fer, ni com els lectors, després de l'atac al World Trade Center a Nova York, ara coneugut simplement com 9/11, l'han llegit, com el citen i se l'intercanvien. Després de l'atac, el poema d'Auden va recuperar una considerable

¹³ *Who can release them now, / Who can reach the deaf / Who can speak for the dumb? // All I have is a voice / to undo the folded lie, / The romantic lie in the brain / Of the sensual man-in-the-street / And the lie of Authority / Whose buildings grope the sky:*

¹⁴ *Ironic points of light / Flash out wherever the Just / Exchange their messages: / May I, composed like them / of Eros and of dust, / Beleaguered by the same / Negation and despair, / Show an affirming flame.*

celebritat, va ser citat repetidament pels mitjans de comunicació, a internet, i va ser enviat amb freqüència per correu electrònic. El poema parla de “punts de llum irònics” que “llampeguen” mentre els justs intercanvien els seus missatges. És certament irònic que aquest poema, que Auden va repudiar, hagi estat intercanviat pels lectors amb tanta freqüència, i així hagi “llampegat” com la seva famosa “flama afirmativa”.

La coincidència entre les seqüeles dels atacs terroristes contra el World Trade Center i algunes de les referències del poema és sorprenent: la data de setembre, la ubicació de Manhattan, els “gratacels cecs”¹⁵ en tota la seva alçada, l’indefens estupor (*indefensos sota la nit / nostre món de mentides estupor*)¹⁶, però, per sobre de totes, les “ones d’ira i por” i la penetrant “olor de mort”.¹⁷

*Ones d’ira i de por
circulen sobre les brillants
i enfosquides terres del planeta,
obsedint les nostres vides privades;
la inesmenable pudor de mort
ofén la nit de setembre.¹⁸*

Aquestes convergències porten els lectors a prendre aquest poema com a particularment escaient, particularment ver. La cadena de televisió MSNBC informava: “Arran de l’11 de setembre de 2001, molts han recorregut a un poema en particular, en la recerca de la comprensió i la lucidesa.” Daniel Swift va escriure en el suplement literari del *Times*: “Mentre Nova York s’explica el bombardeig a si mateixa, les paraules d’Auden són a tot arreu”. “Escrit a l’inici de la Segona Guerra Mundial,” comenta una altra font, “aquest poema reflecteix molt del que estem patint per arribar a assumir tot el que va venir després dels atacs de l’11

¹⁵ “blind skyscrapers”

¹⁶ *Defenseless under the night / our world in stupor lies*

¹⁷ “waves of anger and fear” i “odour of death”

¹⁸ *Waves of anger and fear / Circulate over the bright / And darkened lands of the earth, / Obsessing our private lives; / The unmentionable odour of death / Offends the September night.*

de setembre.” Estava pensat per encarnar alguna mena de veritat. De fet, el poema, tant per a l'autor com per als lectors, sembla que hagi funcionat no tant com un monòleg dramàtic per part d'un parlant de ficció, sinó com el que la retòrica clàssica anomena discurs **epidíctic**, en el qual el paper de la poesia és el de persuadir els lectors o oients respecte del que és digne de lloança o de culpa, per recomanar-los actituds i oferir veritats sobre l'experiència. Al *Protàgores* de Plató es diu que la part principal de l'educació és aprendre a distingir el que hi ha de correcte a les paraules dels poetes del que no, i explicar la raó de la diferència. Un vers epidíctic pot ser vist com una versió de la lírica coral, en què les paraules s'ofereixen per repetició dels lectors o cantants. Aquesta sembla ser la forma en què tant Auden com la seva audiència moderna es van prendre el poema, com si declarés suposades veritats, que podem repetir, incloent-hi “ens hem d'estimar els uns als altres o morir.” Vist en el seu context, jo sostindria que aquest vers en realitat no és cap mentida, tal i com Auden va mantenir més tard: és cert que tots anem cap a la mort sigui com sigui, però la implicació aquí és que només sobreviurem per estimar-nos els uns als altres, i els lectors sempre ho han entès així.

Per mi el que és especialment atractiu en el poema és la seva afirmació més subtil:

*Els residus militants més tempestuosos
criden Persones Importants
no és tan cru com el nostre desig:
el que el boig de Nijinsky va escriure
sobre Diaghilev
és cert per al cor normal;
perquè l'error criat dins l'os
de cada dona i cada home
anhela el que no pot tenir,
no amor universal,
sinó ser estimat sol.¹⁹*

¹⁹ *The windiest militant trash / Important Persons shout / Is not so crude as our wish: / What mad Nijinsky wrote / About Diaghilev / Is true of the normal heart; / For the error bred in the bone / Of each woman and each man / Graves what it cannot have, / Not universal love, / but to be loved alone.*

Fins i tot “els residus militants més tempestuosos”, declamats per figures polítiques de la dreta o de l’esquerra, són menys importants que el que Auden anomena desig humà profund, sobre el qual ell havia estat llegint, a l’agenda del famós ballarí Nijinsky, que l’arrogant empresari de ballet Sergei Diaghilev anhelava “no amor universal, sinó ser estimat **tot sol**”, i que aquest embogit desig de ser l’únic ésser estimat és, de fet, “veritable per al cor normal”, “criat en l’os / de cada dona i cada home.” Això és molt més interessant si es tracta d’una afirmació sobre el món, una pretensió de veritat, que no pas si és una actitud adoptada momentàniament per un personatge poètic.

Però una vegada dit això, he d’assenyalar dues coses. En primer lloc, que, tot i que els lectors van llegir aquest poema de forma massiva, perquè pensaven que els deia alguna cosa certa, és obvi que els resultava convincent perquè és poesia, perquè no és només una declaració política o ètica que condemna els dictadors i recomana que ens estimem els uns als altres (hi ha moltes altres declaracions d’aquestes). Com a poema, sembla que tingui una existència totalment independent de qualsevol declaració política, de manera que quan després s’aplica a una situació donada –sorprendent, inesperada–, això és raó suficient per enviar-lo als amics per correu electrònic. Sembla difícil sobreestimar la importància d’aquest sentit de la independència o l’autonomia del poema. Malgrat la data singular, 1 de setembre de 1939, que el marca com a testimoni, té una solidesa com una peça de llenguatge elaborat, amb un ritme que sembla imponent i deliberatiu, crec, perquè l’estructura profunda per defecte del versicle anglès és el tetràmetre, vers de quatre temps, de manera que les línies trímetres –de tres temps– semblen exigir una pausa al final de cada línia (a sota, la negreta i “ / ” marquen les síl·labes tòniques, “ - ” una síl·laba no accentuada, i X marca un cop virtual, és a dir , una pausa subratllada).

/ - - / - / - /
Into the neutral air X,
- / / - - / - /
Where blind skyscrapers use X
- / / - - / - /
Their full height to proclaim X

- / - - / - / - /
The **strength** of collective **man**. X
- / - / - / - /
Each **language** **pours** its **vain** X
- /- / - / - /
Competitive excuse. X²⁰

Fins i tot quan hi ha encavalcament, com en “Cada idioma aboca la seva vana X / excusa competitiva”, es tendeix a fer una pausa en lloc d’una lectura ininterrompuda, i les rimes ocasionals i mitges rimes en cada línia onzena de l’estrofa poden reforçar la tendència a fer una pausa, cosa que ajuda a donar aquest poema la seva solidesa, la seva solemnitat.

Però –segon punt–, tot i que els lectors van valorar el poema per les seves veritats, inclosa la de la frase més famosa, “Ens hem d’estimar els uns als altres o morir”, crida l’atenció que allò que aquest poema proclama com la **més** elemental veritat, coneguda per tothom, és una veritat **no** autoritzada a entrar en el discurs públic. Aquesta veritat s’afirma de manera inequívoca al final de la segona estrofa, com una cosa coneguda no només pels “justos”, sinó per tots, fins i tot apresa pels nens en edat escolar:

*Jo i el públic sabem
allò que aprenen els escolars
aqueells a qui es fa el mal
fan el mal també.²¹*

No obstant això, després del 9/11 pocs s’atreven a suggerir una idea així en els Estats Units, i molt menys suggerir, com el poema fa més tard, que hem de mirar-nos a nosaltres mateixos al mirall, i considerar la nostra complicitat:

²⁰ Dins l’aire neutral / on cecs gratacels fan servir / tota la seva alçada per proclamar / la força de l’home col·lectiu / Cada idioma aboca la seva vana / excusa competitiva.

²¹ I and the public know / What all those schoolchildren learn, / Those to whom evil is done / do evil in return.

*Des del mirall ens miren,
la cara de l'Imperialisme
i l'error internacional.*²²

Tal afirmació podria certament aplicar-se als esdeveniments del 9/11, però hauria estat una veritat desagradable. A qualsevol que hagués defensat aquests punts de vista se l'hauria tractat com un pària. El poema no es va prendre com l'affirmació que els nord-americans han comès un error internacional que se'ls ha girat en contra per perseguir-los. Així, encara que el poema es va utilitzar per proclamar veritats, i es va valorar per aquesta raó, no es va rebre, però, com a argument –és com si els poemes fossin vistos com a *bufets* de la veritat, on diverses ofertes es presenten i cadascú pot escollir la que vol consumir, mentre que en un raonament en prosa caldria confrontar els arguments. Potser una funció de la poesia epidíctica d'aquest tipus seria la de dir veritats, algunes de les quals es desenvolupen només subliminarment i es poden ignorar, com si només s'haguessin articulat com una part de la trama d'aquest acte poètic.

En un llibre meravellós titulat *Ximpleries precioses*, Stephen Booth utilitza els exemples de les cançons de bressol per il·lustrar la capacitat dels poemes per fer-nos entendre una cosa que no té sentit com si en tingués. Sembla que trobem plaer a acceptar coeses sense sentit, escriu, “ja que el sentit és habitual entre nosaltres”. Cita la cançó de bressol que es fa servir per començar una carrera de qualsevol mena:

*Un pels diners
dos per a l'espectacle
tres per preparar-se
i quatre per anar-se'n,*²³

la qual cosa és realment molt misteriosa: “Un pels **diners**” –què és això? Quin és l'al·lient que fa això memorable? La característica més destacada d'aquesta rima, de la qual no ens adonem mai, però que és

²² *Out of the mirror they stare / Imperialism's face / And the international wrong.*

²³ *One for the money / two for the show; / three to get ready / And four to go.*

clarament evident una vegada ha cridat la nostra atenció, és l'estranya col·lisió de joc de paraules de números irrelevants en cada línia: una per [*un quatre*] els diners, dos per [*dos quatre*] l'espectacle, tres per [*tres dos*] a preparar-se, i quatre per [*quatre dos*] anar. Això, tot i essent inintel·ligible, ha de ser part del seu atractiu. Booth escriu:

Què és el que normalment vol més la ment humana? Vol entendre el que no s'entén. I què acostuma a fer la ment humana per aconseguir aquest objectiu? Funciona amb distància –de vegades només per un segon o dos, de vegades durant anys, fins que allò es comprèn. Què és el que la ment té llavors? El que volia? No. El que té és la comprensió d'alguna cosa que s'entén ara. El que volia era entendre el que no entenia.

Els poemes, en donar-nos una idea del que cal entendre del que no entenem, la sensació que controlen el que no entenem, tenen “la capacitat”, escriu, “d'alliberar-nos dels límits de la ment humana.”

Una cosa així pot servir en aquest cas. Tot i que estem operant sobre una forma de veritat (no sobre la forma de ficció del monòleg dramàtic per a una persona), les seduccions de la forma poètica ens permeten evitar participar de manera explícita d'algunes afirmacions o haver de fer front a la incoherència de les relacions entre el *yo*, el *nosaltres* i l'*ells*. Gran part del poder del poema ve de la implicació explícita del *yo* en el *nosaltres* que es fa còmplice del mal o la injustícia, que no busca tan sols l'amor universal sinó el fet de ser estimat sol; però el poema també s'alimenta del seu tractament satíric dels “nombrosos passatgers” i “els governadors indefensos”²⁴ que s'agrupen en el general *ells*, que són tractats com a cecs i sords i per als quals algú hi ha de veure i ha de parlar. El poema sembla afirmar l'egotisme humà universal i la complicitat, l'error criat en l'*os / de cada dona i de cada home*, cosa que tots sabem a algun nivell o altre; però, per a la majoria de la gent, aquesta comprensió s'encobreix o s'amaga sota les diverses mentides que s'esmenten al final:

²⁴ “dense commuters” i “the helpless governors”.

*Tot el que tinc és una veu
per obrir l'engany doblegat
l'engany romàntic al cervell
de l'home sensual del carrer,
i l'engany de l'Autoritat
els edificis de la qual acaronen el cel.*²⁵

L’“engany doblegat” és, sens dubte, el diari, i la mentida de l'autoritat és, més probablement, l'affirmació de la primacia de l'Estat, ja que l'intent de la veu poètica de desfer la mentida pren la forma de l'affirmació:

*L'Estat no existeix
i ningú no existeix sol;
La fam no deixa elecció
ni al ciutadà ni a la policia
Ens hem d'estimar o morir.*²⁶

Però què ens diu el poema sobre “el justos”? Són aquells que reconeixen l’“error criat en l’os” de la humanitat però que hi veuen a través de les diverses mentides? El poema no ofereix cap explicació del que caracteritza els “justos” o de com s’ho fan per ser diferents de la resta. Les línies finals del poema encloren aquest problema sense resoldre’l:

*Indefens sota la nit
el nostre món resta ensopit;
però dispersos per tot arreu,
punts de llum irònics
llampeguen allà on els Justos
intercanvien els seus missatges:
potser jo, compost com ells*

²⁵ All I have is a voice / to undo the folded lie, / the romantic lie in the brain / Of the sensual man-in-the-street / And the lie of Authority / Whose buildings grope the sky:

²⁶ There is no such thing as the State / And no one exists alone; / Hunger allows no choice / To the citizen or the police; / We must love one another or die.

*d'Eros i de pols,
empaitat per la mateixa
negació i desesperació,
mostro una flama afirmativa.* ²⁷

“Compost d’Eros i de pols” i assetjat per la negació i la desesperació suggereix una humanitat comuna: tots estem compostos d’Eros i de pols i experimentem desesperació. Però, gramaticalment, ‘ells’ –a “compost com ells”– semblen ser els **justos**: fins al punt on el poeta sembla estar confirmant el caràcter comú de tota la humanitat, en realitat està afirmando la seva comunitat amb la resta de la companyia dels justos. També és possible, però, a causa dels dos punts que segueixen –“els seus missatges?”–, prendre aquestes últimes cinc línies com el missatge que els justos s’envien entre si, cadascun d’ells reconeixent una humanitat comuna amb un indefinit ‘ells’ i expressant el desig de mostrar una flama afirmativa. Aquesta és una interpretació bastant tensa –gramaticalment ‘ells’ són “els justos”, no tots els altres, de manera que el poema ens deixa amb un problema sense resoldre, però que en tot cas no experimentem. El poema té la capacitat de fer-nos entendre una cosa que no té sentit com si el tingués, i per això l’admirem i el repetim, l’intercanviem com un missatge, sinó de la justícia, almenys de la poesia.

[Traducció d’Anabel Ponce]

²⁷ Defenceless under the night / Our world in stupor lies; / Yet, dotted everywhere, Ironic points of light / Flash out wherever the Just / Exchange their messages: / May I, composed like them / of Eros and of dust,/ Beleaguered by the same / Negation and despair; / Show an affirming flame.

¿QUÉ DEMANDA LA CANCIÓN?: W. H. AUDEN Y LA MÚSICA

JOHN FULLER

W. H. Auden estaba convencido en los años 30 que el poeta tenía que ser “algo más que un reportero” y también pensaba que el novelista “en su propia debilidad como persona, si puede, debe padecer sutilmente todos los errores del Hombre”. Cuando escribió estas palabras en 1938 su mente estaba totalmente volcada con la guerra chino-japonesa, y quería plasmar el sufrimiento de esa guerra de forma precisa y documentada. Sin embargo, este sufrimiento era asimismo un síntoma costumbrista de la condición humana en general: se hacía necesario no solo la empatía sino la perspectiva del conocimiento moral e histórico. Con la pintura sucedía, en su opinión, exactamente igual. Esforzándose en apreciar a Rubens en Bruselas, escribió con cierta indignación a un amigo: “El atrevimiento y la vitalidad te quitan el aliento, pero ¿de qué trata todo esto?”. Pasando de Rubens a Bruegel, pronto encontró un estilo de pintura que “trataba” de algo específico y concluyó que el tema central era el sufrimiento. El celebrado poema que escribió sobre Bruegel daba prioridad a este descubrimiento en sus primeros versos:

*Sobre el sufrimiento nunca se equivocaron,
los Antiguos Maestros: qué bien entendieron
su humana actitud: cómo se produce
mientras alguien come o abre una ventana o simplemente camina con lentitud;*

Es decir, el pintor, como el novelista, hace hincapié en destacar la monotonía de la vida con el fin de llegar al corazón de una experiencia

John Fuller es miembro emérito del Magdalen College d’Oxford, donde durante muchos años fue Tutor de inglés. Su libro *W. H. Auden: a commentary* fue publicado por Faber en 1996. Su novela *Flying to Nowhere* fue preseleccionada para el prestigioso premio Booker. La editorial Chatto y Windus publicó su *Collected Poems* en 1996. Su último trabajo ha sido *Sketches from the Sierra de Tejeda* (Clutag Press, 2013).

subjetiva de lo extraordinario y así devolver, de alguna forma, vitalidad al lector u observador. Así sucede en la poesía, en la ficción y en la pintura. Pero, ¿y en la música? ¿“Sobre qué” trata la música?

Un soneto coetáneo al que he citado anteriormente sobre el novelista se titula «El Compositor»:

*Todos los demás traducen: el pintor bosqueja
un mundo visible que despierta amor o rechazo;
rebuscando en sus vivencias, el poeta capta
imágenes que hieren y unen.*

*De la Vida al Arte mediante una dolorosa adaptación,
llevándonos a cubrir la brecha;
sólo tus notas son puro artificio,
sólo tu canto es un don absoluto.*

*Vierte pues tu presencia, que anegue de júbilo
las cascadas de la rodilla y las esclusas de la espina dorsal,
turbando nuestro clima de silencio y duda;*

*sólo a ti, canción inventada, te es imposible
decir que una existencia se ha arruinado,
y viertes tu indulgencia como un vino.*

Esta percepción de la música como algo que es instintivo, generoso y sagrado contrasta notablemente con su opinión sobre el arte del novelista, enfatizando la comprensión, la paciencia y la abnegación. Sin embargo, es obvio que ambas concepciones utilizan metáforas religiosas. Las encarnaciones del novelista son cristianas en cuanto a su implicación (padeciendo “todas las maldades del Hombre”): el compositor vertiendo el perdón como el sacerdote hace con el vino. Y en el soneto sobre el novelista hay una alusión a las palabras del Ángel, en el capítulo XXII del *Apocalipsis* (¡la penúltima página de la *Biblia*!), que subraya el hecho de que una vez suene la Última Trompeta será demasiado tarde para cambiar. Esta sensación de “demasiado tarde”, ya que es *más tarde de lo que uno piensa*, había sido una obsesión en la poseída de Auden durante años. Era

uno de los rasgos característicos de su doctrina de alternativas de vida. El novelista (y quizás el poeta también) puede mostrar la manera de cambiar, incluso en la misma boca del lobo. Pero el compositor no puede hacerlo. Ni siquiera puede verificar una simple verdad o aislar una sola injusticia, ni mucho menos asumir como sacrificio “los males del Hombre”.

La teoría de Auden sobre la música no es algo insólito. Para el compositor, a no ser que intente elaborar un sofisticado y codificado programa en una obra, las circunstancias normales de la vida no pueden ser representadas en un medio abstracto. En los términos del soneto de Auden, su arte es “puro artificio” y “un don absoluto”. No obstante, ¿minimiza lo expuesto nuestra experiencia sobre la gran música? Es relativamente fácil descubrir las propias contradicciones de Auden, como cuando diez años después afirma en otro poema que *Incluso en una cena con vals / su formalidad es una voz que atenta contra / lo internacionalmente ilícito*. ¿Cómo se puede atentar contra lo internacionalmente ilícito si tu arte no puede definir en primer lugar lo que es ilícito?

Auden es un ejemplo notable de poeta moderno con un exquisito gusto musical, y dotado del talento para cantar y tocar el piano y el órgano. Siendo niño aprendió la parte de Isolda en el aria Liebestod de la ópera de Wagner, y lo cantaba con su madre. Se enorgullecía de ser un chico del coro. Tocaba a Stravinsky con 16 años, y continuó disfrutando del piano. A finales de los años treinta interpretaba himnos en Islandia o canciones como «Night and day» o «Stormy weather» haciendo duetos con Benjamin Britten. Fue esta catolicidad del gusto musical lo que les animó a ambos a escribir sus propias canciones de cabaret, así como repertorios de canciones más convencionales y la primera ópera de Britten, *Paul Bunyan*. De este modo escribió canciones imitando a Cole Porter o Noel Ciward, y alentó a Britten a grabarlas. El propio Britten fue un genio precoz, graduado en el Royal College of Music con 19 años, que comenzó a ganarse la vida componiendo música para el cine, teatro y radio. Este estilo de lo popular en la música, o tal vez debiera decirse, en términos de Britten, ‘lo útil’, tiene una implicación política, y es propio de una posición de izquierdas en las artes de todos aquellos que llegaron a la madurez en los años treinta. Y también puede decirse algo sobre las formas en las que el simple “artificio” de la música podría, después de

todo, tener cierta implicación social. Britten compuso marchas para organizaciones pacifistas, y fondos musicales para obras teatrales de escritores de izquierdas. En este caso, sin embargo, podemos tomar el contexto implícito para superar la abstracción de la música. A partir de los años cuarenta a Britten se le consideraba un compositor de izquierdas aunque, en mi opinión, no terminara de quedar suficientemente claro cómo sus obras *Piano Concerto* de 1938 o *Sinfonia da Requiem* pudiesen transmitir una crítica sustancial de la vida. Pero sus óperas y otras obras corales eran otra cosa.

En su postrero año de vida se le preguntó sobre este tema y, una vez más, Auden se mostró arrogante. En una entrevista de la BBC con Hans Keller, definió la música en sentido platónico como una imitación de nuestra experiencia temporal cíclica e histórica, pero no quiso adentrarse en el sentido humano de la música. Afirmó que era imposible ubicar *intermusicalmente* cualquier tipo de emoción en la música. Incluso se atrevió a indicar que no hay nada comparable a la música trágica. Keller respondió poniendo como ejemplo la Sinfonía en Do menor de Mozart, y Auden apostilló diciendo que todo lo que sabes es que estás pasando un buen rato. “Pero ¿también te sientes triste?”, preguntó Keller. La respuesta de Auden fue muy peculiar: contento de estar triste en este sentido y *no* en el sentido con el que experimentamos la tristeza en nuestras vidas. Todo lo que admitiría finalmente sobre este tema era que la gran música comunique, de alguna forma, algo realmente verdadero: “Que sientas que es una verdad real para la naturaleza humana”.

Lo dicho puede parecer un paso atrás respecto a lo que pensaba 35 años antes sobre la labor glorificante y balsámica del “compositor” en el soneto del mismo nombre (que fue escrito pensando en Britten). Pero es ésta una pose muy marcada y coyuntural. El impulso lírico de Auden le permitía reivindicar que cualquier poema elegido por un compositor para musicalizarlo ha de contener algún rasgo de canción, y también, al igual que Britten, llegó a interesarse mucho por la ópera en la segunda mitad de su vida, por lo que su opinión sobre la música, y la relación entre poesía y música, es de suma importancia.

Sus definiciones y argumentaciones sobre la música en los poemas a partir de los años cuarenta parecen tener la intención de situarla de una manera definitiva en su lugar. Sin embargo, hemos de recordar que, en la

década en la que salieron a relucir los horrores de Auschwitz, Auden también se dedicó a posicionar la poesía afirmando que ninguna palabra que hubiera escrito tenía el poder de modificar los acontecimientos históricos. En principio esto fue para él tal vez una impactante reacción ante lo que consideraba una tentación personal peligrosa de ser admirado como escritor comprometido, mas llegó a convertirse en una especie de mantra. En este contexto, se inclinaba a recuperar para la música los roles especialmente consoladores y ambiguos que siempre había tenido en nuestra cultura. Esto se debe a que llegó a ver la música como algo que únicamente cuestionaba ser el punto en el que la emoción ha agotado cualquier posibilidad de acción (en su poema «Himno a Santa Cecilia») y no ha de ser confundido con algo realmente importante (en «La música es internacional»). Calma la agonía del perverso («Himno a Santa Cecilia») y aunque sea un lenguaje universal es emocionalmente tiránico («La música es internacional»). Y a pesar de no poder mentir («Himno de las Naciones Unidas») está en peligro de aparecer indulgente ante sus oyentes («La música es internacional»).

Es en su último poema, «La música es internacional», escrito en 1947, donde verdaderamente se encierre gran parte del debilitamiento del poder de la música en sus momentos más grandiosos:

*Como dijo Shaw –La Música es el brandy
Del condenado. Fue a partir de los antiguos y grandiosos
Compositores cuando la progresiva condición despótica
Descubrió cómo fusionar la mentalidad legalista
Con el a-ha visceral; bencir los oídos
De un enano con sforzandos y el deseo del enano
A creerse un gigante; la metáfora orquestal
Desconcierta a los más oprimidos
–Como un trombón el empleado acompañará con bravura
A su sepultura menor–,
De forma que hoy uno reconoce
A Maquiavelo por el pelo en sus ojos,
Sus manos de director de orquesta. [...]*

El poema refunde incluso el genial final de «El Compositor» sobre la

canción, vertiendo su perdón como un vino cuando dice “perdonar no es tan Simple como parece sonar”. Obviamente es cierto: la responsabilidad moral es un absoluto, en el arte como en la vida. Tradicionalmente, la música hechiza a la naturaleza, como Orfeo con su lira hechizaba a los pájaros, pero Auden era consciente de que aquellos elementos en el mito de Orfeo socavan tales poderes mágicos. Orfeo puede traer de vuelta a Eurídice del inframundo, pero la vuelve a perder al mirarla cuando tenía prohibido hacerlo. La música no puede dar respuesta a todas esas cuestiones que han de ser hechas frente a la muerte, y no es, después de todo, la personificación de una gracia que radique fuera de los poderes humanos.

El poema de Auden «Orfeo» (1937) plantea dos objetivos alternativos a la canción, que forman los polos opuestos de lo que podríamos llamar estado del conocimiento y estado de beatitud. Y aquí, cuando Auden usa la palabra “canción” en el sentido lírico clásico se refiere al arte de la poesía y al de la música. ¿Qué es, pues, el ideal poético? ¿Cautivar o encarnar la sabiduría? ¿Agradar a aquellos que se contentan con vivir en una feliz ignorancia, o provocar a aquellos que ya están habituados a hacerse preguntas?

*¿Qué demanda la canción? ¿Y las manos moviéndose
tan cerca de los pájaros, la timidez y el encanto?
¿Estar perplejas y felices,
O conocer sobre todo la vida?*

*Pero los bellos se conforman con las notas agudas del aire;
La tibieza es suficiente. Oh, si el invierno en realidad
se opone, si el débil copo de nieve,
¿Qué hará el deseo, la danza que hará?*

“Los bellos” aquí representan la calidez del instinto vital que hace caso omiso del dolor de la muerte y el tiempo, tal vez el gorrión de Keats picoteando la gravilla o, con más evidencia en términos de la lectura de Auden, los Alcibiades del poema de Hölderlin «Sócrates y Alcibiades»: “Aquél que ha considerado las más profundas verdades, ama lo que está más vivo... Y al final el sabio se inclinará ante lo bello”. Cuando Auden se pregunta qué es lo que anhela la canción, de alguna forma se inclina a creer que anhela el conocimiento de la vida más que celebrarla en puro

desconcierto. Éste es, después de todo, el tipo de poesía que él ha ido escribiendo. Pero “los bellos”, que simplemente se sienten felices por el hecho de vivir sus vidas, pueden considerarse como esas personas que no necesitan la poesía para nada. Se regocijan con la danza y la calidez del baile, inconscientes de que “las agudas notas del aire” predicen un invierno real, que es el hecho de la muerte.

Este poema plasma en su temática la oposición perenne entre la poética de la filosofía y la poesía de los sentimientos naturales, entre la poesía de la opinión y la poesía de la belleza, y tal vez entre la poesía comprometida y la poesía en estado puro, esa “poésie pure” de la lengua francesa que siempre deseará ser algo más parecida a la música. Auden llegó a sentir que la ópera, una de las variedades artísticas en las que la poesía enlaza sin duda con la música, era un ejemplo definitivo de las emociones puras. Él, junto a su amigo Chester Kallman, escribieron numerosos libretos, pero nunca escribieron para Britten. Los amantes de la ópera lo lamentan, pero es evidente que Auden y Britten estaban destinados a seguir caminos diferentes. Auden dijo en cierta ocasión: “Nadie, por supuesto, recuerda los nombres de los libretistas de ópera, no es algo que se haga porque sí, a menos que realmente se disfrute haciéndolo. Esto ocurrió en un debate en Nueva York, y un dramaturgo se levantó y me preguntó: ‘Entonces, ¿Qué encontramos nosotros en ello?’ Bueno, realmente, casi nada, si no nos gusta hacerlo. Si no nos satisface este medio loco y curioso.” A Auden sí que le satisfacía este “curioso y loco medio”. A Auden le encantaba, sobre todo, la irrealidad de la ópera, su intensidad emocional, y el hecho de que siempre encarnara un triunfo a pesar de la tragedia. “Pensemos incluso, en una persona como Lucía”, dijo una vez, “La pobre es abandonada por su amante, se vuelve loca, y ha apuñalado a su marido. Y poco después la ves tumbada, en su féretro, muerta. Pero no lo sentimos por ella. No, hace cinco minutos estaba cantando en Re por encima de un Do alto. Sólo puedo decir que si esto no es como es el mundo real, creo que así es como *debiera* realmente ser.”

Éste es, quizás, el único sentido real en el que la música, dentro del aislamiento de su “pura maquinaria”, puede proporcionar una trascendencia de sufrimiento. Esto es lo que ha de demandar la canción.

[Traducción de Antonio Fernández Ferrer y Jesús Muros Navarro]



MÚSICA Y LIBRE ALBEDRÍO: LA ESTÉTICA CRISTIANA DE W. H. AUDEN

STEPHEN J. SCHULER

En un ensayo titulado «Notas sobre música y ópera», en *The Dyer's Hand* (*La mano del teñidor*), W. H. Auden hace una pregunta provocativa: “¿De qué trata la música? ¿Qué imita, como diría Platón?”.¹ Es decir, si las artes son intrínsecamente miméticas, entonces también la música, como arte que es, ha de imitar algo. La respuesta de Auden es que la música imita a la elección, o al libre albedrío. Así pues, argumenta, “dos notas musicales sucesivas constituyen una elección: la primera determina la segunda, no en el sentido científico de hacer que ocurra necesariamente, sino en el histórico de provocarla, de proporcionarle un motivo para que suceda”, y continúa: “una melodía eficaz es una historia que se autodetermina: es, libremente, lo que quiere ser, pero conformando una totalidad significativa, no una arbitraría sucesión de notas”.² Según Auden, los seres humanos viven simultáneamente en dos clases de tiempo: el tiempo cílico y el tiempo lineal, que él llama “natural” e “histórico”, respectivamente. Dotados materialmente de cuerpo, los seres humanos experimentan los fenómenos cílicos de la naturaleza, como dormir y despertar, sentir hambre y comer, procrear y excretar. Sin embargo, como entidades espirituales dotadas de conciencia y libre albedrío, los seres humanos también experimentan los singulares e irreversibles acontecimientos del tiempo lineal, como adquirir conocimientos, construir ciudades, hacer descubrimientos científicos y escribir poemas.

Auden afirma que “la música occidental declaró que poseía conciencia

¹ W. H. Auden, *The Dyer's Hand*, Vintage, Nueva York 1988, p. 465.

² *Ibid.*, p. 465.

Stephen J. Schuler es doctor en Lengua Inglesa por la Universidad de Baylor. Es profesor ayudante de Inglés en la Universidad de Mobile en Alabama, donde enseña Literatura Británica e Inglés. Ha publicado artículos sobre W. H. Auden y John Milton, y su libro *La teología agustina de W. H. Auden* ha sido publicado por la Universidad de Carolina del Sur. Schuler vive cerca de Mobile con su mujer, Grace, y sus cuatro hijos.

al adoptar la firma del tiempo, la prohibición y el ritmo del metrónomo”.³ Esto es, la música tal como la conocemos surgió cuando la melodía se añadió a la simple percusión, y ahora refleja la experiencia humana tanto del tiempo cíclico como del tiempo lineal. El ritmo, que representa el tiempo cíclico, se repite en una pieza musical, pero la melodía, que representa el tiempo lineal, varía a lo largo de dicha pieza.

Auden observa, además, que los diferentes géneros musicales imitan diferentes tipos de experiencia humana. Por ejemplo, alega que “si la música, en general, es una imitación de la historia, la ópera, en particular, es una imitación de la voluntad humana; arraiga en el hecho de que no solo tenemos sentimientos, sino que insistimos en tenerlos, nos cuesten lo que nos cuesten”.⁴ Como libretista que había trabajado con Benjamin Britten e Igor Stravinsky, Auden sabía qué tipo de personajes funcionaban en un escenario de ópera, y señala que “el libretista nunca tiene que preocuparse, como sí ha de hacer el dramaturgo, por lo verosímil. Una situación creíble en la ópera es una situación en la que resulta creíble que alguien cante”.⁵

Auden explica, en otro lugar, lo que él entiende por “creíble”: “Todos hemos vivido situaciones en las que, si hubiéramos tenido buena voz y no hubiésemos temido alarmar a los vecinos, habríamos atacado con brío un aria. Y, en efecto, a veces, cuando hemos bebido lo suficiente como para no tener en cuenta esas circunstancias, lo hacemos”.⁶ Auden concluye su ensayo sobre música reiterando que la música imita al libre albedrío:

La edad de oro de la ópera, de Mozart a Verdi, coincidió con la edad de oro del humanismo liberal, de la creencia indubitable en la libertad y el progreso. Si hoy escasean las buenas óperas, ello puede deberse, no solo a que hemos aprendido que gozamos de menos libertad de lo que imaginara el humanismo decimonónico, sino también a que

³ *Ibid.*, p. 466.

⁴ *Ibid.*, p. 470.

⁵ *Ibid.*, p. 471.

⁶ *The Complete Works of W. H. Auden: Prose*, vol. 3, ed. Edward Mendelson, Princeton University Press, Princeton 2008, p. 731.

estamos menos seguros de que la libertad sea una bendición inequívoca, de que los libres sean necesariamente los buenos. Decir que las óperas son más difíciles de escribir no significa que sean imposibles. Eso solo podría afirmarse si dejáramos de creer tanto en el libre albedrío como en la personalidad. Un do agudo tocado con precisión derriba la teoría de que somos irresponsables marionetas del destino o del azar.⁷

Auden había explorado la naturaleza de la música como analogía del libre albedrío en su poema de 1942 «For the time being» («Por el momento»), que subtituló «Oratorio de Navidad», y al que confiaba que pusiera música Benjamin Britten. El poema resultó demasiado largo para ser musicado, pero mantiene en todo momento la forma de oratorio, y asigna cada una de las estrofas a los diferentes personajes de la natividad, como María, Gabriel, José y los Reyes Magos, así como a los narradores y coros. El poema empieza con recitativos corales y con un narrador que canta estrofas en las que se repiten muchos versos, como *Caen la oscuridad y la nieve* (p. 349), *El invierno completa una edad* (pp. 349, 350) y *Solos, solos, alrededor de esta terrible madera* (p. 350).⁸ El monótono presagio caracteriza el énfasis excesivo que el imperio romano tardío –y el mundo moderno, implícitamente– pone en el tiempo cíclico, natural. Quienes hablan lo hacen como si carecieran de libre albedrío.

La repetición de las estrofas acaba, por fin, con la Anunciación, en la que María formula una paradójica pregunta al arcángel Gabriel: *¿Qué súbita urgencia del Poder / me ordena que ordene?* (p. 359). Gabriel responde:

*Cuando Eva, enamorada de su propio albedrío,
Negó el albedrío del Amor, y cayó,
Convirtió la carne que el Amor conocía tan bien*

⁷ Auden, *The Dyer's Hand*, p. 474.

⁸ Los números se refieren a las páginas en la edición de referencia: *The Collected Poems of W. H. Auden*, ed. Edward Mendelson, Vintage, Nueva York 1991.

*En conocimiento de su amor, hasta que ambos,
El amor y el conocimiento, lo fueron del pecado:
Lo que su negación hirió, que
Tu afirmación lo restañe hoy;
El albedrío del Amor requiere el tuyo...¹*

María cree que su propio albedrío ha de cooperar con el de Dios para engendrar al Niño Dios y reconstruir, así, las ruinas de la Caída. Además, la forma de oratorio, así como el reiterado uso de la palabra “albedrío” por parte de Gabriel, subraya el papel del libre albedrío de María en la salvación de la raza humana. Gabriel y María no solo hablan en verso, sino que se cantan el uno al otro, y la música en sí –que no llegó a componerse nunca, pero que los lectores pueden imaginarse– representa la reconciliación de la naturaleza y la historia.

Todo el poema trata del modo en que la Encarnación, en tanto que acontecimiento supremo, por el cual Dios se hace hombre, da sentido histórico al mero tiempo cíclico. En uno de los últimos coros, Auden describe el mundo natural como “la vegetación exuberante” o “el gato travieso”, y se congratula de que “el Mundo recién nacido” haga posible *una ciudad basada / En el amor y el consentimiento* (p. 378). Los ciclos del tiempo natural adquieren significación gracias a hechos históricos singulares que tienen lugar en su interior, del mismo modo que la melodía otorga sentido al ritmo en una composición musical. Las melodías que la Encarnación hace posibles empiezan con la Anunciación y aparecen, con regularidad, a lo largo del poema.

Sin embargo, el poema contiene dos pasajes en prosa que nos es imposible imaginar cantados en un oratorio. Son una meditación filosófica, formulada por Simeón, y una angustioso monólogo del rey Herodes. En ambos pasajes, el hablante deduce las implicaciones lógicas que se

¹ *When Eve, in love with her own will, / Denied the will of Love and fell, / She turned the flesh Love knew so well / To knowledge of her love until / Both love and knowledge were of sin: / What her negation wounded, may / Your affirmation heal to-day; / Love's will requires your own . . .* (p. 359)

siguen, necesariamente, de sus premisas. Herodes se lamenta de que las leyes racionales de su gobierno le fuercen a ordenar la ejecución de niños inocentes, pero cree que no puede obrar de otro modo y acaba sumido en la desesperación. Simeón, por su parte, extrae las conclusiones lógicas de la nueva unión entre naturaleza e historia. Observa que “el curso de la historia es predecible en la medida en que todos los hombres se aman a sí mismos”, puesto que el amor propio es la consecuencia natural de tener cuerpo, pero añade que el curso de la historia es “espontáneo en la medida en que los hombres aman a Dios y, por medio de él, a su prójimo” (p. 388), dado que amar a otra persona exige que se ejercite el libre albedrío. La observación científica puede predecir con exactitud cuándo un ser humano sentirá hambre, pero no cuándo ese mismo ser humano dará de comer a un mendigo hambriento. Puede parecer que el amor a Dios y al prójimo tiene poco que ver con la música, pero, en la mente de Auden, están íntimamente relacionados. Los humanos no son marionetas del destino ni piezas de la máquina de la historia mientras conscientemente elijan amar a Dios, al amar a sus semejantes. El oratorio de Auden utiliza la prosa para representar las consecuencias lógicas que se derivan necesariamente de la Encarnación, pero recurre al verso musical para representar la libre elección del amor que hacen sus personajes.

Auden volvió pronto a sus reflexiones poéticas sobre la naturaleza de la música como analogía del libre albedrío en su siguiente poema extenso, «The Sea and the Mirror» («El mar y el espejo»), que consideraba, en privado, tanto su *ars poetica* como una afirmación general de la estética cristiana. El poema se presenta como un comentario de la obra de Shakespeare *La tempestad*, cuyos personajes emplea para ofrecer perspectivas opuestas sobre la naturaleza y el papel del arte, especialmente de la poesía y el teatro. (Hay que recordar que, en *La tempestad*, Próspero, el duque exiliado, utiliza al espíritu Ariel para urdir situaciones en las cuales el usurpador naufragado, Antonio, y su séquito admitan por fin que han obrado mal y acaben reconciliándose con Próspero). En la obra, el arrepentimiento de Antonio es superficial, y, en el poema de Auden, que se desarrolla a partir del final de aquella, Antonio se burla de la susceptibilidad del arte de Próspero, y especialmente de la música de Ariel, para concitar la reconciliación:

*Sí, Hermano Próspero, tu prole no podía
ser más eficaz: con unos pocos
objetos incompletos y un bonito día de sol,
hay que ver cuánto puede dar de sí un poco de música.*^{II}

Antonio concluye su rechazo del perdón que le ofrece Próspero murmurando:

*Tu todo es parcial, Próspero,
pero mi voluntad es toda mía:
tu necesidad de amor nunca llegará
a conocerme: yo soy yo, Antonio,
yo solo: así lo he elegido.*^{III}

Antonio demuestra que el ejercicio del libre albedrío puede ser negativo y destructivo, y que ser consciente de que podemos elegir no garantiza que elijamos el bien. Por eso el libre albedrío es libre.

Pero el rechazo de Antonio de una reconciliación artificial con Próspero está implícito también en la forma del poema. Auden titula esta sección «Un molde de apoyo, Sotto Voce», con el sentido de “en tono muy bajo”. Así pues, nos imaginamos a los personajes, incluyendo a Antonio, susurrando apenas los versos, no diciéndolos. En consecuencia, el canto disonante de Antonio representa su libre elección, igual que el canto de María en «For the time being» representa la suya. Esto no quiere decir que Auden no distinga entre poesía y canto –de hecho, insiste en que hay una clara diferencia entre ambas en «Notas sobre música y ópera»–, pero, cuando aporta directrices musicales como parte del texto, anima a los lectores a imaginarse que quien dice los versos está cantando.

La sección más larga y difícil de «El mar y el espejo» es «Calibán al público», una disquisición en prosa sobre la naturaleza del arte, en su

^{II} Yes, Brother Prospero, your grouping could / Not be more effective: given a few / Incomplete objects and a nice warm day, / What a lot a little music can do. (p. 411)

^{III} Your all is partial, Prospero; / My will is all my own: / Your need to love shall never know / Me: I am I, Antonio, / By choice myself alone. (p. 412, estrofa en cursiva en el original).

relación con el artista y con el público. El argumento de Calibán, hablado, no cantado, previene sobre la concepción del arte como puro escapismo o como forma de manipulación política, y explica que el arte solo puede proporcionar a la gente una imagen franca de sí misma. Auden concluye el ensayo comparando a la sociedad humana con “la mayor y más grandiosa ópera representada por una compañía itinerante y provinciana” (p. 443). Esa ópera metafórica ha resultado ser un fracaso colosal. Calibán dice:

Nuestra actuación [...] ha sido indescriptible e imperdonablemente espantosa. Sudando, tiritando, con un vestuario de repertorio apolillado e incómodo [...], debatiéndonos con una orquesta chirriante y quejumbrosa, que apenas alcanzábamos a oír [...], íbamos tropezando, de fiasco en fiasco, con un tenor sensiblero incapaz, en sus momentos estelares, de dar las notas más agudas, con un histriónico bajo incapaz de dar las más graves, con la estirada contralto que gorgotea su dolor maternal, con la soprano embelesada que desafina con sus gorgoritos como una loca, y con los amantes de nuevo reunidos un segundo después [...] Pero ya se ha acabado. No, no lo hemos soñado. Aquí estamos, en el proscenio, con las caras encendidas, pero sin aplauso alguno... (p. 443)

En lo que sigue, resulta claro que Calibán quiere evocar no solo los fiascos políticos, sino el más fundamental problema humano del pecado.

Calibán subraya que, una vez que somos conscientes de nuestros fracasos, es posible oír “la Palabra verdadera” y “la Vida Totalmente Distinta”, ofreciendo “una Obra perfeccionada que no es la nuestra” (p. 444). El último verso de Calibán vuelve a la metáfora musical, diciendo “la nota que suena es la relación restaurada” (p. 444). El arte, por sí mismo, no puede proporcionarnos la redención, pero sí puede revelarnos que la necesitamos. Por lo tanto, el poema emplea la expresión “la nota [musical] que suena” como representación de la reconciliación entre Dios y el hombre por medio de la gracia libremente concedida y libremente aceptada.

Aunque los primeros poemas de Auden habían sido en ocasiones explícitamente políticos, su actitud ante la política empezó a cambiar a

finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo pasado, al escribir estos poemas. Sus convicciones políticas no cambiaron –él siempre se consideró liberal y socialista–, pero sí empezó a replantearse la relación entre sus responsabilidades políticas como ser humano y su vocación como poeta. En sus poemas extensos, sugiere repetidamente que el arte no debería utilizarse como propaganda, sino como un instrumento de reflexión, como una fuerte de autoevaluación y autoconocimiento. El arte, y especialmente la poesía, no debe conducirnos a la acción política, sino, más bien, acercarnos a ese punto en el que nos demos cuenta de que la acción es necesaria. Es nuestra voluntad la que nos empuja.

Así pues, la libertad de nuestro albedrío se convierte en un tema recurrente, aunque menor, en los poemas de Auden más tardíos, como «Compline», que forma parte de una hermosa secuencia poética titulada «Horae Canonicae». En la última estrofa de este poema, Auden pregunta: *Los poetas (la gente que sale en la televisión) / ¿se salvarán?* (p. 641), y, sin responder directamente la pregunta, pasa a pedir piedad para sí mismo:

*y apiádate de los pobres diablos que nunca
hacemos nada como Dios manda
el día novísimo en que todos nos
despertemos, sobresaltados; los hechos son los hechos,
.....
para que también nosotros podamos sumarnos al picnic
sin nada que esconder, y a la danza
que se mueve en círculo
alrededor del árbol perdurable.^{IV}*

En una imagen que toma prestada de Dante, Auden describe la salvación como una danza –*perichoresis* es un término teológico de origen

^{IV} *And all poor s-o-b's who never / Do anything properly, spare / Us in the youngest day when all are / Shaken awake, facts are facts, / [...] / That we, too, may come to the picnic / With nothing to bide, join the dance / As it moves in perichoresis, / Turns about the abiding tree.* (p. 641)

griego, que significa literalmente giro o vuelta, pero que se usa, figuradamente, para describir la interrelación de las tres personas de la Trinidad, en virtud de la cual cada una se encuentra perfectamente unificada, pero es perfectamente distinta. Auden añade a esta imagen de “giro” la metáfora musical de la danza, en la que la variación otorga significado a la actividad cíclica, repetitiva, y en la que cada cual elige libremente participar.

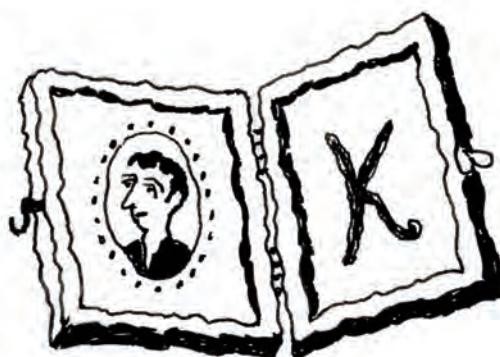
Mientras que en «El mar y el espejo» Auden había utilizado un arte interpretativo, la ópera, para representar los fracasos de la sociedad humana, en «Compline» recurre a lo que yo llamaría un arte participativo, la danza popular, para representar la nueva sociedad espiritual de la Ciudad de Dios. La diferencia está entre lo que Calibán llama “nuestra incorregible teatralidad”, manifestada en la ópera, que podrían haber admirado quienes no participaban en ella, si hubiese ido razonablemente bien, y el regocijo natural del baile popular, del que disfrutan sobre todo quienes optan por sumarse a él. El paso de la ópera fracasada a la danza celestial es posible gracias a la intervención de la Encarnación en el tiempo natural, y, por lo tanto, a la participación voluntaria de cada miembro. La respuesta correcta a la Encarnación, como sostienen un solo y un coro de «For the time being», es fundamentalmente musical:

*Que el número y el peso se congratulen
en esta hora de su traducción
en felicidad consciente:
porque la totalidad en cada parte,
la verdad en el centro adecuado
(Hay una Forma. Hay una Voz).
del lenguaje y la aflicción,
se reconocen en los corazones
cantando y bailando.*V

V *Let number and weight rejoice / In this hour of their translation / Into conscious happiness: / For the whole in every part, / The truth at the proper center / (There's a Way. There's a Voice.) / Of language and distress / Is recognized in her heart / Singing and dancing.* (p. 360, estrofa en cursiva en el original).

Para Auden, la música siempre afirma, no solo el hecho del libre albedrío y la necesidad de la acción moral, sino también la posibilidad de la salvación.

[Traducción de Eduardo Moga]



AUDEN EN TRANSICIÓ. UNA INTERPRETACIÓ DE «CARTA D'ANY NOU»

CICERO BRUCE

És cert que en un moment donat W. H. Auden va començar a posar en dubte els seus propis pressupòsits sobre la condició humana, però va continuar encusat per tots els antics dogmes (la psicologia, el marxisme i l'humanisme liberal) que havien conformat bona part de la seva obra primerenca. Fins que els nazis no van envair Polònia, l'autor no va deixar de reivindicar –per bé que amb menys empenta– la seva fe en la capacitat humana de salvar la civilització moderna de la desferra. Fet, com tota la humanitat, *d'Eros i de pols, / turmentat per la mateixa / negació i igual desesper*, va seguir *lluint la flama del convenciment*, com ho expressa al poema «1 de setembre de 1939».

Al cap de dos mesos d'escriure aquests versos tan convençuts, però, la fe d'Auden en la virtut innata de la humanitat va patir un revés devastador, i no se'n va arribar a restablir mai. Un dia d'aquell novembre va anar al cinema amb Christopher Isherwood a Yorkville, el barri majoritàriament germanòfon de Manhattan on s'acabaven d'instal·lar feia poc. La pel·lícula que van veure era *Sieg im Poland* [*Victòria a Polònia*], una crònica nazi de la conquesta de Polònia a mans de Hitler. Quan van aparèixer els polonesos en pantalla, com recordaria ell mateix en un article publicat a *New York Times Magazine* trenta anys després, Auden es va quedar bocabadat en sentir més d'un i més de dos espectadors que cridaven: “Mateu-los!”.

Poc després de l'incident de Yorkville, Auden, que havia començat a llegir la teologia de Charles Williams, va modificar els seus hàbits matinals

Cicero Bruce és professor d'anglès al Dalton State College de Dalton, Georgia, als EUA. És autor de *W. H. Auden's Moral Imagination*. Ha publicat diversos assaigs sobre Auden a *Christianity and Literature* i *Modern Age*. Han aparegut més textos seus sobre altres escriptors angloamericans a *The Explicator*, *Nineteenth-Century Literature*, *The University Bookman*, *SEVEN*, *Steinbeck Review* i *The American Conservative*. També ha publicat articles sobre la cruïlla cultural de la religió i la literatura en publicacions com ara *New Oxford Review*, *Faith and Reason*, *Theology Today* o *Perspectives in Religious Studies*.

del diumenge. Golo Mann (fill de Thomas Mann) va ser dels primers a adonar-se del canvi: “[Auden] va començar a fer-se fonèdís unes hores el diumenge de matí, i tornava d'on fos amb cara de felicitat. Al cap d'unes quantes setmanes em va confessar l'objecte d'aquelles misterioses excursions: l'Església episcopaliana”.

Mentre iniciava el seu retorn provisional a l'Església a començaments de la dècada de 1940, Auden va començar a escriure «Carta d'Any Nou», un poema llarg tripartit que expressa totes les angoixes que li ocupaven la imaginació moral en aquella època. En la primera part d'aquest poema transicional, es replanteja la funció social i els límits de l'art, i valora el paper humil –malgrat que necessari– del poeta oracular. En la segona part analitza les maneres en què Satanàs ens empeny eternament cap al mal servint-se d'apel·lacions a l'orgull dels humans, amb una lògica enganyosa i mitjançant associacions falses i veritats a mitges. Finalment, la tercera part explora l'àmbit religiós de la consciència, estat d'ànim que només podem assolir un cop ens adonem de la falsedat de la virtut humana i dipositem la nostra confiança en mans de Déu.

La primera part arrenca amb una vista panoràmica de la finestra estant del pis que Auden tenia a Manhattan. Als carrers d'allà sota, la gentada, complagudament inconscient de la catàstrofe que s'atansa pel firmament de la història, celebra les primeres hores de 1940 amb la promesa de ser millors marits i mullers, polítics i caps d'Estat més pragmàtics, o empresaris i consellers delegats més assenyats. Ara bé, a la llunyana Europa, on dotze mesos enrere havia resonat per les avingudes el mateix “sospir il·lusionat”, hi ha una “figura esgarrifosa”, que “grata a l'ampit de les finestres” sense que cap teoria política ni reforma social ho pugui evitar, que ha començat a incomodar tots els qui s'han endropit des de fa massa “esperant que passin els segles”.

En la seva anàlisi de la devastació generada per la guerra, Auden arriba a la conclusió que, per molt que l'artista no pugui posar fi a la guerra d'Europa, sí que pot fer servei a la societat si més no ensenyant-los la representació d'un ordre ideal, una realitat interminable que serveixi d'aspiració per a la imaginació moral. Ell apunta que l'art com a mínim pot oferir a l'home una manera d'interpretar la naturalesa aparentment atzarosa de l'experiència, però alhora dotar la vida humana de sentit i de certa percepció de l'ordre. Auden, quan aventura aquesta funció de l'art,

s'arrenglera amb Yeats, Eliot i escriptors tan diferents com James Joyce, Muriel Spark o Flannery O'Connor, per tal com tots van elaborar algun “mètode mític” particular (en paraules d’Eliot) per fer-se seus un seguit de mites que els permetessin ordenar l’experiència en un món modern suposadament caòtic.

L’artista aspira a un ordre ideal, però –ens avisa Auden– mai no ha d’oblidar que és humà, perquè tant *L’Art com la Vida convenen / que cerquen tots dos una síntesi*. Dit d’una altra manera, l’artista ha d’existir tant dins com fora del temps i, gràcies a la imaginació, viatjar –com afirma Yeats en el seu poema «Bizanci»— “a cavall sobre el fang i el mar del doff”, saltironant cap al cel i capbussant-se en l’aigua d’aquest mar “que turmenta el gong”. Segons Auden, immersa en l’element corruptor que és el temps, la nostra consciència es porta la contrària a ella mateixa, i els nostres desitjos contradictoris són idèntics des del moment que cadascun d’ells pretén que s’acompleixin els seus objectius egoistes. Ara bé, si ens deixem transportar per l’art en la imaginació, podem arribar a conciliar aquestes desitjos oposats, encara que només sigui temporalment, en un tot eterament orgànic que trobarem tant a dins com a fora del temps, és a dir, podem aconseguir una “autèntica *Gestalt*”, salpar cap a Bizanci o assolir el que Eliot va anomenar (als *Quatre quartets*) el “punt immòbil” on el temps deixa d’existir.

Després d’establir la funció de l’art com una via per ordenar i interpretar l’experiència, Auden reflexiona sobre les seves limitacions en tant que força social. Admet que l’art imita la vida, certament, però recalca que, un cop plasmada com a “mimesi”, per força la semblança “s’acaba”. Així doncs, ni l’art pot resoldre els problemes de la història ni hauríem d’esperar que ho fes, com tampoc no hauríem de creure que beneficiï ningú més que la imaginació: *L’art no és la vida i no pot fer / de llevadora a la societat, / ja que l’art és un fet consumat.*

Auden havia expressat la seva prudent visió sobre l’art molt abans que es posés a escriure «Carta d’Any Nou». Els versos finals de «L'aiguabarreig», retrat romàntic de la vida a les mines de plom escrit tretze anys abans, són un advertiment semblant per al poeta: *Els llums del teu cotxe potser travessin la paret d’una habitació, / però no despertaran qui hi dormi.* És més, al seu panegíric a Yeats de 1939, mort el mes de gener d’aquell any, va escriure que, malgrat que el do de l’autor irlandès va

sobreviure les generacions moribundes, la “parròquia de riques dames”, la “decadència física” i fins i tot a ell mateix, [a Irlanda] *Temps i follia hi són encara iguals, / car la poesia res no provoca.*

De tota manera, Auden mai no va subscriure la doctrina de l’“art per l’art”. Com sostenia constantment, la poesia, encara que no provoqui res, sí que hauria de complir una funció moral. La poesia moral, tal com la definia ell, és la que exposa amb exactitud el mal en totes les seves formes. En paraules seves: “Un art que no reflectís el mal amb exactitud no seria un bon art”. Ara bé, per a Auden, de jove i també de més gran, el mal no va ser tan sols un concepte religiós abstracte, ans el contrari, una realitat quotidiana en què es duien a terme actes conscients i deliberats contraris a determinades lleis morals que, tal com ell les definia, regeixen la vida humana i porten la felicitat quan les respectem, i la infelicitat quan les rebutgem.

A la «Carta» Auden afirma que, per mitjà de la poesia, sobretot la dels *Grans mestres que ens han ensenyat als humans / un ordre encara per trobar*, aquestes lleis morals es tradueixen en declaracions de veritat eterna. Potser aquests grans mestres han modificat molt poc el curs de la història, però si són grans és perquè van tenir el valor moral que sobreviu el món material, la valentia que Auden elogia amb el vigor característic de Yeats. Encara que fos “més feble” o tal vegada més sensible que la d’alguns coetanis seus, si més no la imaginació dels mestres va perviure un cop finalitzades les seves “Vides tacades, gastades, egoistes”. Si bé en vida els va perseguir la “pobresa” o la “manca d’èxit social”, el seu art transforma eternament els vius en “caçadors” d’un “joc” en què la roïna bogeria del passat, “resseguida” fins als seus “orígens” o si més no “enxampada en l’artifici d’un mitjà”, en última instància es converteix en “caritat” i “delectança”.

Malgrat que potser els vius no valoraran mai prou les paraules i les obres dels grans mestres, ni serviran només –com passa al «Navegant a Bizanci» de Yeats– “perquè un emperador somnolent no s’adormi”, les seves creacions són testimonis eterns –com bé defensava una vegada i una altra el mateix Yeats– “sobre allò que ha passat, o passa, o arribarà”. En paraules d’Auden, el valor de l’art no rau en la seva utilitat, sinó en la seva capacitat per inspirar la imaginació receptiva a partir d’una visió esperançada de la bellesa eterna que transforma, com bé ho expressa

Yeats, tot el que “és engendrat, ha nascut i fineix”. A diferència d’aqueles “generacions morents” del poema de Yeats, que segueixen “presos en la música sensual” del temps, a les “generacions esquerpes” que s’esmenten a la «Carta» d’Auden se les anima a consolar-se en l’“artifici del mitjà” i en les “presències immutables” del mestre, que són capaces d’infondre “l’espant i l’agitació de la voluntat” i de parlar amb les “transformacions finals” de l’ànima.

En la llarga estrofa que segueix el seu homenatge als mestres, Auden es fixa en el poeta viu que pressuposa una vinculació directa amb la seva tradició. ¿Quina mena de poeta –es demana– que hagi tingut mai la “temeritat” de considerar-se “elegit per la més gran de les professions” no es veu incessablement turmentat per la proesa que suposa “tenir un ofici immerescut”, ja que arreu del seu estudi hi trobarem les “grandioses construccions dels morts”, ni és “conscient” del seu “esguard intransigent” i “la vigilància d’un consell” que el “qüestiona” i “l’amonesta” mentre malda per crear? Els crítics poden dir el que vulguin, però al capdavall el poeta ha de donar comptes davant dels altres poetes que l’han precedit, jutjat per aquest “tribunal sumari” de poetes pretèrits que seuen en judici “perpetu” de la resta de poetes, tant si són “joves”, “cultes”, “populars” com “rics”.

L’estrofa brilla amb la idea de T. S. Eliot del “sentit històric”, que segons Eliot és imprescindible per al poeta que, complerts els vint-i-cinc, vulgui continuar escrivint textos que conservin la seva vàlua. El sentit històric, tal com el defineix Eliot, implica una comprensió “no tan sols de l’essència pretèrita del passat, sinó de la seva presència” també. Empeny un poeta a crear, no únicament dins del context històric de la seva generació, sinó “amb la sensació que tota la literatura europea des d’Homer i, dins d’ella, tot el corpus literari del seu país gaudeix d’una existència simultània i genera un ordre simultani”. Per tant, les obres del passat es veuen eternament modificades per les del present, de la mateixa manera que les obres del present estan conformades per les del passat. O com bé diu Auden quan descriu aquest fenomen al seu panegíric de Yeats: *Les paraules dels morts / es modifiquen a l'estómac dels vius*. Els poetes que conserven aquest seny històric –diu també Eliot– entenen que tenen una responsabilitat envers la tradició en què treballen i saben que han de “ser jutjats”, irremediablement, segons els barems dels seus predecessors.

Com sosté Auden a la seva «Carta», però, en última instància el poeta tria amb quins d'aquests barems vol que el jutgin. Per il·lustrar el seu propi cas, escull Dante Alighieri. No és cap sorpresa que invoqui Dante, aquell “pioner amargat” a qui l'*amor rationalis* va mostrar el camí pels “tres regnes dels difunts”. A «Els oradors», publicat vuit anys abans que la «Carta», Auden havia analitzat el concepte que tenia Dante de l'amor defectuós envers Déu i posteriorment havia articulat uns quants poemes més breus (com ara «Abans d'aquest estimat» o «Casino») al voltant d'aquesta accepció del pecat.

Com bé sabia Auden, el pecat capital d'on sorgeixen tota la resta és precisament el pecat que el tempta cap al sermoneig en la seva poesia. És el mateix pecat de què es declara culpable a la «Carta»: el pecat de l'orgull. Després d'elaborar un catàleg força enlluernador de jutges i observadors, entre els quals s'hi compten Dryden, el “mestre de l'estil intermedi”; Catul, que va donar “musicalitat al seu llenguatge barroer”; Tennyson, que va articular la “desesperació”; Baudelaire, el poeta de les “ciutats”, els “ports” i les “putes”; Hardy, amb aquell «Dorset» que era un goig; i Rilke, el «Pare Noel de la solitud», Auden reconeix el que anomena els seus «crims» tan pretèrits com actuals: *Quantes vegades he engiponat una obra / Enfilant tot de nyaps ben matussers, / i he acceptat el que bé repudiaria: / el to vague i impudent d'un sermonador.*

Aquesta degeneració, defensa Auden, prové de la vanitat, una manifestació de l'orgull que tempta el poeta perquè sacrificui la veritat eterna davant la necessitat estètica (“vendre barat el més valuós”) o es negui a reconèixer que Déu és la font màxima de força creativa (*Per bé que Kipling, l'horrible ancjà, exclamà “Senyor, l'esforç d'un instant que t'és negat / Ofén tota l'eternitat”*). En aquesta secció de la «Carta», Auden es penedeix de la seva mateixa vanitat. Demana perdó i “indulgència” a l'etern tribunal del judici final i prega perquè aquesta força el faci superar l'orgull, és a dir, *evitar el pecat que / caracteritza la seva disciplina*. Ho fa perquè, com explica ell mateix a la nota que escriu sobre aquests versos, al final el pecat de l'orgull empeny el poeta a l'aïllament, aquella “torre de vorí” solipsista on es rabeja en mers “tòpics del moment”.

A les dues darreres estrofes de la primera part, Auden reitera la seva denúncia de la vida estètica desafectada, asseverant que, malgrat que “Cap paraula escrita per l'home no pot aturar la guerra”, el poeta oracular ha de

servir d'intercessor entre els éssers mortals i la veritat eterna. Ara bé, és cert que ha de ser amable, ja que *com l'amor i el son, la veritat / rebutja l'excés d'intensitat*. És més, ha de servir la veritat eterna predicant amb l'exemple i l'acció, com ho fa Auden quan fonamenta la «Carta» en l'amor etern que sent per Elizabeth Mayer (una refugiada alemanya luterana amb qui va fer amistat el 1939 quan visitava a Benjamin Britten, i a qui dedica el poema) i per la humanitat, que es trobava al caire d'una guerra mundial.

La segona part arrenca amb el mateix estat anímic sol·lícit que caracteritza l'estrofa inicial del poema. “Aquesta nit”, ens diu Auden, en què arriba a bon port una “dècada tumultuosa”, “desconeuguts, enemics i amics” es tornen a descobrir angoixats, inseguits, repatantis a avançar cap a un futur ignot. Molts, ell també, s'aferren desesperadament als ideals gastats però fracassats de la dècada de 1930. Confessa que fan de mal trencar, els hàbits antics, és a dir, “bandejar el terror, la concupiscència i l'orgull” i *aprendre qui som, on, com som, / fills tots d'una modesta estrella*. Ara bé, els qui no aprenguin aquesta lliçó es veuran abocats a desconèixer l'esperança que pugui portar l'horitzó dels temps. Per exemple, el personatge femení d'Auden visita massa estona el seu passat, “on les flames li consumeixen tot el sistema” i “amb un tremolor”, com li passa a l'esposa de Lot, “se li petrifica el futur”.

Segons Auden, negar el futur implica negar Déu, i negar la divinitat és una de les múltiples vies en què s'està al servei de Satanàs, el “Gran Negador”, l’“ombra” que se’ns planta “rere l’espalla mateix” i ens assegura que “fer-se gran és una perversitat”. Per impedir que la gent tingui dubtes morals de valor etern, el Gran Negador ha de fer que l’ara i aquí semblin tan desitjables com pugui. Com ens descriu Auden en aquesta part del poema, Satanàs, quan defensa la “relaxació” i insufla en els seus adeptes “una energia fervent”, no és gaire diferent d'aquella força que Ezra Pound descriu al seu poema «Hugh Selwyn Mauberley», que atribueix una “ganyota accelerada” a l’era moderna que cerca sempre solucions ràpides, una època en què la «rotativa [del diari]» substitueix l’“hòstia” i la “franquícia”, la “circumcisio”. Distret i atret d'aquesta manera per Satanàs perquè no conegui la veritat, l’home creix amb perpètua suficiència i sense cap afecció envers Déu.

Ara bé, quan allunya l’home de la veritat i el “tempta” perquè “dubi”, sense saber-ho Satanàs mostra a la humanitat “el camí per

descobrir la veritat”. Dit d’una altra manera, Satanàs fa el paper del “noi dels encàrrecs” de Déu, una funció que Auden explica en les notes que va fer del poema amb una citació de Spinoza: “Els malvats, com que no coneixen Déu, són meres eïnes en mans de l’obrer, serven des de la inconsciència i fineixen per l’ús: els bondadosos, d’altra banda, serven des de la consciència i, per mitjà d’aquest servei, esdevenen més perfectes”. Revelat d’aquesta manera, “El pobre i enganyat Mefistòfil” es torna només una “Ombra caiguda i inepta, vade retro”, expressió manlleuada de l’evangeli segons Mateu (16:23) on Jesús diu a Pere, que defensa que no cal que mori Jesús, *Vade retro / Vés-te’n d'aquí, Satanàs! Em vols fer caure, perquè no veus les coses com Déu, sinó com els homes.* Quan tempta Jesucrist perquè es qüestioni la seva funció de salvador expiatori, Satanàs evidencia la significació de la crucifixió.

En aquesta línia, Auden diu a l’ombra que du a l’esquena, «*Vade retro, però no marxis*», amb la qual cosa insinua que Satanàs també actua, paradoxalment, com a força necessària i, en cert sentit, positiva en el món dels caiguts. Si Satanàs no hagués temptat Adam i Eva, Crist hauria estat sobrer, i si Crist no fes falta, llavors no existiria la Cristiandat. Des d’aquest punt de vista, la caiguda va ser afortunada, una *felix culpa*, concepte que Auden glossa a les seves notes citant un fragment d’*Areopagítica*: “Va ser arran d’una pela de poma mossegada que va néixer en aquest món el coneixement del bé i del mal, aquests germans que es travessen mútuament”, ens diu Milton. “I tal vegada sigui aquesta maledicció en què va caure Adam, de conèixer el bé i el mal, el que ens faci conèixer el bé a través del mal.” Auden reforça l’asseveració de Milton amb una pregunta: ¿Com pot trobar la vida eterna el poble de Déu sense Satanàs, que és qui aporta el *savoir faire* perquè se’n “malfiün” i el mantinguin a ratlla “on li pertoca”, és a dir, “per empènyer-los a la gràcia divina”?

Amb tot, l’home segueix sent vulnerable al mal perquè està contrariat amb ell mateix. Si bé hom intenta narrar els inicis i els finals de les “esperances pies”, les “breus trajectòries” d’unes “idees exuberants i prometedores”, els adveniments de les “Grans Pors”, l’“emigració” de les conviccions, les vacil·lacions de les “esperances” i les “penes”, en realitat no entén, ni tan sols controla, els esdeveniments “discontinus” que conformen la seva mutable existència. Tots els nostres instints desafien la “lògica formal del rellotge”. La nostra percepció real, segons

Auden, està constituïda per “contorns canviants” com els que formen els somnis. Així doncs, els sentiments no coneixen “altra discreció que la pròpia” i, en comptes d’uns progenitors, parelles o infants afectuosos, a la nostra vida només estimem “determinades pautes”.

La noció que tenia Auden d’una atenció o visió doble estava influïda indirectament per Montaigne; Auden va descobrir la seva afirmació sobre la duplicitat humana citada a *The Descent of the Dove* [*El descens del colom*] de Charles Williams i la fa servir d’epígraf a la «Carta d’Any Nou». Diu Montaigne: “Estem, no sé com, duplicats en el nostre interior, tant és així que el que creiem ho descreiem, i som incapços de desfer-nos del que condemnem”. Segons Williams, l’“home doble” de Montaigne, per cristià que sigui, segueix sent alhora conscient que la fe prové sempre de la hipòtesi i, en general, es “tradueix en àmbits de certesa a través de la ira, l’obstinació i l’egoisme”. Evitant aquests àmbits destructius de la certesa, l’home doble, en paraules de Williams, accepta les hipòtesis com a hipòtesis i així admet sempre “que pot existir alguna altra possibilitat”.

Dit d’una altra manera, l’home doble ha d’aprendre a veure les seves hipòtesis a la llum dels altres. En cas contrari, segons Auden, l’home doble torna a caure presa del Gran Impostor, que afalaga tothom dient-los el que volen sentir: que les seves conviccions són les més raonables. En percebre el desig que té tot home d’expressar les seves opinions sobre l’“Educació”, l’“Art”, les “Dones” i la “Conjuntura”, Satanàs ha descobert el que, segons Auden, observa qualsevol dona: que la “floreta de la paret pot tornar-se rosa” i “la Penèlope d’estar per casa” semblar “l’Helena del somni d’Odisseu”; només li cal parar l’orella amb cara de fascinada, perquè, com sap el diable, *els homes banyen les putes de calerons / per sentir-se dir que no són uns torracollons*.

Dit d’una altra manera, Satanàs s’alimenta de la ment lògica “que divideix la Causa de l’Efecte”. Per aquest motiu, a parer d’Auden, podríem defensar que la serp de l’Edèn era “*l’esprit de géométrie*”, que Adam i Eva, abans de la caiguda, eren absolutament “il·lògics”, però que quan van menjar la fruita prohibida “va arrelar el pecat sil·logístic”. Ampliant la seva renúncia de l’intel·lecte racional, Auden sosté que és una estupidesa cercar la salvació en un “*ordre logique*”, per tal com la lògica, el llenguatge de l’“intel·lecte cruel”, és la que impedeix tenir unes relacions amoroses autèntiques, la que condueix, a més, al nazisme, el feixisme, el

marxisme i tots els *ismes* que alienen les persones. Auden empra una hipèrbole quan diu que les persones han de redescobrir el “sentit comú”, han de defugir la intel·ligència, aquesta “desbaratadora que discrimina”. És més, han de redescobrir l’“instint sense pretensions” reprimit, que “per ell mateix” els capacita per forjar relacions “riques” a partir del “Beischlaf [relació sexual] de la sang” i constituir un autèntic “veïnat” on qui mani sigui l’“ordre du cœur” per sobre de “la indústria” i de “l’art”.

Com que el Dimoni s’alimenta de l’intel·lecte –o així ho expressa Auden–, aquest actua de psicòleg expert que sap com han estat criats els seus clients, què pensen i senten, on han estudiat la carrera, on sopen i van a missa, què llegeixen i, una cosa encara més important, de quin peu coixegen. Explotant les seves parcialitats, Satanàs, amb la passió d’un lletrat del mal, insufla als seus clients el fals valor i la confiança en ells mateixos perquè defensin les seves conviccions –polítiques, religioses, literàries o de qualsevol altra mena–, sense tenir gaire en compte els altres punts de vista.

Però aprofitant aquest biaix humà, el Dimoni, que aspira a ser un déu amb mèrits propis, es col·loca en una situació ambigua quan, paradoxalment, es presenta com a dualista i monista alhora. Seguint la lògica audeniana, Satanàs, “Compromès com està amb l’Imperi-del-Pecat”, evita resoldre l’ambigüitat dualista-monista perquè sap que ha de mantenir l’home en el dubte per seguir fent-lo pecar. Si es resolgués l’ambigüitat, ens diu Auden, i s’eliminés el dubte de la consciència humana, podríem “fer el mal sense pecar”. Com explica en una nota prou extensa sobre el poema, el mal pot existir lliure de pecat. En les seves paraules: “Fer el mal és actuar en contra” del que és bo i correcte. És possible que “totes les criatures vives” facin el mal a causa del seu coneixement limitat sobre el que és bo i correcte. És per això que els animals, que actuen purament per instint, “poden fer el mal”, però “no poden pecar”, perquè pecar, segons Auden, significa actuar conscientment en contra de tot el que és bo i correcte.

Ara bé, com que els humans són éssers “dividits”, “fets d’un seguit de ‘jos’, cadascun amb la seva concepció falsa” del que és bo, correcte i afavorint els interessos propis, “pequen en pràcticament tot el que fan”, ja que “rarament actuen de manera que fins i tot els interessos propis falsos” de tots “els seus jos diferents es vegin satisfets”. La pròpia consciència que

estem actuant “en contra dels interessos” dels nostres altres jos és la nostra “consciència del pecat”. Si bé la història està composta per homes i dones que han expressat alguna forma de culpabilitat, els objectes i les accions als quals s’associa la seva culpabilitat són tan diversos que l’únic aspecte extrapolable és la “universalitat de la culpa” i la certesa que “les concepcions de l’interès propi”, encara que siguin diversos, “sempre són falsos”. Perquè si és cert que els “jos” en conflicte posseeixen un “coneixement propi” real dels seus “interessos propis respectius”, ens diu Auden, “seria impossible que actués” ningú “si no fos satisfent-los tots”, i tothom hauria d’esdevenir “no tan sols una consciència indivisa i, per tant, com els animals, incapaços de pecar”, sinó també “una consciència indivisa amb un autèntic coneixement d’ella mateixa i, per tant, incapaç de fer el mal”. És a dir, els éssers humans es tornarien, tal com sosté Auden al text mateix de la «Carta», el que eren abans de la caiguda, simples bésties amb un “encant rousseauesc”, desconeixedores “d’haver fet cap mal”.

Ara bé, com que l’home pot intuir i saber què està bé i què no, també mostra propensió a buscar una veritat determinada que li permeti jutjar les seves accions i, per això, el Gran Impostor fa el que pot per aconseguir que la humanitat conjecturi constantment sobre la veritat. Cosa que resulta força senzilla per a Satanàs, atès que aquesta veritat, sobretot la religiosa, costa de reconèixer. El primer cop que Auden ho argumenta és a *El prolífic i el devorador*, amb un debat teològic que li serveix com a fonament del que apuntava a la «Carta». Al segon capítol del llibre, que temàticament correspon a la segona part del poema, l’autor associa la veritat a la llibertat individual. Com sosté tant al llibre com al poema, però, la llibertat, si més no en l’accepció cristiana del mot, no hauria de mal interpretar-se com la llibertat de fer el que et vingui de gust. Tampoc l’hauríem de definir com l’estat de l’existència en què cap acció no sembla més necessària que una altra, ja que com observava Auden a *El prolífic i el devorador*, si fos així “es tractaria d’un estat de solitud i horror que seria, certament, insuportable”. La llibertat que ofereix Jesucrist –ens diu Auden– és l’única llibertat autèntica, la llibertat de reconèixer la veritat, que, un cop coneguda, hem d’acatar o desoir assumint-ne les conseqüències.

No obstant això, com continua dient Auden a *El prolífic i el devorador*, històricament l’home ha malentès les paraules de Jesús i, en la forma d’una institució o altra, ha provat de substituir la seva pròpia percepció

de la veritat. Com a part d'aquest intent, els primers cristians van escindir l'església en denominacions i en aquest procés van aconseguir que molts posessin en dubte les paraules del Senyor. Si poguéssim preguntar a Jesús com veu ell l'auge de l'ateisme al món modern, segons Auden, diria el següent: “No m'estranya que, quan els homes, esgarrifats davant la corrupció, la tirania i les mentides de l'Església, s'hi rebel·len, com que en els seus pensaments les meves paraules i el fals ídol en què m'heu convertit estan tan indissociablement lligats, quan rebutgen l'ídol, també rebutgen les meves paraules”.

En contrast amb les institucions humanes, la Bíblia –com ho representa Auden a *El prolífic i el devorador*– deixa molt clar aquest aspecte: si bé molts declaren buscar la veritat, només Crist pot dir a les persones “com buscar-la”. A parer d'Auden, Jesús ensenya als seus adeptes a cercar la veritat en ells mateixos i insisteix que, si troben sentit als seus ensenyaments, és únicament perquè reconeixen que les seves paraules “expressen el coneixement” que “ja posseeixen”. Igual que el poeta oracular, Jesús parla indirectament de la veritat, per mitjà de paràboles, històries que apunten lleugerament a la saviesa i la comprensió. Els qui opten per no fer cas de les paraules de Jesucrist, al seu torn, poden trobar els seus camins cap a la veritat “mitjançant la fe i l'esforç personals”, ja que, “malgrat que només hi ha una veritat”, la “seva visió i aplicació són singulars per a cada naturalesa”.

A més, ens diu Auden, la gent no necessita que vingui una institució a dir-los que són incorregiblement dèbils i pecaminosos. Qualsevol que faci balanç del seu cor i la seva experiència en quedrà convençut. Les persones introspectives, segons Auden, sobretot els que acaben coneixent-se ells mateixos en relació tant amb la història com amb l'eternitat, són prou capaces de reconèixer la realitat del pecat en les seves vides quotidianes. Són capaces, concretament, de reconèixer l'error que cometen els qui afirmen ser uns guies infal·libles de la veritat. Ara bé, per molt que sàpiguen reconèixer l'error, han de mantenir la guàrdia per no caure en la temptació de la falsa humilitat i sobretot per no badar quan els catedràtics de la veritat afirmen: “Jo sóc una persona dèbil i pecadora com ho ets tu, però l'església i les seves doctrines, dels quals sóc representant, són infal·libles i necessàries per a la salvació”. Cal anar amb compte amb asseveracions com aquestes, ens diu Auden, perquè, com saben perfectament

totes les veus representatives de l'Església, l'Església i les seves doctrines, per molt que aspirin a la veritat, són “creacions humanes” i, per tant, estan “subjectes a les mateixes limitacions” que la resta de creacions dels humans.

Auden ho apunta a la «Carta»: les doctrines polítiques també estan limitades pel mateix motiu. La doctrina marxista, malgrat que condemna correctament l'explotació d'una classe per part d'una altra, no és més que una altra mitja veritat, una altra manera d'expressar la “necessitat mútua universal”. Amb perspectiva, Marx només era un dels molts dels “que van ajudar a clausurar una època”, com Galileu, que “va posar punt final a la mecànica dels propietaris d'esclaus”, Newton, que va descobrir “un codi romà de la Força”, i Darwin, el “naturalista”, que va rebaixar els fums a l'orgull humà mostrant el “parentiu de les persones amb els cucs i els gripaus”. El que Marx oferia sobre totes les coses era l'esperança per la raça humana i si busquem una altra cosa en la seva doctrina sens dubte ens sentirem defraudats, igual que se'n va sentir la mateixa generació d'Auden: *Somiàvem; esperàvem el dia que / L'Estat es marciria del tot, / I anhelàvem el Mil·lenni / Que la teoria ens havia promès, / Però que no va arribar [...]*.

L'idealisme polític desenganyat d'aquesta mena l'aprofita directament Satanàs, que sap perfectament que no hi ha res que beneficiï més els seus designis que la ressaca de l'utòpic. Penedit de la seva follia, l'idealista decebut, encoratjat per la veritat que li ofusca el Dimoni, es descobreix partidari de buscar l'expiació en la política de la reacció cega. Enfosquint la veritat, Satanàs s'abat contra els qui, com que no reconeixen la naturalesa paradoxal de la veritat, s'atrinxeren en els seus “maniqueismes”, les seves “meitats mestisses”, i en fan bandera. El seu mètode per ocultar la veritat és senzill i, com demostra la història, molt eficaç: Satanàs fa que les persones confonguin la veritat amb una mentida, després els fa reconèixer la mentida, amb la qual cosa, en nom de la veritat, “tracten per igual el gra i la palla”. Dit d'una altra manera, tant els reaccionaris cecs com els liberals dogmàtics veuen únicament una cara de la veritat; Auden diu que l'altra cara fan veure que la desconeixen o la neguen fins que acaba sent així.

Al final de la segona part, Auden repeteix que Satanàs, que controla les “ànimis morals asimètriques”, mai no diu mentides, només «mitges veritats» que podem, si mostrem prou perspicàcia, “sintetitzar”. Ocult en

el “galimaties” demoníac hi trobem el que Auden anomena el “do de la doble atenció”, una mena de “llàntia màgica” que, si el poeta empra correctament, pot ser un “obre’t sèsam’ per conèixer la llum”. Com explica Auden a les seves notes sobre el poema, en aquest sentit Satanàs és el “pare de la Poesia”, ja que aquesta poesia pot definir-se com “la nítida expressió d’uns sentiments opositius”. Al final, *Tant se val si ho ha decidit Déu o la seva estructura neural, però / Tots els homes comparteixen un únic credo, agafeu-vos-ho com vulgueu: / La Veritat és única, incapàc de contradir-se; / El coneixement que no hi encaixi és Ficció Poètica.*

Auden dedica la tercera part a una acusació de l’«Home Econòmic», l’«Anthropos» modern, i es relega l’individu a les seves ruïnes tecnològiques perquè es protegeixi del mercenari, per “famejar o caure en l’oblit”, perquè existeixi en un “esplèndid aïllament” o *sigui el seu xofer per tota la creació / Des del taxi blindat de l’Ocupació*. El paisatge que Auden explora en aquesta part de la «Carta», igual que el descrit pràcticament vint anys enrere a *La terra eixorxa*, està poblat per persones tristes que tenen unes vides mecàniques, nous formats en fàbriques per dur “una vida inusual” com “infermers” que atenen “les desemparades màquines”, noies “ofertes en matrimoni” a “màquines d’escriure”, estúpids senyors grans “enamorats” dels beneficis que mai no podran obtenir, canalla “heretada de les barriades” i “imbècils en quantitats ingents”. Els crèduls són els que es congreguen en còctels per conversar sobre quines són les tècniques “més eficaces” per “imposar disciplina laboral”, quins contractes de comerç exterior protegiran “els seus privilegis” i mantindran “sans i estalvis” els “morts vivents”, les persones sense alegria, “Sepultades”, “hilarants” i “alimentades”, els “Oblidats a les barraques” que són a la “banda equivocada”. L’Home Econòmic, que ha substituït l’empresa pels “vincles de la sang i la nació”, finalment admet que “La soledat és l’autèntica condició dels homes”. En la seva solitud, tots els venedors s’han tornat l’amable “Gawain-Quixot” d’un món mecanitzat que cerca únicament el “Frauendiens” de la seva “ànima feble”, tots els magnats del “cercle de Canning” són un “Rei Pescador” solitari i “poc robust”, i tots els metros són el “Pequod” d’*Algyun Ishmael que caça el seu amor perdut, / Perquè vol arponar la seva infelicitat / I convertir la balena en princesa*.

Com apunta Auden, l’Home Econòmic pot superar el seu aïllament, i l’angoixa que sorgeix d’aquesta solitud que pateix, però només per mitjà

de l'experiència autèntica i poc freqüent de l'*àgape*, una experiència que es manifesta com a amor espontani i altruista. És per això que Auden torna molts cops a la temàtica de l'àgape a l'última part de la «Carta». A la segona estrofa contrasta l'enrenou de les celebracions d'Any Nou de 1940 amb la calma silenciosa que havia viscut una setmana abans, a la mateixa hora, a la casa d'Elizabeth Mayer. El que Auden descriu en aquesta estrofa és una versió moderna de la celebració dels àpats caritatius de l'àgape que practicaven els primers cristians, i és a ells que els “egos cansats” d’alguns dels seus amics més íntims, tant dels “eròtics” com dels “lògics”, se senten atrets per un “poder inesperat” dels “atzucacs de la cobdícia i el pecat”. Com que no se l’espera, aquest poder, que atrapa l’home amb la guàrdia baixa, el transporta de l’”angoixa” “organitzada” i mecanitzada d'aquesta vida “en el temps” a un pla imaginatiu de l'existència on, “Inconscient del seu Esdevenir”, pot participar de la “Innocència Eterna” de l'amor abnegat “expressant-se sense embuts”.

La visió que té Auden de l'àgape es basa en una experiència personal prèvia en què van començar a treure fruit les llavors de la seva conversió al cristianisme. En dues ocasions descriu aquesta experiència de manera molt gràfica, primer a «M'estiro al llit a fora al pati», un poema de 1933 escrit immediatament després que tingués lloc i, després, al cap de trenta-un anys, a la seva introducció de *La mística protestant*. El poema està dedicat a Geoffrey Hoyland, director d'un col·legi de nens afiliat al quaquerisme, la Downs School for Boys, on Auden era professor quan va viure aquesta experiència. Auden escriu: *En peu d'igualtat amb els companys del cercle / M'assec cada vespre plàcid, / Embadocat per les flors / La primera llum surt de l'amagatall / De les fulles amb la seva súplica columbina / La seva lògica, els seus poders.* L'esperit de l'àgape, simbolitzat aquí en la subtil imatgeria cristiana, apareix en aquesta estrofa com una força captivadora («la primera llum») que uneix Auden i uns quants privilegiats més («amb la seva súplica columbina») i, per un moment, els treu de les seves existències solipsistes. Encara que només fos temporal, l'experiència descrita es torna eterna en la memòria dels qui la van compartir, *Que, en un futur, per lluny que siguem, / Recordem tots aquells vespres en què / La por no es mirava el rellotge; / Les lleonines penes sorgien a gambades de les ombres / Descansaven els musells sobre els nostres genolls / I la Mort deixava el llibre a la tauleta.*

Tal com ell rememora l'experiència a la seva introducció a *La mística*

protestant, va tenir lloc “una fantàstica nit d'estiu del mes de juny de 1933” quan seien en un pati després de sopar ell i tres companys, un home i dues dones. Es queien prou bé, cert, però no eren íntims amics ni tenien cap interès sexual entre ells. A més, s’afanya a dir Auden, no havien begut gens d’alcohol. En un moment en què conversaven tranquil·lament sobre qüestions de poca importància, li va passar una cosa inesperada: “Em vaig sentir envaït per una força que, tot i no oposar-m’hi, em resultava irresistible i, sens dubte, aliena”. Per primera vegada en la seva vida, ens diu, “Vaig saber exactament –perquè, gràcies a aquesta força, ho vaig viure en aquell moment– què significa estimar el proïsme com a tu mateix”. Malgrat que la conversa no es va veure alterada, Auden va percebre que els seus tres companys estaven tenint “la mateixa experiència”, i ell sosté que un d’ells després li ho va confessar. No va sentir res de diferent per cap d’ells (ja que “encara eren companys de feina, no íntims amics”), però per uns instants “va sentir que les seves existències tenien un valor infinit en elles mateixes, i allò li va suposar una alegria”.

A mesura que l’experiència va començar a gravar-se-li a la imaginació moral, Auden va recordar “amb vergonya” les moltes i diverses ocasions en què s’havia mostrat “venjatiu”, “pretensiós” o “egoista”. Tanmateix, l’experiència d’aquella “joia immediata” era molt superior a “la vergonya”, per tal com el confortava creure que, sempre que se sentís “posseït” per aquell esperit, seria pràcticament “impossible” que fes mal a cap altra criatura viva intencionadament. De tota manera, al mateix temps era conscient que aquella força era insostenible i, per descomptat, minvaria i li retornaria les seves “cobdícies” i “amors propis” anteriors. Tal com ho recorda Auden, l’experiència va durar “en la seva intensitat màxima” unes dues hores, i després d’allò es van dir bona nit amb els seus companys i cadascú va marxar a dormir a casa seva. L’endemà, en despertar-se, Auden encara va sentir dins seu l’essència de l’àgape, per bé que la potència havia disminuït. Dos dies després, l’havia abandonat del tot, però el record d’aqueLL vespre no el va deixar mai i, malgrat que no va impedir que en un futur s’aprofités d’altra gent, en paraules seves, “de manera grollera i constant”, cada cop li va costar més enganyar-se sobre el que “tramava” en realitat quan ho feia.

En tant que visió moral, l’àgape difereix força de la visió de l’Eros que havia influït gran part de la seva obra prèvia. L’amor eròtic que

apareix representat en els primers poemes sol implicar dues persones que guarden una relació desigual. En aquesta mena de relació amorosa, “l'amant”, ens diu Auden, “sent que no mereix l'amat”. És el cas que trobem a «De la primera arribada de totes», un poema de 1927 en què el poeta rep notícia per carta (“Parlant-me de tot, però sense venir”) que el seu estimat no acudirà a la cita. Com que no se sent digne d'ell, però sí que agraeix el record de la passió, per petita que fos, que algun dia van compartir, l'amant-poeta fa veure que accepta el rebuig amb la naturalitat amb què arriba l'estiu després de la primavera. D'altra banda, l'àgape sempre comporta una relació amorosa entre persones que s'estimen per igual o que comparteixen un mateix objecte de desig. Irònicament, a la introducció a *La mística protestant* Auden comenta que les experiències històriques que s'aproximen més a la seva modalitat amorosa –una modalitat que passa per la “pluralitat”, la “igualtat” i la “mutualitat de les persones humanes”– tenen lloc “quan milers de persones aclamen histèriques el Déu-Home o reclamen, amb ànsies sanguinàries, la crucifixió de l'Home-Déu”. Ara bé –hi afegeix–, sense aquesta modalitat d'amor, bé podria no existir l'Església.

Com insinua Auden cap al final de la «Carta», l'àgape és l'única «democràcia real», ja que parteix de la “confessió lliure” dels pecats i és només en la confessió que som tots iguals. En l'acte de la confessió és on tots ens adonem que, com que estem units en la nostra feblesa, no hi ha ningú que pugui afirmar: “Jo tinc dret a governar” o, com deia Plató a la seva teoria del filòsof-rei, “En mi trobareu la Llei Moral”. A més, durant la confessió l'home descobreix la seva necessitat d'estimar el proïsme, ja que, com que ningú no és cap “geganç”, ni cap “déu”, ni cap “nan”, tothom existeix com a “individu singular”, com a “curiós isomorf humà”. (Com argumenta Auden en un altre text, totes les vides són un “isomorf” de la raça humana al complet. És per això que l'art ha d'esforçar-se per mostrar la rellevància de l'àmbit particular per al general. Gràcies a l'art “el miner de carbó de Pennsilvània pot aprendre a veure's des de l'òptica del món de Ronald Firbank i un bisbe anglès pot veure *El raïm de la ira* com una paràbola de les seves cabòries diocesanes”.)

Si bé durant la dècada de 1930 Auden havia defensat la confessió, seguia sense sentir-se còmode amb la concepció cristiana de Déu. Als primers poemes sovint associa Déu amb un concepte psicològic, com

ara el desig o l'instint. Ara, a les darreres estrofes de la «Carta», és el moment que Auden està més a punt d'invocar Déu en el sentit tradicional. Evita esmentar-lo directament, però s'hi refereix com a sinònim quan diu l'*Unicorn entre els cedres / Que cap encanterí no ens pot fer perseguir* o el *Colom de la ciència i de la llum / Sobre les branques de la nit*, l'“Ichthus [cada lletra d'aquest mot grec, que significa ‘peix’, és una inicial de les paraules Crist, Fill i Salvador en grec] que joguineja en les profunditats”, el *Vent sobtat que bufa de pròpia voluntat / I separa els joncs callats*, la *Veu del laberint de les opcions / Que només l'oïda passiva sent*, el “Rellotge i Custodi dels anys”, la “Font de justícia i de descans”, *Allò que no té imatge, paradigma / De la matèria, moviment, nombre, [o] temps, l'escletxa somrient de l'Infern, el serral / De Venus i els esglaons de la Voluntat.*

Com Eliot al final de *La terra eixorca*, Auden demana a Déu, per bé que indirectament, que li ensenyi a apuntalar les seves ruïnes ara que es prepara per al seu pelegrinatge cap a la conversió. Suplica al Déu de la seva infantesa que “Condemni (el seu) orgull de la seva ofensa, en tot, fins i tot en la penitència”, que l'instrueixi en l’“art civilitzat” d'aconseguir la pau amb el “cor embullat”, que li envii “prou força” per passar el dia, que li assenyali el seu “coneixement pel camí”. Traçant un paral·lelisme amb l'exhort que fa Eliot a donar, compadir i controlar (*Datta, Dayadhvam i Damyata*), Auden implora a la seva generació que doni el que ordena Déu (*O da quod jubes, Domine*). No hi ha dubte que, si no ho fa –com va declarar dos mesos després d'haver enllestit la «Carta»– el resultat serà infernal: *O servem l'incondicional / O algun monstre hitlerià ens oferirà / Un convenciment ferri per fer el mal.*

[Traducció de Yannick Garcia]

AUDEN Y LOS GÉNEROS ‘MENORES’

TIZIANA MOROSETTI

En el curso de su carrera, Auden dedicó a las artes performativas más que un interés pasajero. Si es verdad que los *plays* pertenecen exclusivamente al “English Auden”, o sea al Auden de los años veinte y treinta del siglo pasado, es igualmente cierto que el ‘later Auden’, el aclamado poeta del exilio americano, no ha vacilado en medirse con varios libretos de ópera. Consciente de la naturaleza experimental, provisional y siempre *in fieri* del género dramático, Auden le ha atribuido relevancia incluso y sobre todo por cuanto atañe a la propia formación, ya que su escritura poética encuentra en los dramas un taller importantísimo. Sin embargo, el teatro de Auden ha sido solo marginalmente discutido por la crítica,¹ y aún menos lo han sido sus libretos.

La razón de esta ‘desatención’ no reside solamente en la preponderancia de la obra poética respecto de la dramática, sino también en la problemática de los textos escritos generalmente en colaboración, donde, a pesar de las pacientes y meticulosas reconstrucciones efectuadas por Edward Mendelson, puede resultar difícil distinguir la mano de Auden de la de Christopher Isherwood (1904-1986), con quien el poeta colaboró en buena parte de los dramas, o de Chester Kallman (1921-1975), que lo acompaña, en cambio, en la redacción de los libretos.

Sin embargo, es sobre todo la naturaleza jocosa, ocasional de esta

¹ Pero con la excepción de Spears (1963), Hynes (1976), Cunningham (1988) y Page (1998), que discuten extensamente el teatro audeniano, y algunos ensayos breves de Replogle (1965), Hazard (1970), Quadri Iovine (1981) e Innes (2004), además de las introducciones de Edward Mendelson a las ediciones de los dramas y de los libretos a su cuidado para Princeton (1988) y Faber & Faber (1989).

Tiziana Moroletti se graduó en 2001 con una tesis sobre el teatro de W. H. Auden, y se doctoró en literatura i cultura de los Paises de Habla Inglesa en el Alma Mater Studiorum-Universidad de Bolonia. En la actualidad es investigadora Marie Curie en la Universidad de Oxford. Entre sus publicaciones se pueden destacar: *W. H. Auden. Nel trentennale della scomparsa, 1973-2003* (editora, Palerm 2004), y *Memoria e utopia nel teatro di W. H. Auden* (Roma 2009).

escritura –la “actitud lúdica” de Auden, como lo ha sagazmente definido Paola Marchetti (2004, p. 90)– la que ha atraído, especialmente en Italia, una cierta desconfianza de la crítica. Alessandro Serpieri, por ejemplo, ha definido a Auden como “más funámbulo que revolucionario” (1969, p. 167), un poeta cuyo mayor límite habría sido “haber tocado varias cuerdas sin lograr nunca decidir cuál le era más congenial” (p. 172). Y Franco Moretti, en su *Letteratura e ideologie degli anni Trenta inglesi* (1976), escribe que “solo en la poesía de la posguerra se podrá hablar de una estabilización de los poética audeniana, mientras que en la segunda mitad de los años treinta está particularmente claro que Auden avanza a tientas” (p. 136).

En el drama *On the Frontier*, en particular, “la reflexión sobre la propia condición alienada e inhumana se expresa con las cadencias rítmicas, el léxico y la superficialidad de una cancioncilla” (Moretti, 1976, p. 172).² Pero lo que escapa al crítico es el sentido profundo del empleo de la ‘cancioncilla’ en la poética de Auden; el cual, en su introducción a *The Oxford Book of Light Verse* (1938), “acababa teorizando [...] que la poesía debía ser asociada al escenario, a lo cómico, a la música y a las variedades y que debía compartir los clichés de una tradición popular” (Marchetti, 2004, p. 89). Los tonos a menudo grotescos del teatro audeniano, el acentuado y a veces incoherente experimentalismo, y la notable tendencia al pastiche responden a esta lógica, reforzada más adelante por la naturaleza derivativa de los libretos, que se configuran en buena parte como traducciones, adaptaciones o reescrituras.

Pero todos estos elementos son el fruto de una precisa voluntad poética por parte de Auden, relevante no solo en el específico cuadro de su producción, sino también en aquel, más general, del panorama literario británico; en efecto, como ha observado John Lucas, “[i]n England there is a long tradition [...] of identifying radicalism with an unremitting seriousness in which there is precious little room for fun. But Auden belongs to a rival tradition, one characterized by its first great spokesman as that spirit of ‘opposition’ for which he said he was born” (2004, p. 153).

² Moretti se refiere, en particular, a la primera escena del tercer acto, segundo cuadro, que se abre con estos versos: *The biscuits are hard and the bee is high / The weather is wet and the drinks are dry, / We sit in the mud and wonder why* (Auden, 1988b, p. 403).

La elección de trabajar en colaboración, igualmente significativa, ha sido malentendida. En efecto, la aportación de Isherwood y Kallman no solo ha contribuido a la idea de que la dramaturgia de Auden puede no ser plenamente representativa de las modalidades artísticas de este autor; sino que también ha dado valor a un cierto encuadre crítico de esta producción, con una atención a veces excesiva por el detalle biográfico, circunstancial, en desmedro de un análisis más profundo de la forma y de los contenidos de estas obras. Pero la decisión de escribir a cuatro manos dramas y libretos también resulta significativa más allá de la poética audeniana, ya que, como explica Mendelson, “before collaboration could again become a factor in English poetry it was necessary for a poet to break free of the whole set of assumptions and methods that informed the romantic tradition. Auden was the first poet to achieve this” (1976, p. 276).

Por más que se haya intentado conferir, pues, una ‘dirección’ ascendente a la producción de Auden, atribuyéndole una parábola ‘mejorativa’ (el ‘desarrollo’ del joven Auden en la escritura ‘madura’ de la estancia americana; el paso del planteamiento marxista de los años treinta a la recuperada fe cristiana; y así sucesivamente), su obra es un brillante ejemplo de eclecticismo, y se compone de teselas que, aun designando un cierto cuadro de conjunto, son relevantes, sin embargo, también *en sí mismas*.

Este “gift of double focus” del que Auden nos habla en *New Year’s Letter*, y que continúa siendo en muchos aspectos el eje de su poética, se habría expresado, pues, también en el desvanecimiento de la canónica subdivisión entre obras ‘mayores’ y obras ‘menores’. Un ejemplo al respecto es el menos conocido de los libretos³ de Auden y Kallman: el *Arcifanfaro, King of Fools: Or, It’s always too late to learn* (1965),⁴ adaptación

³ Los libretos incluyen: el texto para la ópera de Igor Stravinsky *The Rake’s Progress* (1947-1948), ejecutada por primera vez en Venecia en 1951; *Delia, or a Masque of Night*, escrito también para Stravinsky en 1952, pero nunca musicado; dos textos (*Elegy for Young Lovers*, 1961, y *The Bassarids*, 1966) para la música de Hans Werner Henze; y una adaptación de *Love’s Labour’s Lost* (1973) para la música de Nicolas Nabokov. El libreto del *Paul Bunyan* (1941) de Benjamin Britten, en cambio, es una ópera solo de Auden.

⁴ Estoy agradecida a Mendelson por haber llamado mi atención sobre esta ópera pidiéndome una copia en 2005.

del melodrama jocoso de Carlo Goldoni *Arcifanfano, re dei matti* (1750), musicado, entre otros,⁵ por el compositor austriaco Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799).

La traducción de Auden y Kallman, encargada por la Clarion Music Society para su ejecución de 1965 en Nueva York, está basada en el libreto utilizado por Dittersdorf, encontrado en Hungría solo en 1964 (Callan, 1970, p. 35). Auden y Kallman no eran nuevos en este tipo de operación: en efecto, en 1955 habían traducido el mozartiano *Die Zauberflöte (The Magic Flute)*; pero la intrepidez artística de Auden había dado lugar también a traducciones menos conocidas –y tan distintas, en el género, en la fortuna y en el estilo- como *The Caucasian Chalk Circle* (1960) de Brecht, el *Italian Journey* (1962) de Goethe, y *Markings* (1964),⁶ del amigo y diplomático Dag Hammarskjöld, fallecido tres años antes en misión en África como Secretario General de las Naciones Unidas.

La poliedricidad de estas elecciones puede sorprender allí donde Auden –para Stravinsky como para el mucho menos conocido Werner Henze, para Britten como para Dittersdorf- parece abrazar cada empresa con igual pasión, y con ese perfeccionismo y esa autodisciplina que caracterizan, en el curso de toda su carrera, su ética del trabajo (cfr. Carpenter, 1981, p. 279).

Y una primera explicación de esta elección puede buscarse justamente en factores circunstanciales y biográficos, como la intensa estancia italiana de los años 1948-1958, que verá Ischia como meta preferente para las vacaciones estivales de Auden y Kallman hasta que, cobrada la suma del premio Feltrinelli en 1958, el poeta adquirirá una casa en Kirchstetten (Austria). Ambas localidades tienen una directa relación con la actividad libretística de Auden: la primera en cuanto es a aquellos años que se remontan muchos de los libretos elaborados o traducidos por Auden, y porque es en Ischia donde Auden conoce a Werner Henze (cfr. Carpenter,

⁵ El libreto fue musicado por Baldassarre Galuppi, en 1850, posteriormente por Egisto Romualdo Duni en 1760, por Giuseppe Scolari en 1768, y, por último, en las representaciones de los años setenta del siglo XVIII, por Dittersdorf y por Florian Leopold Gassmann (cfr. Weinstock et al., 1992, p. 6).

⁶ Con Leif Sjöberg (cfr. Mendelson, 2004, p. 64).

1981, p. 398); Kirchstetten porque “Auden and Chester had visited Austria the previous autumn [1956], going to the opera at Salzburg and Vienna [...]. The idea of living within reach of the Austrian opera houses appealed them both” (p. 386).

Son, pues, las relaciones de amistad, así como la naturaleza de la relación Auden-Kallman –fundada, entre otras cosas, en la común pasión por la Ópera- la que motivó a Auden en su elección de empeñarse en textos hoy relativamente oscuros, no a la altura, se podría sugerir, de sus cumbres poéticas. Pero es posible suponer en la base de esta fallida selección, y de la redacción del *Arcifanfano* en particular, un motivo más intrínsecamente ligado a la poética de Auden, o sea, la voluntad de no negarse la oportunidad de conocer, apropiarse y reinterpretar un texto prescindiendo del autor, del género y de la fortuna crítica.

Es más, se podría aventurar aquí que –así como el autor parece rechazar cualquier jerarquía de las propias inclinaciones (no dudando en llevar adelante paralelamente prosa, poesía y teatro), de las posiciones políticas y religiosas, y por último de los posibles confines geográficos –él rechazó igualmente *a priori* una subdivisión en obras ‘mayores’ y ‘menores’ no solo (o no tanto) de la literatura en general, sino también sobre todo de la propia producción artística. La simetría con la cual Auden decidió pasar los últimos veinticinco años de su vida dividiéndose entre Estados Unidos y Europa puede convertirse, pues, en piedra de toque también para su carrera artística, marcada por una resuelta idea de equilibrio y, en último término, de justicia.

En efecto, hay algo profundamente moral en la voluntad de dedicarse, casi ecuánimemente, a géneros, registros y estímulos diversos, como si imponer prioridades artísticas a la propia producción acabara desbalanceando el eje (y con esto el eje vital); y son probablemente el ‘funambulismo’ del poeta, y la poliedricidad de una obra que “no se presta a clasificación” (Binni, 1967, p. 14) las que permitieron que Auden dejara su marca tanto en la producción más aclamada, la poética, como en la ‘menor’.

Por otra parte, es precisamente en las teselas ‘menores’ –comenzando por el *Arcifanfaro*- que están resumidas muchas de las características de la poética del autor. Por ejemplo, al igual que *The Magic Flute* “was really a radical re-writing of the original libretto. One of their alterations was to

substitute, for a literal rendering into English, such words as they thought would be more suitable for singing” (Carpenter, 1981: 379-380), tampoco el *Arcifanfaro* puede ser considerado una traducción ‘literal’ del libretto galardoniano.⁷ En efecto, el original difiere sensiblemente de la versión inglesa, sobre todo por cuanto ataÑe a las arias de Furibondo (Auden, 2001, pp. 20-21), Gloriosa (25-26), Sordidone (31-32), el dúo de Sordidone y Garbata (70-71), y dos largos diálogos de Arcifanfano y Semplicina (76-79 y 110-112).⁸ Pero la musicalidad, a favor de la cual el texto es alterado, y que podemos en muchos aspectos dar por descontada en un libreto de ópera, era un elemento al que Auden ya había apuntado en su teatro. En efecto, tanto los textos en colaboración con Isherwood, como en aquellos que Auden escribe autónomamente, la función comunicativa está reducida a lo esencial, a favor de una rima que sobrentiende la intención –según las directivas del Theatre Group (1932-1939), con el que Auden colabora– de ver parte de aquellos diálogos puestos en música y cantados.⁹

El *Arcifanfaro*, por otro lado, comparte con otros libretos la ingente presencia de referencias mitológicas y legendarias provenientes con preferencia del ámbito griego clásico y de la Biblia; el siguiente pasaje, en el cual Garbata se dirige a Gloriosa, es significativo de esta tendencia:

*GARB. Yo no sé si es fea o guapa;
Pero os digo, hermana,
Que el oro gusta a todas,*

⁷ Esta podría haber sido efectuada por Kallman, cuyo conocimiento del italiano, como sugiere la introducción a la ópera en la edición Unmazzled Ox, era superior al de Auden. Kallman, por otra parte, ya había traducido por su cuenta, en 1958, el *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti (cfr. Carpenter, 1981: 373).

⁸ Faltan, además, totalmente las escenas 2-5 del primer acto del original goldoniano, presumiblemente eliminadas ya en la versión de Dittersdorf para favorecer una más ágil ejecución de la ópera.

⁹ Canciones o motivos musicales son, además, expresamente sugeridos en los textos: la marcha nupcial de Mendelssohn en *The Dance of Death* (1933); «The Great American Railway» en *The Chase* (1934); el coro de los Leader en *The Dog beneath the Skin* (1935) y otros.

*Y que el oro embellece hasta a las feas.
Ahora ya no es tiempo
De que los amantes quieran
Gastar por la belleza suspiros y llantos.
Con los regalos cada uno se abre camino;
Y nada puede esperar
La belleza remisa,
Que si una rebúsa, otra acepta.*^I

(Goldoni, 1951, p. 798)

Pero también en el *Rake's Progress* la inspiración de los grabados dieciochescos de Hogarth es, de hecho, traducida “into a quintessential myth of European (and specifically British) civilisation, by superimposing the archetypal Faust legend, and layering this with the biblical expulsion from Eden as well as symbolic figures from Mummers' plays” (Innes, 2004, p. 93). Sin embargo, las figuras simbólicas de los *Mummers' plays* las encontramos, una vez más, también en la obra dramática de los años veinte y treinta, en la cual, en una pieza como *Paid on Both Sides* (1928) se enlazan la tradición teatral del medievo inglés, así como el ejemplo del teatro brechtiano, que Auden había tenido ocasión de ver en Berlín en su estancia de 1928.

Las comunes sugerencias y reclamos a la obra dramática en la poética y libretística podría enriquecerse con muchos otros ejemplos que aquí, por desgracia, no pueden encontrar espacio; será entonces suficiente observar, con Dana Gioia (1994), que

W. H. Auden's opera libretti are surely the most critically neglected portion of his enormous oeuvre. They have mostly been either

^I Garbata

I do not care if you're a Gorgon or a sea-born Venus, / I do not judge between us, / But I know gold is almighty, / And a Fury who has it seems Aphrodite! / Nor is it here the fashion / For swains to sigh with passion: / Either they win the Fair, or losing, they dash on. / With a gift they accomplish their desires: / The proudly stubborn beauty will not maintain her squires, / For the tribute that she scorns, another acquires. (Auden, 2001, p. 57)

ignored by critics or dealt with in summary terms. Their neglect not only depreciates one of the poet's most significant achievements [...]; it also distorts the shape of Auden's career. His interest in opera was the logical outgrowth of his earlier commitment to verse drama, and the libretti bear a strong, if subtle, relation to the long poems Auden wrote between 1938 and 1947.¹⁰

Mirar hoy a esa ‘desatendida’ producción equivale a celebrar de Auden, en el cuarenta aniversario de su muerte, la genial versatilidad, además del fundamental papel no solo en el ámbito de las artes performativas británicas, sino en el de la literatura europea de la primera y segunda mitad del siglo xx.

[Traducción de Carlos Vitale]

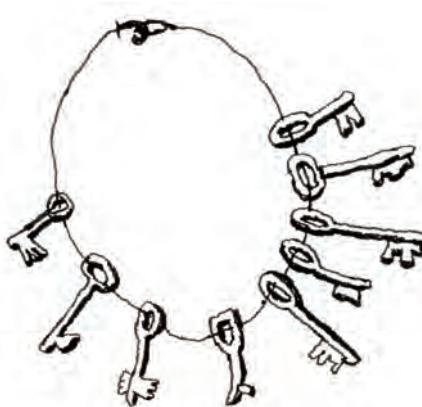
Bibliografía

- AUDEN, W. H., *The Complete Works of W. H. Auden: Libretti and Other Dramatic Writings by W. H. Auden and Chester Kallman, 1939-1973*, al cuidado de Edward Mendelson, Princeton University Press, Princeton 1988.
- AUDEN, W. H., *The Complete Works of W. H. Auden: Plays and Other Dramatic Writings by W. H. Auden and Christopher Isherwood, 1928-1938*, al cuidado de Edward Mendelson, Princeton University Press, Princeton 1988.
- AUDEN, W. H., KALLMAN, Chester, *Carlo Goldoni's Arcifanfaro, King of Fools; or It's always too late to learn*, translated and adapted by W. H. Auden, The Archives of Twentieth Century Ox, Nueva York 2001.
- BINNI, Francesco, *Saggio su Auden*, Mursia, Milán 1967.
- BLAIR J. G., *The Poetic Art of W. H. Auden*, Princeton University Press, Princeton 1965.
- CALLAN, Edward, *W. H. Auden: Annotated Checklist II (1958-1969)*, en *Twentieth-Century Literature*, 16, 1 (1970), pp. 27-56.
- CARPENTER, Humphrey, *W. H. Auden: A Biography*, Oxford University Press, Oxford 1981.

¹⁰ Véase la reconocida ‘teatralidad’ de obras poéticas como *For the Time Being* (1942), *The Sea and The Mirror* (1944) y *The Age of Anxiety* (1947), en las que el diálogo es dominante (cfr. Mendelson, 1988, p. 20; Blair, 1965, p. 107).

- CLARK, Thekla, *Wystan and Chester: A Personal Memoir of W. H. Auden and Chester Kallman*, Faber & Faber, Londres 1995.
- CUNNINGHAM, Valentine (1988), *British Writers of the Thirties*, Oxford University Press, Oxford.
- DITTERS VON DITTERSDORF, Karl (1992) [1965], *Arcifanfano, King of Fools: Or, it's always too late to learn*, Audio CD, Fort Lee, Vai Audio.
- GIOIA, Dana (1994), «Operatic Auden: Review of Karl Ditters von Dittersdorf, Arcifanfano, King of Fools; Hans Werner Henze, The Bassarids; Benjamin Britten, Paul Bunyan», *W. H. Auden Society Newsletter*, 12, http://Audensociety.org//12newsletter.html#P196_92683.
- GOLDONI, Carlo, *Arcifanfano, re dei matti*, en Carlo GOLDONI, *Tutte le opere*, al cuidado de Giuseppe Ortolani, vol. x, Arnaldo Mondadori Editore, Milán 1951 [1750], pp. 777-816.
- HAZARD F. (1970), «The Ascent of F6: a New Interpretation», en *Tennessee Studies in Literature*, xv, pp. 165-175.
- HYNES, S., *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, Bodley Head, London 1976.
- INNES, Christopher, «Auden's Plays and Dramatic Writings: Theatre, Film and Opera», en Smith 2004, pp. 82-95.
- LUCAS, John (2004), «Auden's Politics: Power, Authority and the Individual», en Smith 2004, pp. 152-164.
- MARCHETTI, Paola (2004), «Il light verse di Auden e i suoi Cabaret Songs negli anni Trenta», en Morosetti 2004, pp. 87-110.
- MOROSETTI, Tiziana, *W.H. Auden: nel trentennale della scomparsa (1973-2003)*, ILA Palma, Palermo-Roma 2004.
- MENDELSON, Edward (1976), «The Auden-Isherwood Collaboration», *Twentieth Century Literature*, 22, 3, pp. 276-85.
- MENDELSON, Edward (1988), «Introduction», en Auden 1988a, pp. xv-xxxvi.
- MENDELSON, Edward (2004), «The European Auden», en Smith 2004, pp. 55-67.
- MORETTI, Franco (1976), *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglese*, Bari, Adriatica.
- PAGE, N. (1998), *Auden and Isherwood: the Berlin Years*, Hounds-mills, McMillan.
- QUADRI IOVINE, M. (1981), «The Quest: la Parabola Mancata dell'Eroe Audeniano», *Lingua e Stile: Trimestrale di Filosofia del Linguaggio, Linguistica e Analisi Letteraria*, Abril-Junio, pp. 317-30.
- REPROGLE, J. (1965), «Auden's Marxism», *PMLA*, 80, 5 (December), pp. 584-595.

- SERPIERI, Alessandro (1969), Hopkins, Eliot, Auden, Bologna, Pàtron.
- SMITH, Stan (2004), ed., *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SPEARS M.K. (1963), *The Disenchanted Island: The Poetry of W.H. Auden*, Oxford University Press, Nueva York.
- WEINSTOCK, Herbert y NEWELL Jenkins (1992), Notes, en Dittersdorf 1992, pp. 5-6.
- WEISSTEIN, Ulrich (1970), «Reflections on a Golden Style: W. H. Auden's Theory of Opera», *Comparative Literature*, 22, 2, pp. 108-124.



AUDEN: DEFENSOR AL ANOCHECER

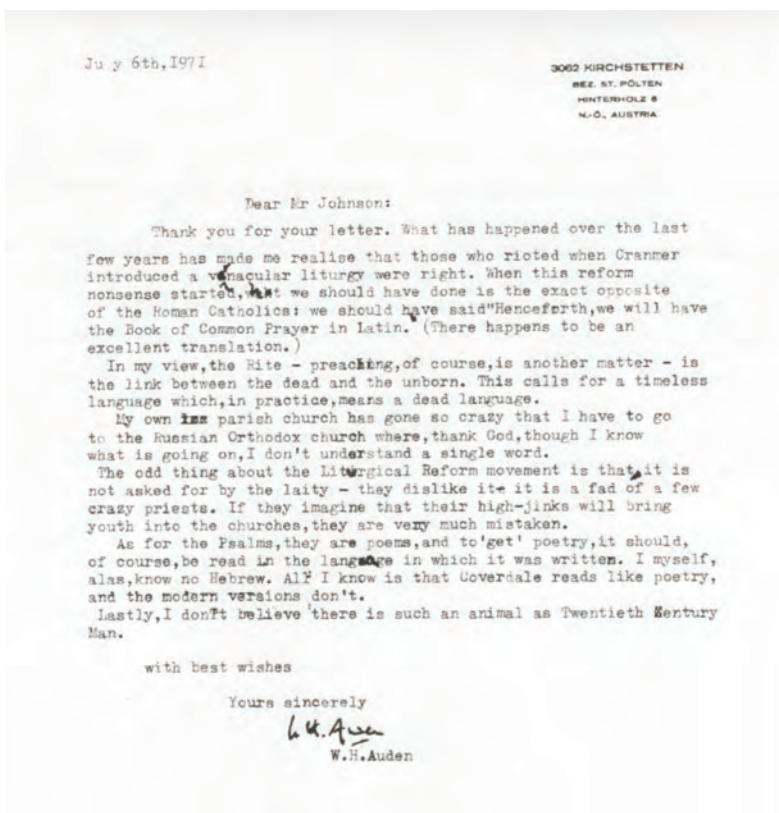
J. CHESTER JOHNSON

En julio de 1971 recibí una carta de W. H. Auden —mataselada en Kirchstetten, Austria, donde tenía su residencia de veraneo— después de que se me encargase sustituirlo (durante un tiempo los dos coincidimos) como poeta en el comité de redacción para la retraducción de los salmos, incluidos en *El Libro de Oración Común* de la Iglesia Episcopal (EEUU), la rama americana de la Iglesia de Inglaterra... A finales de los años sesenta, la Iglesia Episcopal había empezado con seriedad una reforma extensiva de *El Libro de Oración Común*, su libro litúrgico de devoción. En el momento de escribir la carta, y en el proceso de preparar el traslado permanente de su casa de invierno en la ciudad de Nueva York y volver a Inglaterra, Auden creía no poder estar disponible para colaborar por más tiempo en el proyecto de retraducción; se había cansado de la ciudad y volvía a su país de origen, de su educación, y de su primer éxito como poeta y hombre de letras.

La carta de Auden, que se centra en las reformas litúrgicas de la Iglesia Episcopal, supuso más que una simple desaprobación; era apasionada y de amplio alcance, con conjeturas solventes y proposiciones no convencionales, todas relacionadas con “el Rito”, el “vínculo entre los muertos y los no nacidos” y la oportunidad de emplear “una lengua

J. Chester Johnson es poeta, ensayista y traductor. W. H. Auden y Johnson fueron los dos poetas que formaron parte del Comité de redacción para la retraducción de los salmos, cuyas versiones figuran en la edición actual de *El Libro de Oración Común* de la Iglesia Episcopal (EEUU). Johnson ha publicado varios volúmenes de poesía, entre ellos *St. Paul's Chapel & Selected Shorter Poems* (segunda edición), el último. El poema que le da título se sigue usando como carta de recuerdo para los 30.000 visitantes semanales a la capilla que sobrevivió a los atentados contra las Torres Gemelas del 11 de septiembre. También ha compuesto varias obras sobre el Movimiento de los Derechos Civiles Americanos, seis de las cuales se encuentran en los Archivos de Derechos Civiles en Queens College, Nueva York.

muerta" —el latín en este caso—. También execraba lo que llamaba "la bulla" de la Iglesia Episcopal a través de su programa de revisión litúrgica, motivo que le llevó a no asistir a la iglesia Episcopal de su barrio y preferir el oficio de una iglesia Ortodoxa rusa, donde no "entendía ni una sola palabra":



Querido Sr. Johnson:

Gracias por su carta. Lo que ha pasado en los últimos años me ha hecho darme cuenta de que los que protestaron cuando Cranmer introdujo una liturgia vernácula tenían razón. Cuando empezaron

estas tonterías de reforma, teníamos que haber hecho lo contrario de los católicos: teníamos que haber dicho “En lo sucesivo tendremos *El Libro de Oración Común* en latín”. De hecho ya hay una excelente traducción.

Desde mi punto de vista, el Rito (la predicación, por supuesto, es otro asunto) es el vínculo entre los muertos y los no nacidos. Esto urge una lengua atemporal que en la práctica significa una lengua muerta.

Mi propia parroquia se ha vuelto tan loca que me veo obligado a ir a la Iglesia ortodoxa rusa, en la cual, gracias a Dios, aunque entiendo lo que sucede, no entiendo ni una sola palabra.

Lo raro del movimiento de Reforma Litúrgica es que no lo pidan los laicos (de hecho, les disgusta) sino que es una moda de unos pocos sacerdotes locos. Si imaginan que su bulla y juegos atraerán a los jóvenes a la misa, se equivocan.

En cuanto a los salmos, son poemas y para “entender” la poesía por supuesto que se debería leer en la lengua en la que fue escrita. Ay, en mi caso, no sé nada de hebreo. Todo lo que sé es que Coverdale se lee como poesía, y no las versiones modernas.

Por último, no creo que haya tal animal como el Hombre del Siglo Veinte.

Cordiales saludos, W. H. Auden

Cualquiera que leyera esta carta, incluso en diagonal, concluiría que antes del verano de 1971 Auden se había más que molestado con todo el movimiento de reforma litúrgica de la Iglesia Episcopal. Edward Mendelson, especialista y biógrafo principal de Auden, acaba su más reciente biografía del poeta, *Later Auden*, con fragmentos de esta carta como parte de la discusión sobre las opiniones refractarias de Auden ante el revisionismo de la Iglesia Episcopal.

Leyendo con atención los dos últimos poemarios de Auden, *Epístola a un abijado* y *Gracias, niebla*, y atendiendo a las circunstancias anteriormente expuestas, es comprensible este cuarteto del poema,

«Aleluya de una persona mayor», del volumen *Espístola a un abijado* (1972):

*El Libro de Oración Común que conocimos
Fue aquél de 1662:
Aunque con él los sermones están bien,
Las reformas litúrgicas son el infierno.*

Entiendo que el poema «Discurso a las bestias», incluido en *Gracias, niebla*, publicado póstumamente en 1974, confirma su irritación todavía más:

*y, aunque inconsciente de Dios,
tus Eucaristías cantadas son
más sagradas que las nuestras.*

El año pasado escribí unos artículos para *Best American Poetry* sobre mis experiencias trabajando con Auden en la retraducción de los Salmos. Una de las reacciones más inesperadas ante estos artículos fue la de la aparente incredulidad o extrañeza de muchos lectores que desconocían el grado de compromiso, intelectual y emocional, de Auden en la revisión que hizo la Iglesia Episcopal de *El Libro de Oración Común*, revisión que había empezado ya en los años sesenta.

¿Hasta qué punto estaba involucrado? Auden se dirigió al presidente del proyecto de retraducción de los Salmos, escribió diversas cartas y, al menos, un artículo. Por lo que es ya manifiesto, colaboró bastante en la retraducción, publicada en 1979, del libro revisado de oración, actualmente en uso en las iglesias Episcopales de todos los Estados Unidos. Además, los salmos que trabajamos Auden y yo fueron adaptados e incorporados a libros de oración y servicios de luteranos en Canadá y en los Estados Unidos, y por la Iglesia Anglicana de Canadá. La carta que Auden escribió en julio de 1971, a la que nos estamos refiriendo, habla por sí misma del nivel de compromiso personal, de cómo se involucró ya en el final de sus días, al “amanecer” de sus horas de luz: recordemos que el poeta murió dos meses después. Sorprendentemente, nos encontramos ante un grandísimo poeta —quizá el poeta más importante en lengua inglesa del siglo xx— escribiendo una

carta de pensamiento consecuencial y una reflexión espiritual a un poeta de unos veinte años en ese momento, prácticamente desconocido, y cuyo único nexo con Auden consistió en una repartición de roles en la retraducción de los salmos para *El Libro de Oración Común*. Intercambiamos cartas tres veces sobre temas que tenían que ver con el proyecto; en dos ocasiones, sus respuestas fueron cordiales pero someras. La respuesta de julio de 1971, sin embargo, era muy diferente; tenía una misión, un propósito. ¿Por qué yo? Tengo mis sospechas. Creo que supuso que, con toda probabilidad, me involucraría hasta el final en el proyecto de retraducción de los salmos (lo que ciertamente hice, hasta su publicación en 1979) y que, debido a mi edad, podría ser testigo, de una manera u otra, de todo el programa de reforma litúrgica de La Iglesia Episcopal que había de materializarse en los años venideros. Auden se aseguraba de que la nueva generación conociera de primera mano su actitud y sus estimables cautelas.

Los escritos de Edward Mendelson y Arthur Kirsch, que han aportado una substancial perspicacia al enfoque religioso y espiritual de la poesía de Auden, representan dignas excepciones a mi crítica de que algunos estudiosos de hoy suelen “perder” una parte significativa de Auden al prestar muy poca atención a los apuntalamientos teológicos de su arte poética. En mi opinión, hay varios motivos que explican esta desatención. Primero, una tendencia a concederle poca relevancia a esta característica de la obra de Auden y a rehuir, en lo posible, la relación entre su fe y su obra. La palabra “religión” y el término “cristianismo” suelen connotar, en el ámbito de la creación literaria contemporánea, cierto aire de antigüedad; una temática caduca. En segundo lugar, pero no menos pertinente, la falta de familiaridad de los lectores con el lenguaje y la historia que arraigan íntimamente en las convicciones religiosas y espirituales de Auden, en su teología –su devoción, por así decirlo. Ante este desconocimiento, bastante general, se ha optado por vadear el tema; y esa es una forma de menoscabo. Sin embargo, yo creo que es imposible comprender buena parte de la poesía de Auden sin apreciar y valorar en su justa medida este elemento de fe y devoción, tanto en su vida como en su obra. Irónicamente, él describió una situación bastante análoga en

Prólogos y epílogos cuando analizaba el lenguaje teológico de los místicos católicos y reflexionaba sobre las posibilidades de malinterpretar el significado de algunos de sus escritos por no formar parte de “su tradición”. Quizá, ante una situación similar, lectores y estudiosos han renunciado con demasiada facilidad al reto.

Con el paso del tiempo, a medida que conocía más y mejor sus opiniones teológicas y litúrgicas y que me familiarizaba con el impacto que tuvieron en su obra las creencias y escritos de Charles Williams, el significado y el mensaje mismo de la misiva especial de Auden se me revelaron como una “perspectiva”. Resultaba evidente la conexión entre Williams y los contenidos de la carta de julio 1971. De hecho, Auden lo expresó en 1956 en la introducción al clásico de Williams, *El descenso de la paloma*, que se publicó por la primera vez en 1939: “Yo llevo unos dieciséis años leyendo y releyendo *El descenso de la paloma* y me parece una fuente de placer intelectual y un alimento espiritual inagotables.” Algunos dicen que Auden leía todos los años el libro de Williams. Según Mendelson, en más de una ocasión el propio Auden comentó a algunos amigos que había conocido a dos santos, Charles Williams y Dorothy Day; y, abundando, Arthur Kirsch menciona en su *Auden y cristianismo* que al conocer a Charles Williams a finales de los años treinta, el poeta comentó, “[...] por primera vez en mi vida me sentí en presencia de la santidad personificada.” Williams, que le llevaba veinte años a Auden, murió en 1945.

En *El descenso de la paloma*, Charles Williams se refiere al “Rito” como la comida de Eucaristía –pan y vino servidos en las congregaciones cristianas para compartir el cuerpo y la sangre de Cristo. Es en este sentido que Auden vuelve al uso del “Rito” en su carta de julio 1971, explicándolo como “vínculo entre los muertos y los no nacidos.” Anteriormente, Auden ya había usado una expresión similar en su introducción a *El descenso de la paloma* –“los ya muertos y los todavía no nacidos”– aludiendo a la necesaria consideración de que no se limitase a aquellas almas que por casualidad viven en una determinada época. Ya Williams, anteriormente, había sentenciado: “el gran Rito se disparó a su clímax en lo eterno y sin embargo comunicó lo eterno al tiempo... Historia y contemporaneidad y porvenir se unieron”; Williams extendió

este pensamiento eucarístico, reiterado de modo conceptual por Auden en su carta, al citar las palabras de Gregorio Magno, “las cosas más bajas se llevan a comunión con las más altas, las cosas terrenales se unen con las celestiales, y las cosas que se ven y las que no se ven se vuelven uno.”

Auden proponía en su carta que, en lugar de completar la revisión prevista del libro de oración, la Iglesia Episcopal “debería haber dicho ‘De aquí en adelante el *Libro de Oración Común* estará en latín.’” Dado que el latín era ya una “lengua muerta”, y de acuerdo al criterio defendido por Auden, se convertía en el mejor instrumento para “el Rito” al vincular “los muertos y los no nacidos”. A la vez, minimizaba el problema del tiempo y la eternidad que históricamente había acosado al cristianismo. Tanto Auden como Williams reconocían que, tradicionalmente, el cristianismo afrontaba una tensión significativa, si no un enigma, con el tiempo en la eternidad. Así, Williams había comentado sobre este estrés continuo: “el Cristianismo se enfrentaba por un lado con lo temporal y por otro con los asuntos eternos.” Auden afinó mucho más la índole irreconciliable del tiempo en la eternidad con “*Por Abora – Un Oratorio de navidad*”, cuyo estribillo planteaba la siguiente pregunta:

*How could the Eternal do a temporal act,
The Infinite become a finite fact?*¹

En el mismo poema, el Narrador intenta dar una respuesta parcial:

*[...] the Kingdom of Heaven may come, not in our present
And not in our future, but in the Fullness of Time.*²

Sin entrar en demasiadas complicaciones indagando en la cristología, parusía, escatología cristiana y demás, es razonable concluir que Auden pensaba que las poblaciones expandidas (los muertos y los

¹ ¿Cómo lo Eterno podría hacer una acción temporal, / Lo infinito convertirse en un hecho finito?

² [...] y el Reino de los Cielos puede llegar, no en nuestro presente / Y no en nuestro futuro, sino con el Tiempo.

no nacidos, por ejemplo), las que él y Williams creyeron incorporadas al “Rito” de la Eucaristía, ayudarían, al menos, a una reconciliación parcial con el intrincado tema del “tiempo en la eternidad.” Para mitigar la complejidad del “tiempo en la eternidad” era necesario que el tiempo y la eternidad acabaran uniéndose de algún modo. Por eso, y así consta en la carta de julio de 1971, Auden recomendó que “el Rito” empleara una lengua muerta, esto es: el latín. Más allá del hecho de que se había dejado de usar en su sentido práctico y comunal, otras características hacían del latín la lengua preferida para la Eucaristía. Williams había defendido el latín como la lengua principal de la Fe heredada, refiriéndose a menudo a la “huida” de la lengua griega en el mundo Occidental, y al incuestionable papel que, para los cristianos, tomó entonces la lengua latina. Además, el latín dependía mucho de los ritmos campesinos, la asonancia y la poesía folclórica –“La Fe tenía que hablar latín”, afirmó Williams al explicar cómo la iglesia Cristiana dependía mucho de la lengua en la historia.

En sus propios poemas y escritos, Auden solía forzar los límites significativos de las palabras. Se sabe que fue en él una rutina examinar el uso, viejo sino antiguo, de algunos vocablos para justificar formas léxicas raras. No obstante, Auden parecía no tener ningún inconveniente en acoger neologismos empleados por Williams para fortalecer y aclarar algunos aspectos específicos de la teología. Un ejemplo conspícuo es la palabra “co-inherencia” y su verbo “co-inherir”. Para Williams, el término sirvió para expresar el tener o compartir aspectos inherentes de uno y otro, al modo que dice la Biblia, “Él en nosotros y nosotros en él.” En pos de la unidad –sea en la forma de una lengua muerta para capturar las poblaciones expandidas de “los muertos y los no nacidos” o para acercar más el tiempo a la eternidad a través del latín o para combinar el cuerpo, la sangre y el espíritu en la celebración de la Eucaristía– Auden pudo aceptar u aplicar el término de Williams, “co-inherencia”. El término casó bien con la experiencia personal de Auden y su actitud hacia el concepto cristiano de *amor pasmado*, aquel amor múltiple, aquel amor compartido con otros humanos, el amor que Auden había dicho que se le presentó una noche de verano en junio de 1933, cuando estaba a punto de “desvincularse del cristianismo para siempre”; sentado en el césped

con tres compañeros, se sintió invadido por un poder irresistible y no el suyo propio, y entonces él entendió perfectamente “lo que significa amar al prójimo como a uno mismo.”

La idea de la “co-inherencia” se amplió más allá de lo “Encarnacional” –si se me permite la expresión– entre Dios y el ser humano a la amplia comunidad humana en la forma de “la Ciudad”, que surgió en el libro de Williams, *La imagen de la ciudad*. Para Williams el nombre de “la Ciudad” era Unión, y cualquier exclusión de “la Ciudad” se convertía en el infierno... “es la doctrina que ningún hombre viva para sí mismo o incluso desde si mismo... Simple y totalmente dependemos de los demás. Sobrelevad los unos las cargas de los otros.”

C. S. Lewis, otro miembro de los “Inklings” junto con Williams y J. R. R. Tolkien, dijo una vez a propósito de Williams: “A muchos de nosotros la impresión predominante que nos dan las calles de Londres es de caos; pero Williams, observando el mismo espectáculo, mayormente vio una imagen –una imagen imperfecta, patética, heroica y majestuosa– de Orden.” Despues de la segunda guerra mundial, Auden no comprendió “la Ciudad” ya de la misma manera que lo había hecho Williams. En «Memorial for the City», que Auden compuso «a la memoria de Charles Williams», en abril de 1945, sostiene:

*Sundered by reason and treason the City
Found invisible ground for concord in measured sound,
While wood and stone learned the shameless
Games of man, to flatter, to show off, be pompous, to romp.³*

Y, sin embargo, más de dos décadas después, Auden, imaginando la ciudad sagrada y humana, captó mejor la postura de Williams sobre “la Ciudad”, empleando el neologismo, “co-inheriendo” en el poema «Himno de las Naciones Unidas», que figura en *Epístola a un abijado*:

³ *Desgarrada por la razón y la traición la Ciudad / Encontró terreno invisible para la concordia en un sonido medido, / Mientras leña y piedra aprendieron los juegos / Desvergonzados del hombre, para halagar, para presumir, ser pomposo, divertirse.*

[...] *Not interfering
But co-inhering,
For all within
The cincture of the sound
Is holy ground,
Where all are Brothers,
None faceless Others.*⁴

Hace más de cuarenta años, cuando empecé a trabajar en la retraducción de los Salmos para la Iglesia Episcopal, no alcancé a imaginar que mi vida, inconscientemente, estaría dedicada a W. H. Auden. Ya he perdido la cuenta de cuántas veces me han preguntando sobre él como resultado de nuestro trabajo respectivo de la retraducción, aunque muchas de esas consultas nada tenían que ver con el proyecto. Esta asociación con Auden me hizo aprender mucho más sobre él que si no lo hubiera hecho, y ese proceso ha tenido efectos placenteros y significativos. Una vez le comenté a un amigo que la asociación con Auden no sólo me ha supuesto un mejor conocimiento de su obra y de su vida sino de sus amigos y, consiguientemente, de sus influencias en los ámbitos de la literatura, la crítica literaria y la teología. Charles Williams resultó ser uno de los más fascinantes y visionarios entre aquellos amigos e influencias. La carta de julio de 1971 me adentró en un mundo a las puertas del que Auden, asediado, estuvo parado con su cofrade en brazos, Charles Williams (aunque entonces ya fallecido), susurrándole y animándole todavía contra los visigodos saqueadores que, según Auden, estaban dispuestos a derrotar la ciudadela de la Palabra –de la Palabra literaria, espiritual y teológica. Por lo tanto no es de sorprender que, en el ocaso de Auden, él eligiera a Williams para compartir, “co-inherir” por así decir, en una última defensa.

[Traducción de Sandra Pareja]

⁴ [...] *No interfiriendo / Sino co-inheriendo, / Porque todo dentro del / Cinturón del sonido / es terreno sagrado, / Donde todos son hermanos, / Nadie es un Otro anónimo.*

LA RABIA COMPOSITIVA DE AUDEN

R. VICTORIA ARANA

En términos normales no creemos que Wystan Hugh Auden haya sido una persona enfurecida. ¿De verdad podría haber estado muy enfadado cuando, como él mismo afirmaba, había encontrado una forma “de mantener alejado el caos a la distancia de sus brazos”?¹ Los amigos que lo conocían bien veían en él un distanciamiento, una frialdad, una soledad que entendían como algo sintomático de su impaciencia, su irritación incluso, con la desafortunada condición de una humanidad que se tolera a sí misma. Casi nadie ha escrito acerca de su rabia. Dada su intelectualidad, quizás no deberíamos sorprendernos de que las emociones más profundas de Auden no fueran siempre evidentes. Las obras de Auden pueden convencernos, sin embargo, de que su rabia fue real y dolorosa. De hecho, Auden atacó con furia a todo aquello que sentía que nos estaba deshumanizando. Sobre todo, él se quejaba de nuestro idioma. El caos espiritual y el desorden político se desarrollan –insistía él– donde toda clase de personas muestran poca consideración por las conexiones entre el lenguaje y la realidad. La anarquía psicológica y cívica consentida por esta negligencia enfurecía profundamente a Auden. Él creía que si nuestra era es trágica, nuestro lenguaje tiene en gran medida

[Nota del traductor: En el caso de los artículos y estudios citados por la autora, optamos por respetar el inglés; en el caso de las obras de Auden traducimos los títulos al español. El traductor quiere expresar su agradecimiento a su amigo y colega José Fernández Navarro por sus sabios consejos a la hora de optar por la mejor solución en algún caso de duda].

¹ «Aleluyas para un ciudadano veterano», *Carta a un abijado*, Random House, New York 1972, p. 34.

R. Victoria Arana es profesora emérita de inglés y de literatura comparada (Universidad Howard, Washington, DC), donde ha impartido clases de investigación y métodos críticos, literatura del siglo XX, y sobre novela negra británica. Es la autora de *World Poetry from 1900 to the Present* (2008) y de *W. H. Auden's Poetry: Mythos, Theory, and Practice*.

la culpa, y nosotros somos plenamente culpables de nuestro lenguaje. Auden trabajó toda una vida, en primer lugar, para reconocer su rabia, su propósito; después para expresar su esperanza de que la gente pudiera apreciar en la vida humana la necesidad ética de un lenguaje no corrompido, y por fin para desarrollar un idioma veraz y personal para su voz poética. Para los lectores de mi generación, el legado de Auden consiste más en una gran cantidad de poemas favoritos que en unos pocos; esto incluye también frecuentes manifestaciones en prosa de su más pura rabia: una rabia purificadora.

Diversas hipótesis religiosas están en la base de los pensamientos de Auden acerca del poder del lenguaje. Este poder solo es positivo cuando las condiciones que prevalecieron en Pentecostés persisten en la sociedad en toda su extensión. Como él afirma, “lo que sucedió en Pentecostés fue... un milagro de traducción instantánea. Podría decirse que fuimos redimidos de la maldición de Babel porque los hombres deseaban de todo corazón a un mismo tiempo hablar y escuchar no solo a los de su raza, sino a todos los extranjeros”.² Pero la traducción, por supuesto, es de todo punto imposible cuando una palabra carece de sentido o adquiere diferentes significados para diferentes personas.

Auden criticó a los educadores y a los medios de comunicación de masas por tolerar con pasividad y difundir de forma activa una peligrosa alfabetización incompleta al descuidar el estilo preciso. Estaba horrorizado por el hecho de que, como observaba, “nueve de cada diez personas usan el doble de las palabras que entienden”.³ Entendió que

² *Mundos secundarios*, Random House, New York 1968, p. 139. Auden habla figurativamente acerca de la traducción cuando afirma en otro fragmento del mismo ensayo (“Las palabras y la palabra”), p. 125: “El estilo personal implica muchos más problemas personales. Aun cuando dos personas comparten la misma lengua madre, ninguna la habla exactamente en los mismos términos: lo que el emisor dice a la luz de su experiencia, debe interpretarlo el receptor a la luz de la suya, y no son las mismas. Cada diálogo es un hito en materia de traducción”.

³ Introducción a Owen Barfield, *History in English Words*, William B. Eerdman’s Publishing Co., Grand Rapids, Michigan 1967, pp. 8-9.

las repercusiones cílicas de una ignorancia tan extendida eran desastrosas:

Hoy, muchas personas (la mayoría de ellas) asignan a las palabras significados que son simplemente falsos... Confundido de tal modo, ¿cómo se puede esperar que el hombre de la calle resista la magia negra de los propagandistas comerciales y políticos?⁴

En efecto, lo que más le enfadaba no era la indiferencia, sino la colosal inmodestia de quienes usan incorrectamente las palabras. “En la antigüedad –despotricaba en 1973– las personas sabían lo que significaban las palabras [que usaban], fuera cual fuera el registro de su vocabulario. En la actualidad la gente oye y repite un vocabulario radiofónico y televisivo mayor en un treinta por ciento de aquel cuyo significado conocen”.⁵ Cuando en el año 1966 Stanley Kunitz aludió a la “oscuridad” de sus poemas, el mal humor de Auden estalló:

Muchas personas admitirán, por supuesto, que no entienden la pintura o la música. Sin embargo, bastantes personas, por el hecho de que han aprendido a leer el periódico, suponen automáticamente que conocen el idioma inglés –lo cual no es, desde luego, necesariamente cierto– y a veces culpan a los poetas de ser difíciles cuando simplemente aquéllas no conocen su propio idioma.⁶

Auden exhortó repetidamente a los padres y a los profesores “a comprobar [sobre todo] que se ha entendido el vocabulario”.⁷ Es sencillamente extraordinario en cuántas ocasiones desde 1933 hasta 1973 Auden reivindicó cuán radicalmente importante era para la civilización el estudio serio del idioma porque, como él insistía, la civilización necesita

⁴ Introducción a Barfield, p. 9

⁵ Entrevista con Michael Newman, «The Art of Poetry XVII: W. H. Auden», *Paris Review* 56 (1973), p. 42.

⁶ «Auden on Poetry: A Conversation with Stanley Kunitz», *Atlantic* 218, 2 (1966), p. 95.

⁷ Crítica de R. L. Mégroz, *English Poetry for Children*, en *Criterion* 12, 53 (1934), p. 704.

una comunicación no corrompida.⁸ Por citar un único pero típico ejemplo, resintiéndose por la desalentadora perspectiva del futuro de la escritura, Auden expuso con enfado:

Hay un mal que afecta a la literatura que nunca debería haber sido silenciado sino atacado de forma pública y constante, y éste es la corrupción del lenguaje, porque los escritores no pueden inventar su propio idioma y dependen del idioma que heredan de modo que si éste está corrompido ellos también lo están.⁹

En su discurso pronunciado en diciembre de 1967 con motivo de la Medalla Nacional de Literatura, Auden señaló con su dedo acusador a los principales enemigos de la civilización, que para él eran “la palabra improductiva” –el estilo impreciso y por lo tanto carente de honradez– y la “Magia Negra”, toda aquella que pudiera manejar a los demás mediante los recursos del lenguaje corrompido.¹⁰ En varias ocasiones, Auden citó ardientemente un pasaje de Dag Hammarskjöld:

La palabra es el primer mandamiento de la disciplina por la cual un hombre puede ser educado hacia la madurez intelectual, emocional y moral.

Emplear la palabra con escrupuloso cuidado y un incorruptible y

⁸ Véase, por ejemplo, la crítica de G. Maranon, *The Evolution of Sex*, en *Criterion* 12, 47 (enero 1933), p. 289; «W. H. Auden's News Banquet Address», *Yale Alumni Magazine* 4, 15 (21 de marzo de 1941), pp. 13-14; «Romantic or Free? The Commencement Address, June 17, 1940», *Smith Alumnae Quarterly* 31, 4 (agosto 1940), pp. 353-358; «Conversation on Cornelia Street: Dialogue with W. H. Auden, by Howard Griffin», *Accent* 10, 1 (otoño 1949), p. 56; preámbulo a *The Plough and the Pen: Writings from Hungary*, 1930-1956, ed. Ilona Duczynska Peter Owne, London 1963, p. 9; introducción a Barfield, p. 7; *A Certain World*, Random House, New York 1970, pp. 146-147 y 225-226.

⁹ *The Dyer's Hand and Other Essays* Random House, New York 1962, p. 11.

¹⁰ Véase el discurso de la Medalla Nacional de Literatura, *The Washington Post* (3 de diciembre de 1967), Sec. B, p. 2.

sincero amor a la verdad es esencial para cualquier forma de evolución de la sociedad o la raza humana.

Usar mal la palabra es mostrar desprecio por el hombre. Mina los puentes y envenena los pozos. Hace que el hombre retroceda en el curso del largo camino de su evolución.¹¹

Auden puso énfasis con fervor en el hecho de que “el lenguaje, en sí mismo, es la preocupación de todos los seres humanos en todos los tiempos”.¹² Tal como él mismo admitió en su última etapa, estaba “aterrorizado” por el deterioro del lenguaje y las inevitables consecuencias que se seguirían de este deterioro: la imprecisión del pensamiento y el colapso de la civilización. “Un poeta, en tanto poeta, solo tiene un deber político, especialmente en su propia escritura: el de convertirse en un ejemplo del uso correcto de su lengua materna, que siempre está sometida a la corrupción”.¹³ El peligro es terrible porque, como él sosténía, “cuando las palabras pierden su significado es la fuerza física la que toma el mando”.¹⁴

Una obra poco conocida de Auden, su libreto para *Las bacantes*, la ópera que compuso con sus amigos Chester Kallman y Hans Werner Henze, es su exploración más aguda y sostenida acerca del modo en que el lenguaje y la condición humana están ligados el uno a la otra. Dos personajes encarnan las fuerzas que rivalizan con el hombre arquetípico de Auden: la voluptuosa deidad Dionisos y el pacífico y ascético rey Penteo.

La ópera, que tal como escribió el compositor Henze estaba “muy inspirada en Eurípides [...] no es una interpretación libre; solo añade 2.500 años de experiencia, por así decirlo”.¹⁵ Esencialmente, *Las bacantes*,

¹¹ Véase el prefacio de Auden a la edición de Knopf de *Markings* de Dag Hammarskjöld (1964) y su introducción a Barfield, p. 10.

¹² *The Washington Post* (3 de diciembre de 1967), Sec. B, p. 2; cf. *Mundos secundarios*, p. 140.

¹³ Entrevista con Michael Newman, p. 41.

¹⁴ Entrevista con Michael Newman, p. 41.

¹⁵ El libreto de *The Bassarids* (*Las bacantes*) fue editado en Mainz por B. Schott's Sohne; N. Y.: Schott Music Corp., Associated Music Publishers, 1966.

a diferencia de la obra homónima de Eurípides, es, desde luego, de orientación cristiana (tanto como enteramente contemporánea) y no de corte clásico. En otro contexto, Auden distinguió así las dos actitudes:

La tragedia griega es la tragedia de la necesidad, es decir, el sentimiento que se despierta en el espectador es “qué pena que haya tenido que ser así”; la tragedia cristiana es la tragedia de la posibilidad, “qué pena que haya sido así cuando podría haber sido de otra forma”.¹⁶

Penteo —que según reconoce el mismo Auden es “un idealista platónico”¹⁷— no teme a los dioses; él incluso reconoce furtivamente a su abuelo, Cadmo: *tengo miedo / señor, de este ladino caos de la necesidad.*¹⁸ En privado, Penteo (retrocediendo ante sus mismas necesidades no reconocidas), reniega de la carne, del vino y de las relaciones sexuales, expresando su deseo, tal como él dice, de *vivir sobrio y casto / hasta el día de mi muerte*,¹⁹ pero en ningún momento habla honradamente ante su pueblo acerca de sus esperanzas idealistas y sus creencias políticas, ni tampoco habla honradamente al mismo Dionisos cuando tiene la ocasión de hacerlo. Temiendo que estos temas harán que sus escrúpulos no sean respetados y le conviertan en objeto de burla, elude su obligación moral como especie y como ser humano a la hora de comunicar a la ciudadanía en general su personal punto de vista acerca de la Verdad. Solo nos constan sus verdaderas creencias cuando se las confía a Beroe, su cuidadora, una figura completamente intrascendente y carente de autoridad en el desarrollo del drama. En síntesis, Penteo fracasa al moderar las emociones que se extienden sobre Tebas cuando las bacantes (las “nigromantes” de la ópera) toman el control. Fracasa al transformar la histeria dionisíaca que emerge (un estado de anarquía

¹⁶ *The New York Times* (16 de diciembre de 1945), Sec.7, p. 1.

¹⁷ W. H. Auden y Chester Kallman, «Eurípides para nuestro tiempo», *Musical Times* 115 (octubre 1974), p. 834.

¹⁸ Libreto, p. 21.

¹⁹ Libreto, p. 24.

espiritual) en energía dionisíaca (la sagrada vitalidad de la vida, el principio de la creatividad).²⁰ Hostil para con su rival Dionisos y airado contra lo que él percibe como un inminente caos ciudadano, Penteo (siguiendo el estilo de la CIA o la KGB) trama un complot secreto: decide aplastar “todas esas irracionales pasiones físicas que él considera los principales obstáculos para una buena vida”²¹ y que invaden su mundo. El resultado es otra versión del Holocausto. Penteo solo entiende tarde que al rechazar el reconocimiento del poder potencialmente positivo de Dionisos comete el grave error de crear una deidad a su propia (incompleta) imagen; demasiado tarde para salvarse a sí mismo o a su ciudad, Penteo lamenta: “Fui un dios sin rostro y un Penteo idolatrado”. Su “monoteísmo” es simplemente un amor a sí mismo que se ha hecho tan grande como Gargantúa, sin que haya trazas del ágape cristiano, es decir, el amor espontáneo y altruista para con los otros, la clase de amor que el lenguaje honesto hace posible. Tal como corresponde, las bacantes le desgaran miembro a miembro.²²

Los comentarios de Auden sobre el destino de Penteo aparecen en las anotaciones del programa del estreno de la ópera en el Festival de Salzburgo de 1955: “Todos poseemos elementos dionisíacos y debemos reconciliarnos con ellos”.²³ En estas anotaciones, Auden también señala: “Hoy sabemos que pueden darse [la histeria de las masas y la atrocidad]. Sabemos que todas las sociedades pueden ser tomadas por fuerzas demoníacas, igual que un individuo puede perder la cabeza”. La energía dionisíaca reprimida puedeemerger, si no en la comunicación positiva, de un modo terriblemente destructivo. El error de Penteo fue usar la fuerza física contra Dionisos y sus secuaces en lugar del lenguaje honrado.

²⁰ Véase «The Bassarids: Hans Werner Henze Talks to Paul Griffiths», *Musical Times*, 115 (octubre 1974), p. 832.

²¹ *Musical Times*, p. 834

²² Libreto, pp. 58-60.

²³ *Musical Times*, p. 834.

El arrebato²⁴ del canto de las bacantes, por otra parte, precisa un breve comentario. El lenguaje con el que se expresa su canto es irracional, ebrio, seductor y se mueve como un torbellino:

*¡Ven! ¡Ven!
¡A mí! ¡A mí!
No hay diferencia
en mi oscuridad;
No hay aquí
círculo ni cuadrado,
regular ni irregular;
los hombres son bestias
y las bestias son hombres.
¡Abajo! ¡Abajo!
¡A mí! ¡A mí!
¡Olvida! ¡Olvida!
¡Honor y vergüenza!
Aquí todo es posible,
el deseo es muerte.
Aquí puedes hacer,
hacer, hacer,
hacer lo prohibido,
lo desvergonzado.²⁵*

Además, si no hay nada particularmente salvífico en el canto de las bacantes, tampoco lo hay en las cosas que el mismo Dionisos dice en la ópera.

La destrucción de Tebas es totalmente desvergonzada porque la liberación de las formas más intensas de energía es, en última instancia, un acontecimiento condicionado física y no moralmente; tras esta liberación,

²⁴ Compárese la imprecisión de las distinciones en el canto de las bacantes “¡Ven! ¡Ven!” con la seducción de Circe del “aburrido, decepcionado, de segunda fila” en el poema de Auden «Circe», *Carta a un abijado*, pp. 54-55.

²⁵ Libreto, p. 23.

la ciudad se ve inundada por un cruento arrepentimiento. La tragedia de Tebas, en esta ópera, es el resultado directo del rechazo de Penteo a la hora de aceptar, tanto con sus palabras como en el seno de la comunidad, el aterrador poder de la divinidad. Desafiado por la soberbia sublimación de los deseos perfectamente naturales por parte del rey, Dionisos hace su formidable aparición “para vengarse”.²⁶ De forma significativa, las únicas palabras que intercambiaron Penteo y Dionisos antes de la catástrofe fueron “palabras improductivas” acerca de trajes y diversión, a pesar de que cada uno albergaba segundas intenciones. El mensaje de la ópera es nítido: la civilización depende de una comunicación honrada, precisa y valiente entre oponentes.

En su largo poema «La edad de la angustia», de tono rayano en lo dramático, escrito unos veinte años antes, Auden había acusado a los seres humanos a causa de una caída similar: su tenaz renuencia a comunicarse los unos con los otros incluso aunque sus miedos no fueran tan apremiantes como los de Penteo. Ningún personaje conoce o descubre el secreto de la felicidad humana, el *ágape*. A pesar de que todos hablan de sus preocupaciones y esperanzas (y son en ese sentido bien característicos de su época), Quant, Malin, Emble y Roseta se condenan a sí mismos a una vida aislada, neurótica, escasamente significativa a causa de su negativa a *escucharse o responderse* mutuamente. De este modo, son incapaces de traducirse mutuamente su lenguaje. La embriaguez de los personajes es solo un objetivo correlativo para una autointoxicación narcisista. Al refugiarse en el interior de sí mismos, cada miembro del angustioso cuarteto se enreda más profundamente en una subjetiva red de palabras que los demás no pueden descifrar. Al final del poema, “cada uno conseguía resolver un secreto para apartar tan tristes pensamientos [tal como ellos habían estado consintiendo] y llegar a ser, o al menos aparentar, libres de preocupaciones y felices”.²⁷ Todo había dejado “de chocar con lo real” y de caldear la necesidad compartida de un sentido de comunidad activa.

²⁶ Libretto, p. 65.

²⁷ «The Age of Anxiety» («La edad de la angustia») en *Poemas extensos selectos*, Random House, New York 1969, p. 332.

Su fingida “felicidad” no es en modo alguno tal, sino una “máscara”.²⁸ Malin, el intelectual, llega a la conclusión de que solo Dios es capaz de “ocuparse de nuestro sentido”, porque el hombre es un “pobre animal trivial y confuso” que se niega “a ser real”.²⁹ Malin está expresando la rabia de Auden, pero también es su objeto cuando poco después dice que *nuestras pasiones no rezan sino a los tótems primitivos / tan absurdos como salvajes*, porque todo el largo poema de Auden vilipendia las excesivas simplificaciones de Malin. Al igual que *Las bacantes*, «La edad de la angustia» representa la visión de una tragedia cultural producida por seres humanos que rechazan la responsabilidad de ocuparse de su sentido.

En los últimos tres libros de su obra poética –*Ciudad sin muros*, *Carta a un abijado* y *Gracias, niebla*–¹ Auden bombardea frecuentemente a sus lectores con alegatos contra la irresponsabilidad lingüística y la consecuente barbarie cultural. En estos libros, entre poemas más amables y sosegados, los nigromantes provocan estragos, porque todos son ogros. En el poema breve «Agosto de 1968», que menciona indirectamente las revueltas callejeras impulsadas aquel verano en todo el mundo por los estudiantes contra los gobiernos opresores, Auden lo expone en pocas palabras:

*El ogro hace lo que hacen los ogros,
hazañas completamente imposibles para el hombre,
mas hay un premio que se encuentra fuera de su alcance:
el ogro no puede brillar en el lenguaje.

En la llanura tomada,
entre los desesperados y los caídos,
el ogro camina con las manos en las caderas
mientras la baba chorrea de sus labios.*³⁰

²⁸ *Poemas extensos selectos*, p. 333.

²⁹ *Poemas extensos selectos*, pp. 352-358.

¹ *City Without Walls*, *Epistle to a Godson* y *Thank You, Fog*

³⁰ «Agosto 1968», *Ciudad sin muros*, Random House, New York 1969, p. 88. La imagen de Auden de una maldad gigantesca evoca el óleo “El coloso”, antes atribuido a Goya (en El Prado, Madrid) y muchos otros dibujos y grabados que hizo Goya (1746-1828) para su serie *Los desastres de la guerra*.

Explicando cuán fácilmente se ha asentado el quehacer de la tentación en nuestro tiempo, el Diablo –otro tipo de nigromante especializado en perpetrar “palabras vanas” adecuadas a sus propósitos de llenar su infierno– dice lo siguiente (y mucho más):

[...] He intentado sustentar mi invención en un estilo actualizado, la jerga contemporánea del orgullo

• • • • • • • •

Desde que la psicología social reemplazó a la teología el proceso avanza dos veces más veloz.

Si una conciencia es sensible y reacia a rendirse yo solo tengo que decir: "Estás enfermo".³¹

En efecto, podría citarse un buen número de pasajes para ilustrar la persistencia de Auden a la hora de despotricar contra los corruptores del lenguaje. Incluso los haikus, tradicionalmente una forma de poesía meditativa, transmiten en Auden una intensa angustia. Hay un ejemplo particularmente estridente:

*Hasta el odio podría ser exacto:
muy pocos blancos
han jodido a sus madres.³²*

El asunto es simple. Es importante significar, no obstante, que en muchos de sus poemas tardíos Auden intentó expresar su rabia creativa en toda su complejidad. La «Oda a Terminus», por ejemplo, concluye con una invocación al dios romano de las fronteras, a quien confía la contención de sus propios impulsos dionisíacos. En este poema afirma:

En este mundo, nuestra colossal inmodestia ha saqueado y envenenado. Es posible

³¹ «Canción del Diablo», *Ciudad sin muros*, p. 42.

³² *Ciudad sin muros*, p. 64.

*que aún pudieras salvarnos tú, que por ahora has aprendido
que en el Cielo son aborrecidos todos los autoproclamados poetas
que, para cautivar a la audiencia, pronuncian algunas mentiras huecas.*³³

Las obras en prosa de Auden y sus últimos poemas han afirmado y reafirmado que las “palabras vanas” y los “nigromantes” han envenenado largamente los pozos de la civilización. En *Las manos del tintorero*, una recopilación de ensayos, Auden disertó acerca de dos teorías de la poesía. No es difícil deducir a cuál se adhirió, particularmente en sus últimos años:

Dos teorías poéticas. La poesía como un instrumento mágico para estimular las emociones deseables y rechazar las indeseables en uno mismo y en los demás; una poesía como un juego de conocimiento, un resurgir de la conciencia, por así decir, de las emociones y de sus relaciones ocultas. La primera de estas visiones fue la de los griegos, y ahora es la de la MGM y el gran público. Están equivocados.³⁴

En sus últimos poemas, la rabia de Auden es creativa, post-helénica, porque fustiga a aquello que, desde luego, podría diferenciarse de lo trágico: nuestra práctica comunicativa. Al mismo tiempo, estos poemas recompensan nuestro aprecio por las posibilidades de comunicarnos con exactitud y honradez en la lengua inglesa, o en cualquier otro idioma usado con sabiduría y respetado con devoción.

Pero, ¿por qué podría ser tan importante remarcar los sentimientos más intensos de Auden cuando probablemente no son muy originales? Por resumirlo, porque explican el impulso que subyace a los audaces experimentos métricos de sus tres últimas obras poéticas, donde una métrica extraordinariamente ajustada, un estilo audazmente urdido y una pasión por la honradez se coaligan para crear algunos de los poemas más autorizados y menos apreciados, y esto último porque los críticos, en su gran mayoría, no han acertado a la hora de entender la estética tardía de

³³ *Ciudad sin muros*, pp. 97-98.

³⁴ *The Dyer's Hand* (*Las manos del tintorero*), p. 173.

Auden ni las premeditadas estrategias prosódicas de su última poesía.

Más o menos cuando estaba trabajando en *Las bacantes*, en 1965, Auden consideró necesario inventar un sistema prosódico que le permitiese emplear exactamente la palabra deseada cualquiera que fuera su naturaleza rítmica. Se quejaba de que en modo alguno podría componer en el registro del verso libre. Definió un *sistema ordenado* de reglas métricas que en todo caso le facilitase la posibilidad de variar los patrones rítmicos de sus versos, al tiempo que debía respetar –por razones sobre todo religiosas– los matices más sutiles del vasto vocabulario que desplegaba. Así, su sistema de versificación, enteramente original, implica una interacción de al menos dos y hasta seis tipos de sistemas prosódicos tradicionales al mismo tiempo. Treinta y ocho de los aproximadamente cincuenta poemas que escribió entre 1965 y su muerte, en 1973, se ajustan a esta naturaleza proteica. Aproximadamente un tercio (dieciséis de ellos) están inspirados en los patrones métricos griegos de Safo y Alceo. Auden afirmó que necesitaba reglas,³⁵ pero también precisaba un fluido campo rítmico (creativamente dionisíaco) para poder utilizar la palabra exacta que él sentía que debía usar porque, como él aducía con frecuencia, “el estilo adecuado” era “el instrumento poético en sí”.³⁶ Ya he explicado en otra parte en qué medida la nueva prosodia era original.³⁷ En esta ocasión, el espacio del que disponemos solo permite una descripción parcial de su exigente naturaleza.

Veámoslo, entonces, en un poema suficientemente representativo: «Breve oda al cuco». Auden adaptó su medida a partir de la métrica clásica sáfica, que estaba compuesta por cuartetos caracterizados por un patrón

³⁵ *A Certain World (Un mundo certero)* (New York: Random House, 1970), pp. 419, 423-425; entrevista de Kunitz (1966), p. 97; “Valéry: L’Homme d’esprit,” Hudson Review 22, 3 (otoño 1969), p. 430.

³⁶ «Casa abierta», Saturday Review of Literature 23, 24 (5 de abril de 1941), p. 31.

³⁷ Véase mi *W. H. Auden’s Poetry: Mythos, Theory, and Practice* (NY: Cambria Press, Amherst 2009), especialmente el capítulo 6: «Towards a Limitary Prosody»; el capítulo 7: «The Limitary Verse Forms»; y el capítulo 8: «Limityary Poems, 1965-1973: Hymning the Journal Wonders»; pp. 147-304.

ítmico más o menos constante que se distribuía en versos que tenían, respectivamente, 11, 11, 11 y 5 sílabas. Auden transformó la medida cuantitativa clásica en un ritmo que él consideraba más natural para la lengua inglesa e ideó un metro silábico-acentual (predominantemente yámbico) que admitía versos descabezados (donde la primera sílaba átona del primer pie había caído) y hasta dos sílabas átonas extramétricas al final del verso. Estos procedimientos eran invenciones de Milton y se convirtieron en convenciones establecidas en el verso blanco inglés (a partir del pentámetro yámbico sin rima que John Milton empleó para su *Paraíso perdido* y su *Paraíso recobrado*) y por lo tanto no supusieron rupturas *per se* con los modelos tradicionales de versificación. Sin embargo, los patrones griegos —que Auden adaptó en patrones silábico-acentuales comúnmente compuestos por 5, 5, 4 y 2 pies en cada verso— permite la combinación de pies bisílabos y trisílabos que no se ajustan al modelo de Milton sino más bien a una convención popular en la poesía del romanticismo inglés. Fundamentalmente, el patrón básico yámbico, desde luego, es la medida de cinco o dos acentos fuertes por verso que, cuando el silabeo acentual o prosódico no se mantiene, permanece en la versificación de Auden para evitar que el verso se quede descolgado desde el punto de vista métrico. En «Breve oda al cuco», al igual que en otros poemas neosáficos como «La guardería», «Un encuentro» y «Circe», y en poemas neoalcaicos como «Oda a los poetas medievales» y «Carta a un ahijado», Auden respetó las consecuencias prosódicas de las palabras que eligió y las compensó métricamente, verso a verso. Aquí está la escansión de «Breve oda al cuco», en donde ° es una sílaba átona, • es una sílaba tónica y { precede a la(s) sílaba(s) extramétrica(s):

SHORT ODE TO THE CUCKOO

(Breve oda al cuco)

○ ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ ○ | ○ ○ ○ | ○ ○ ○ { ○ 13 sfl./5 pies/
1. No one now | ima | gines you an | swer i | dle ques{ tions 1 sfl. extramétrica

○ • | ○ ○ • | ○ • | ○ • | • ○
2 -How long shall I live? How long remain single?
11 sil./5 pies

- ° • | ° ° • | ° • | ° ° • { ° 11 sél./4 pies/
3 Will but | ter be cheap | er? —nor | does your shout { make 1 sél. extramétrica
- ° | ° • { ° 5 sél./2 pies/1 sél. extramétrica
4 husbands | unea {sy.
- ° • | ° • | ° ° • | ° • | ° • { ° 12 sél./5 pies/1 sél. extramétrica
Compared | with a | rias by | the great | perform {ers (°°pueden unirse; ·es una •más tenue)
- ° | ° • | ° • | ° • { ° 11 sél./5 pies/
such as | the merle, | your two- | note act | is kid- {stuff: 1 sél. extramétrica
- ° ° • | ° • | ° ° • | ° • { ° 11 sél./4 pies/
our most hard | ened crooks | are sincere | ly shocked { by 1 sél. extramétrica
- ° • | ° • { ° 5 sél./2 pies/1 sél. extramétrica
8 your nest | ing hab {its.
- ° | ° • | ° ° • | ° ° • | ° • { ° 13 sél./5 pies/
Science, | Aesthe | tics, Eth | ics, may huff | and puff { but they 2 sél. extramétrica
(sél. extram. comp. por 4 pies en v. 10)
- ° | ° • | ° ° • | ° ° • { ° 11 sél./4 pies/1 sél. extramétrica
cannot | extin | guish your ma | gic: you mar {vel
- ° ° • | ° ° | ° • | ° ° • { ° 11 sél./4 pies/1 sél. extramétrica
the commu | ter as | you won | dered the sav {age.
- ° ° | • °° [or: ° • | ° ° • {°°] 5 sél./2 pies dactílicos
12 Hence, in my | diary, [or: ^ Hence, | in my di{ary,] [o un yambo descabezado
y 2 sél. extram. unidas]
- ° ° • | ° ° • | ° • | ° ° • { ° 12 sél./4 pies/1 sél. extramétrica
where I nor | mally en | ter no | thing but so {cial

◦ • | ◦ ◦ • | ◦ ◦ • | ◦ • { ◦ 11 sél./4 pies/1 sél. extramétrica
engage|ments and, late|ly, the death| of friends,{ I

• ◦ | • • | ◦ • | ◦ ◦ • | • ◦ 11 sél./5 pies
scribble| year af|ter year| when I first| hear you,

16 ◦ ◦ • | ◦ • { ◦ 6 sél./2 pies/1 sél. extramétrica
of a ho|ly mo{ment.*

Aquí, solo ocho de los doce versos que de acuerdo a la preceptiva deberían contener doce sílabas se ajustan en efecto a este esquema, y el último verso del poema tiene seis sílabas, y no cinco, pero los versos excepcionalmente largos (1, 5, 9 y 13) aún pueden ser medidos como si tuvieran solo cinco pies, y el verso final del poema tiene los dos pies preceptivos. Y a la inversa, el verso 11, por ejemplo, que solo tiene cuatro pies, posee su totalidad de sílabas: once. En alguna ocasión tanto el cómputo de las sílabas como el de los pies es irregular, tal como ocurre en el verso 9, y en el verso 34 de «Un encuentro»:

• ◦ | ◦ • | ◦ ◦ | • • | ◦ ◦ | ◦ • { ◦ 13 sél./6 pies
all we| can say| is that| he rose| to the| occa{sion**

* Nota del traductor: para que se pueda apreciar la escansión sobre el texto originalmente escrito en inglés, preferimos facilitar a pie de página la traducción del poema: *Nadie te imagina ya respondiendo a vanas preguntas / -¿Cuánto viviré? ¿Cuánto estaré soltero?/¿Estará más barata la mantequilla?- ni tus gritos / inquietan a los maridos. / Comparado con las arias de grandes intérpretes / como el mirlo, tu canto de dos notas es cosa de niños: / nuestros malhechores más reincidentes están sinceramente conmocionados / por tus costumbres a la hora de anidar. / La ciencia, la estética, la ética, pueden esforzarse al máximo, pero / no pueden extinguir tu magia: tú maravillas a quien viaja a trabajar todos los días al igual que asombras al salvaje. / Por eso, en mi diario, / en donde normalmente no anoto más que compromisos sociales / y, en los últimos tiempos, la muerte de los amigos, / garabateo año tras año, la primera vez que te escucho, / un instante sagrado.*

** Nota del traductor: con el mismo fin expuesto en la nota anterior, preferimos dar cuenta a pie de página de la traducción de este verso: *todo lo que podemos decir es que él se puso en pie para la ocasión.*

En este caso, el verso consta de trece sílabas y seis pies, pero solo cinco (el número preceptivo) se acentúan. Mediante diversos procedimientos compensatorios de este tipo deliberadamente medidos, Auden consiguió un honrado registro conversacional. La flexibilidad rítmica de la medida le permitió controlar exquisitamente este registro de modo que las palabras eclécticamente elegidas hablasen vigorosamente por sí mismas y de una manera fiable para el autor.

Si Auden no hubiese sido impulsado por su ira contra una postura descuidada en relación con la exactitud del estilo en nuestro tiempo, nunca podría haber ideado su forma exclusivamente personal –un diccionario de amante y un método comprometido de versificador– de rendir un doble homenaje al valor (proposicional y rítmico) de su preciada provisión de palabras. Canalizó su marcada inquina contra el estilo descuidado y la perezosa permisividad métrica del verso libre hacia poemas altamente disciplinados compuestos por elecciones léxicas encomiablemente precisas y audaces. Su ira, empleada de forma constructiva, le permitió componer una poesía valiente que expresa algunos de sus pensamientos más sentidos y cautivadores.

[Traducción de Santiago A. López Navia]



ELOGI DE LA POESIA CALCÀRIA: UNA COL·LECCIÓ DE TRADUCTORS CATALANS D'AUDEN

PERE BALLART

Com sabrà tot bon lector d'Auden, un dels poemes més reeixits –i més justament celebrats– de la seva copiosa producció és «In Praise of Limestone» (Elogi de la pedra calcària), que l'autor de York va escriure l'any 1948, davant el paisatge diürn i amable d'Ischia. Com sol ser el cas de qualsevol peça autènticament gran, els noranta-tres versos de què es compon han donat peu a interpretacions simbòliques de tota espècie, i en conseqüència l'exaltació amb què el poeta hi canta aquell terrer mediterrani, fragant de farigola, que travessa el llangardaix i que *dissolves in water*, ha fet que fos llegit com una al·legoria de ben diversos referents: en aquesta pedra (*a stone that responds*) tant s'hi ha volgut veure un signe del tarannà meridional i de la benaurada civilitat hel·lènica, com de la maternitat protectora o de l'experiència primordial per contrast amb l'adquirida. La meva contribució modesta a aquest volum d'homenatge no serà pas cap nova exegesi del magne poema, i si he volgut començar tot evocant-lo, ha estat només per suggerir, encara, un altre possible sentit d'aquell motiu central de la composició. Només que considerem aquesta, per un instant, en clau metaliterària, és la mateixa poesia audeniana la que pot acceptar, volenterosament, ser associada al paisatge lloat. Qui vulgui repassar les principals característiques que distingeixen, en estrictes termes físics, la pedra calcària, comprovarà fins a quin punt el correlat és plausible: sedimentària i amb el calci com a principal component, la seva porositat extrema la fa estar recorreguda per canals subterrànies i acollir amb facilitat impureses i fòssils. Salvada l'analogia,

Pere Ballart és actualment professor de Teoria i Anàlisi de la Poesia i de Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre els seus llibres d'assaig destaquen *Eironèia* (1994), *El contorn del poema* (1998), *El riure de la màscara* (2007), *Obra vista* (2009) i *La ven cantant* (2011), tots ells al voltant de la naturalesa de la poesia lírica i del paper d'aquest gènere en la literatura moderna i contemporània.

també la lírica del poeta anglès pot dir-se que és deliberadament porosa i impura, i que és plena de reminiscències antigues i d'inesperades surgències de sentit; sigui com sigui, és, discursiva i mundana, a les antípodes del poema diamantí d'arestes vives, diminut i compacte, tan propi del simbolisme. Tanmateix, si algun exercici pot demostrar del tot, al meu entendre, en quina mesura la poesia d'Auden pot revelar-se calcària, això és, incorporar, deixatant-se, un corrent de matisos diversos, és observant-la traduïda a una altra llengua, traspassada per l'aigua d'uns altres sons i sentits. Aquest paper, doncs, no té en realitat altre interès que el de fer una mirada sobre tots els traductors catalans que l'autor anglès ha tingut des de 1932 –data de la versió més primerenca– fins als nostres dies, i de proposar-ne una valoració sumària. Davant les diferents opcions de disposar aquesta revisió, adoptaré, a risc de suscitar les mateixes reserves que aquella, la solució amb què Auden va organitzar la seva *Collected Poetry* l'any 1945: l'estricte ordre alfabètic. Ordenada pel cognom respectiu, aquesta nòmina excel·lent revelarà alhora, com ja puc avançar, la fortuna que la poesia de l'autor anglès ha tingut a les mans d'un grapat de poetes eminents, però també la necessitat imperiosa que noves lleves de traductors s'ocupin d'un formidable corpus poètic del qual encara no podem llegir en català, ai las, més que una part decebedorament molt petita.

*

COMADIRA, NARCÍS

Dels primers intents de Comadira, la dècada dels 70, per fer que Auden parlés en català, en tenim notícia gràcies a algú aleshores molt pròxim a ell, en part perquè, tal com Comadira, també havia passat pel Regne Unit per ocupar un lectorat universitari: en efecte, a la nota que introduceix els seus *Poemes de W. H. Auden* (1978), Salvador Oliva aclareix que alguna de les traduccions del llibre –concretament, les dels poemes «En memòria de W. B. Yeats» i «Els tres companys»— van estar influïdes per “les versions no publicades que em va enviar des de Londres Narcís Comadira”, les quals, si més no pel que fa a la segona de les peces (d'un

conjunt que la nota no especificava), han romàs inèdites fins avui. Caldria esperar encara dues dècades llargues perquè el nom de l'autor d'*El verd jardí, Enigma o Desdesig* quedés per fi lligat, meritòriament, al del poeta anglès. Comadira va publicar el 1997 la que es pot dir que és fins avui l'única antologia catalana estrictament temàtica de la poesia d'Auden: *Digue'm la veritat sobre l'amor*. El volum, bilingüe, aplega deu composicions (incloent-hi la que li dóna títol), pertanyents a un lapse de la producció de l'autor comprès entre 1932 i 1939, però vinculades per una comuna motivació amorosa, en una selecció a càrrec d'Edward Mendelson, màxim especialista i marmessor literari del poeta de York. La nota preliminar esdevé una resolta defensa per part de Comadira de la possibilitat i oportunitat de traduir poesia, des de la convicció que, bé que a canvi de perdre “certes subtilitats rítmiques i sonores”, una bona traducció pot salvar el més important d'un poema: “el sentit i el to”. Fidel a aquest esperit, no sobta doncs que el poeta presenti les seves versions com a autèntics “poemes catalans”, això és, com a textos que no han volgut renunciar a la “idiosincràsia” de la llengua del traductor. El lector constata aviat que *Digue'm la veritat sobre l'amor*, a diferència d'altres tries més heterogènies, conté sobretot cançons escrites amb rima, cosa que, a tenor de la voluntat del traductor –“he procurat que les meves traduccions fossin també cançons i que conservessin la rima quan l'original en tenia”–, converteix aquesta antologia en la temptativa més ambiciosa, i en conseqüència més arriscada, de totes les traduccions audenianes a casa nostra. Amb la rima (consonant, per si no fos prou) en joc, és evident que la literalitat, com diu el traductor, queda supeditada a “certes llibertats en els detalls per tal de donar un conjunt del tot fidel”. Els resultats, en general, són molt notables, i poemes tan significats com «As I walked Out One Evening», «At Last the Secret Is Out» o «Funeral Blues», són objecte de versions difícilment superables, tan imaginatives com afins a l'essència del text original. Sí que es pot dir que en altres casos, com a «Calypso» (d'un pertinaç esquema accentual anapèstic, molt artificiós) o a «O What Is That Sound» (en què l'estimat tu poètic de l'anglès –“dear”– esdevé una molt carneriana “aimia”), les traduccions interposen un filtre potser massa visible damunt la incomparable

naturalitat de la dicció anglesa. En qualsevol cas, la naturalesa del *light verse*, monogràfica en aquesta antologia galant, mai no deixa de ser corresposta per part de Comadira amb un ritme gronxadís i perfectament desimbotllat. La qualitat de la versió va valer al seu autor el 1998 la concessió del premi Cavall Verd-Rafael Jaume de traducció poètica. Molt més recentment, ja en una data tan pròxima com la de 2012, el poeta gironí ha publicat amb el títol *Marques de foc. Els poemes i els dies* unes particulars memòries literàries, que embasten la crònica de la pròpia formació poètica amb tot de traduccions d'aquelles figures líriques més incidents en l'evolució de la seva obra. I és, doncs, en el context de la seva revista d'influències angleses on, al costat de noms com els de Keats, Yeats, Hopkins o l'americà Lowell, apareix el de W. H. Auden, del qual el llibre tradueix els dos cèlebres poemes «Musée des Beaux Arts» i «In Memory of W. B. Yeats» (no sabem si, aquest últim, encara en la versió en què l'havia llegit, quaranta anys abans, Salvador Oliva). Sense haver-se de constrenyir aquest cop als dictats de la rima, les versions comadirianes poden ser aquí fidelíssimes, i reproduir el complex moviment d'unes composicions tan admirables. *Fes que en els deserts del cor / brolli la font saludable, / a la presó dels seus dies / ensenya a l'home a lloar*—amb aquesta quarteta d'heptasíl·labs conclou en català la segona de les dues composicions (“el poema d'Auden que més m'estimo”, segons Comadira), preservant ben segur tota l'emoció i profunditat dels versos originals.

FELIU, EDUARD

Correspon a Feliu, gran políglota i especialista en estudis hebreus, el mèrit d'haver estat responsable de l'antologia poètica d'Auden més extensa feta mai en català. Publicada el 1985, *Horae canonicae i altres poemes del cicle d'Iscbia* aplegava fins a vint-i-nou poemes de l'autor anglès en un volum que, tot i decantar-se en aparença a donar protagonisme a una *suite* poètica molt específica de la producció audeniana —els set poemes escrits l'any 1947 sobre la pauta cristiana de les hores de pregària—, acabava reunint, però, una mostra prou representativa d'alguns dels seus poemes més famosos. Aquesta circumstància fa que l'antologia no sigui

exactament ni del tot cronològica ni temàtica, per bé que el conjunt està majoritàriament impregnat pel pensament d'un Auden convertit ja a la fe cristiana. Els criteris de selecció estan tanmateix molt ben exposats en un pròleg d'Àlex Susanna que, a part de presentar la figura del poeta al lector català, assumeix la intenció de vindicar un període molt concret de la seva trajectòria –precisament aquest «cicle d'Ischia», així anomenat per Feliu–, conscient que “generalment hi ha hagut una tendència a considerar l'obra d'Auden feta a partir de la seva arribada als Estats Units com un cas de progressiva decadència”. La tria, sigui com sigui, desmenteix aquest possible extrem, i poemes com «In Praise of Limestone», l'elegia de Yeats, «First Things First» o la seqüència «Bucolics», per exemple, són en aquest sentit arguments poderosos. El que sí que s'imposa fins i tot a la lectura més superficial és que aquest Auden és a molta distància, moral i estilística, del de l'etapa immediatament anterior (que una antologia com la de Comadira pot exemplificar molt bé): el vers curt i lleuger aquí es dilata fins al versicle, la gràcia àeria de la quarteta és substituïda per la marxa lenta d'una tirada mètrica ininterrompuda, i l'apunt rimat i juganer esdevé reflexió fluvial, abocada a un encavallament continu. Indubtablement, les versions de Feliu excelleixen sobretot en les composicions més discursives, de sintaxi sinuosa i plenes d'incisos, com ara a «Llacs» o a «Tercia», per exemple, molt ben resoltes; en canvi, aquelles altres més el·líptiques, d'expressió més sincopada i senzilla, semblen venir-li més a repèl, amb el resultat d'unes solucions lèxiques algun cop caprichoses. Un sol exemple com a mostra: a «Epytaph on a Tyrant» tradueix “poetry” per “ideal”, “fleets” per “estols” i “senators” per “prohoms”, com si la simplificació, l'arcaisme o la interpretació servissin a un comú desig per obviar la traducció literal, aquí ben factible. De tota manera, aquest volum que va ser (recordem-ho) el tercer de la col·lecció «Poesia del segle XX» de les Edicions del Mall, per la generosa selecció, les consideracions inicials del pròleg, la completa taula cronològica i, per descomptat, els bons oficis d'Eduard Feliu, haurà estat el principal mitjà pel qual tota una generació de lectors catalans haurà conegit la fascinant poesia de l'autor d'*Another Time*.

FERRATÉ, JOAN

Devem al crític i poeta reusenc tres remarcables versions audenianes, concretament les dels poemes «Lullaby», «Address to the Beasts», i «No, Plato, No», aparegudes totes el mateix any 1976 però repartides en dos volums diferents, la primera a *Llibre de Daniel* i la segona dins el llibre *Tretze de l'arxiu de Cavafis i altres coses*. Com molt bé assenyalava l'any 2000 un article de Víctor Obiols, l'exercici de la traducció en Ferraté és tan particular que mereixeria un altre nom, el d'“apropiació”. Segons Obiols, a diferència de traduccions més convencionals com les que el mateix autor va signar, com ara les dels lírics grecs arcaics, Cavafis i Du Fu, aquelles altres que va incloure al costat dels seus propis poemes, aplegats finalment a *Catàleg general* (1987), palesen –i és el cas de les seves versions d'Auden– una altra relació amb els textos originals: aquí Ferraté, que sent una “afinitat íntima” amb aquells, se’ls apropià irònicament i els parodia, els re-crea, els palimpsesta. El mateix Ferraté declarava en la nota introductòria a les versions de «Discurs a les bèsties» i «No, Plató, no» que la tria d'aquests dos poemes d'Auden, gairebé pòstums, obeïa al fet dadir-se molt al seu pensament, i que en traduir-los era ben conscient que “la llengua dels poetes (la de tots sense excepció) no pot deixar de grinyolar tan aviat com no la sosté una estructura que l'articuli donant-li nervi i moviment”. Això dóna raó que les seves siguin per començar unes traduccions en vers perfectament escudit i regular, i, en el cas de «Cançó de bressol», fins i tot amb rima (assonant). Qui escrivia sarcàstic que *no fa cap mal / un estranger: / queda molt bé, / si el tradueix; / i si el verteix / a l'inrevés, / encara més: / dirà la gent / que el seu talent / l'ha recreat*, un cop posat a la feina efectiva de traslladar sentits d'una llengua a una altra, assoleix uns resultats excel·lents. Damunt dels tres poemes plana un to desenganyat però no pas mancat de compassió, que adreça la meditació poètica a tres interlocutors ben diversos: els animals, per constatar per contrast que els racionals no som exactament nosaltres; Plató, des d'un apòstrofe que nega la superioritat de l'esperit sobre la matèria i fa una apologia decidida dels sentits corporals; i, en darrer lloc, la criatura bressolada, a qui el jo poètic encomana

desitjos de ventura enmig d'una realitat precària, on caduquen la fe i la bellesa. De les tres traduccions possiblement, per la rara naturalitat aconseguida, la primera sigui la millor, plena de solucions tan genuïnes com felices. Un exemple: allà on Auden escriu, descrivint les bèsties *endowed from birth with good manners, / you wag no snobbish elbows, / don't leer*, Ferraté escriu senzillament, clar i català, sense perdre matisos: *Corteses de naixença, / mai no feu el tifa / ni el burleta*. Per via negativa, gairebé antifaulística, Auden descriu els humans dient allò que els animals no farien, i és evident que el traductor s'hi veia reflectit, en la lliçó moral del poeta anglès. Era una peça, sens dubte, que Joan Ferraté va voler fer-se seva –com ha escrit Jordi Cornudella– perquè “s'hi ha vist ben explicat”.

JULIÀ, JORDI

Limitada a una sola peça, l'aportació de Julià a aquest corpus de traduccions no està mancada d'interès, en mostrar com un poema pot generar poesia no solament com a conseqüència d'una estricta transposició a les paraules d'una altra llengua. En aquest cas el poema en qüestió és «The Shield of Achilles», escrit per Auden el 1952 i des de llavors considerada una de les seves peces majors: en la seva recreació de la forja de l'escut del guerrer tal com va narrar-la Homer, Auden hi reflecteix en canvi un món molt diferent del clàssic, una civilització estèril i deshumanitzada, mancada de pietat i de moral. Al seu llibre de 2007 *Els déus de fang*, Jordi Julià va incloure un poema, titulat «Els malsons de l'escut», que jugava la carta intertextual d'una manera decidida: tot emmarcant la composició en les mateixes circumstàncies referides a *La Ilíada* (*el ritme impenitent del mall que s'alça / permet que ella endevini les imatges / que la mà d'artesà va modelant*), els versos, però, arriba que deixen enrere Tetis i Hefest i permeten intuir que la brunyida superfície de l'escut, traslladats de sobte al nostre món d'avui, és la pantalla d'un ordinador, el nostre nou “mirall rodó i opac de fúria”. La fascinació del poeta per la imatge devia ser tanta que en dates més recents un altre poemari seu, *Gent forastera*, de 2012, hi persevera aquest cop amb el que es presenta com la traducció *tout court* del poema d'Auden. Totes les

llibertats preses en l'anterior reescriptura són aquí escrúpols per no apartar-se de la literalitat del poema anglès, i la mateixa alternança mètrica d'aquest, amb estrofes de vers curt (les que descriuen allò que Tetis espera veure) i vers llarg (les d'allò que l'escut emmiralla en realitat), és reproduïda aquí oposant majoritàriament decasíl·labs i hexasíl·labs. Com que, a diferència de la clàssica versió de Manent, no s'atura davant la represa final (l'estrofa en què Auden mostra el plor de la mare de l'heroi, *el fort / Aquil·les cor de ferro, assassí d'homes*), cal dir que la de la Julià és l'única traducció catalana completa d'aquesta imponent peça audeniana.

MALLAFRÉ, JOAQUIM

No es pot sinó plànyer que un traductor de l'anglès tan reputat com Mallafré no ens hagi servit en català sinó dos únics poemes del formidable conjunt de l'obra del de York. Apareguts en el marc del volum *Poesia anglesa i nord-americana. Antologia*, preparat per Sam Abrams el 1994, ens acosten l'Auden de l'època de *Another Time*. Escrits tots dos el desembre de 1938, «The Composer» i «Brussels in Winter» comparteixen el model formal del sonet petrarquesc i són un prodigi de condensació lírica: l'un, perquè troba espai per contraposar la tasca creativa del músic a les del pintor i el poeta, presentant aquella com la més pura i intransitiva; l'altre, perquè farceix les seves quatre estrofes amb tot de visions d'una ciutat agemolida pel fred però commovedorament bella. Mallafré opta en ambdós casos per traslladar els pentàmetres anglesos a uns alexandrins blancs, aptes per conservar tota la particularització descriptiva de l'original, i d'una rotunditat i musicalitat que no fan enyorar gens la pèrdua de la rima. Si com a poema «Brussel·les a l'hivern» és més enumeratiu i esticomític des del punt de vista de la construcció sintàctica, «El compositor» juga en canvi amb un encavallament durant els quartets que la traducció resol amb una agilitat molt notable, també present en la forma de girar la invocació final al suprem art de la música. No sorprèn que l'any 2010, en ocasió d'aplegar les seves traduccions poètiques en un volum unitari, *Traces*, Joaquim Mallafré decidís recuperar, precisament, la d'aquest darrer poema.

MANENT, MARIÀ

Cal proclamar-ho: solament quatre anys després que Auden deixés Oxford i fes una primera edició privada de la seva poesia, ja una composició seva era traduïda per primer cop, molt abans que a moltes altres llengües, al català. Va ser el 1932, a les pàgines del diari *La Publicitat*, i la persona que va creure que l'autor novell era mereixedor de rebre l'atenció dels lectors de casa nostra no era altre que l'exquisit poeta Marià Manent. Del poema en qüestió, titulat «Cor d'una obra teatral», ens ocuparem més endavant; d'entrada no es pot sinó subratllar que a la nota que precedia la traducció Manent presenta ja Auden com “una de les personalitats més remarcables de la jove poesia anglesa” i l'equipara, pel seu “caràcter dramàtic”, ni més ni menys que a T. S. Eliot. Fer des de Catalunya aquesta valoració quan Auden només havia publicat *Poems* i *The Orators*, té un enorme mèrit. Coneixedor com pocs de la lírica anglesa més recent, l'olfacte devia dir-li a Manent que aquell poeta faria una carrera de debò, i ja des d'aleshores no el va deixar de petja. El poema traduït havia aparegut aquell mateix any dins una antologia a cura de Michael Roberts, *New Signatures. Poems by Several Hands*, que donava a conèixer un tast de l'obra audeniana al costat de la d'altres poetes joves com Cecil Day-Lewis, John Lehmann o Stephen Spender. Durant els dos anys següents Manent es referirà a Auden en sengles articles periodístics: el 1933, precisament en una ressenya de l'antologia de Roberts a *La Veu de Catalunya*, ponderant el caràcter satíric que segons l'antòleg definia tota la generació, i el 1934 a la *Revista de Catalunya*, quan, escrivint sobre les “Darreres tendències de la poesia anglesa”, Manent descriu de nou la poesia d'Auden com a “predominantment satírica”, i causant d’“una impressió de vitalitat, d'abundosa i fácil energia”. L'article ja inclou traduïts, a tall de cita, petits fragments de fins a quatre poemes de l'autor, provinents del llibre *The Orators* (1932) i de l'antologia col·lectiva *New Country* (1933). Quatre anys més tard, el 1938, retrobem Manent llegint un assaig de l'autor anglès sobre Pope (tal com consigna al seu dietari *El vel de Maia*), i donant notícia a la *Revista de Catalunya* de l'edició de *Cartes des d'Islandia*, una obra d'Auden escrita en col·laboració

amb Louis MacNeice. De manera que, quan aquell mateix any, les seves memorables *Versions de l'anglès* incloguin un poema de l'autor de York, serà, com s'ha vist, sobre la base d'una familiaritat molt estreta amb tota la seva producció escrita fins llavors. No deixa de ser curiós tanmateix que, arribat el cas, Manent decideixi representar-lo amb la mateixa peça ja traduïda el 1932, i que no accredita precisament la seva condició d'autor satíric: es tracta del poema (de 1930) que més tard, dins l'obra reunida de l'autor, ha figurat amb el títol «The Wanderer»; si Manent, però, el tradueix com a «Cor d'una obra teatral», ho fa seguint fidelment la indicació «Chorus from a play» amb què Auden el titulava el 1932, en el marc, com ja hem dit, d'aquella antologia titulada *Noves signatures*. Amb prou feines hi reconeixerem l'estil argumentatiu i distanciat més característic d'etapes posteriors del poeta, que aquí va provar d'imitar el vers al·literatiu de la poesia èpica anglosaxona i de difuminar simbòlicament l'anècdota en una declamació tan enigmàtica com lírica, amb un jo que invoca protecció per a algú que, vagabund, deixa casa seva per errar “estrany entre estranys”. El to admonitori escau perfectament a les aptituds de Manent, i tres versos poden bastar a mostrar la naturalesa del seu art de traductor: *But waking sees / Bird-flocks nameless to him, through doorway voices / Of new men making another love* esdevé sinò ramades d'ocells que ni el nom no en sabia, / més enllà de les vens, a la porta, / d'uns homes nous, amb unes altres amors. L'exemple revela, crec, l'habilitat de Manent per reproduir amb clàusules anapèstiques el moviment del vers original; la seva naturalitat, palesa en una expressió com “que ni el nom no en sabia”; i la seva reticència, en diluir l'explícit *making another love* en un vers que reforça el paral·lelisme tot ometent-ne el verb. El cert és que aquest cop haurien de passar gairebé quaranta anys perquè Manent tornés a fer parlar Auden en català. Acabada la dictadura i completat un lapse que comprèn la traducció d'altres poemes d'Auden al castellà (al volum *La poesía inglesa. Los contemporáneos*, de 1948) i fins i tot la desaparició física del mateix poeta anglès, per fi l'any 1976 la revista *Els Marges* publica una selecció de cinc noves traduccions: les dels poemes «L'escut d'Aquil·les», «Cançó de bressol», «Nocturn II», «Laudes» i «Cançó de Miranda». Tot i no ser més que cinc peces, la tria

és prou representativa dels diversos estils de l'autor, en incloure poesia de tres dècades diferents –les dels anys 30, 40 i 50– i atendre tant a les cançons pròpies de la seva lírica amorosa com a la poesia més confessional («*Laudes*», pertanyent a *Horae canonicae*), i com a les grans composicions construïdes sobre mites clàssics o referents literaris, aquí representades per un dels monòlegs dramàtics de *The Sea and the Mirror* (el pronunciat pel personatge de Miranda) i pel poema que donaria títol al llibre de 1955 *The Shield of Achilles*. A banda d'aquesta varietat estilística, no costa imaginar que corre una afinitat profunda entre la sensibilitat de Manent i alguns dels temes de les obres escollides: la benignitat dels poemes nocturns i els seus bons desitjos cap als éssers estimats, o l'alegria ingènua i camperola de les «*Laudes*» (que bé podrien ser un poema més de *La collita en la boira*, per exemple), o encara la tendresa idealitzadora amb què s'explica Miranda, toquen ben probablement una fibra molt íntima d'un poeta que també s'expressa en veu pròpia amb la mateixa delicadesa i subtilitat. És curiosa, per cert, la llicència que excepcionalment es pren Manent en la seva versió de «L'escut d'Aquil·les», poema del qual deixa de traduir l'última estrofa. Com si considerés que aquesta no fa sinó tornar al marc que abraça l'anècdota (el de la mare d'Aquil·les contemplant la forja de l'escut), fa que el poema acabi, ben ressonantment, això sí, amb la terrible descripció del nou ordre reflectit sobre el metall, en el qual *un minyó esparracat i vagarís, tot sol / [...] no sabia de cap món on compleixin les promeses, / on, perquè plora un altre, algú pugui plorar*. Alguns anys després, el 1983, veuria la llum una segona edició ampliada d'aquelles antigues *Versions de l'anglès*, ara amb el títol d'*El gran vent i les heures*. El nou volum inclou per fi, sense cap variació significativa, totes les composicions de les quals hem fet esment, des d'aquell «Chor d'una obra teatral» fins a la cançó de Miranda, ara presentada ja com un fragment d'*El mar i el mirall*. Val a destacar, però, que no hi apareix la «Cançó de bressol», i ocupa el seu lloc en canvi el poema «Tres somnis (Fragment)», en el qual Manent ha anat a buscar la peça que originàriament, el 1946, es titulava «*Noon*» i que més tard es convertiria en la primera de tres breus seccions amb el títol comú que ja hem llegit i que, efectivament, la naturalesa onírica de la visió evocada sembla justificar.

No podem criticar pas aquesta substitució de darrera hora: el poema presenta una estampa rural de calma absoluta, enmig de la qual, per matar l'avorriment *un orfe piguellat, mentre aviaava / ànecs a l'estanyol, / s'atura a cercar pedres*, mentre somia en un vaixell de vapor o en ser rei de Sumèria. Una vinyeta alhora irònica i entendridora que la finor del verb de Manent sap donar-nos amb tot el sabor viu del text original.

MARCO, JOSEP

La dedicació del castellonenc Josep Marco Borillo a l'obra d'Auden ha estat sostinguda i profunda, i sens dubte el seu coneixement de l'obra de l'anglès ha jugat un paper clau en la seva pròpia formació com a traductor i teòric de la traducció, fins al punt que va convertir-se en l'objecte central de la seva tesi doctoral, sobre els problemes de la traducció al català de *The Sea and The Mirror*. No es pot estar més d'acord amb l'autor que quan diu que “no sovintegen” les traduccions al català d'Auden si comptem que “s'han fet versions de poemes aïllats” però que “hi ha una part de la seua obra que fins s'ara s'ha oblidat de manera sistemàtica: ens referim als poemes llargs dels anys quaranta”. La contribució de Marco és preciosa, doncs, precisament perquè s'ha ocupat de restituir una mica d'aquest Auden absent de qualsevol altra antologia. L'any 1991 la revista *Reduccions* publicava en les seves pàgines la seva versió de «Prospero to Ariel», que no és sinó la primera de les diverses seccions en què es dividit l'extens poema que en Marco es diu *La mar i l'espill*, la gran obra de 1944 en què Auden, per mediació dels personatges de *La tempestat* shakespeariana i dels seus respectius monòlegs dramàtics, qüestiona les relacions entre realitat i literatura. Es tracta d'un llarguíssim apòstrofe, d'estructura molt complexa, amb alternança de tirades reflexives i parts més lleugeres de vers curt i rimat, en què Prospero, que simbolitza el creador, l'artista, s'acomada d'Ariel, emblema de l'esperit i la gràcia, parlant-li des de la lucidesa de la seva senectut desenganyada. Marco respecta el vers sil·làbic però permetent-se combinacions de fins a quinze i disset síl·labes, gràcies a la qual cosa pot no prescindir de cap matís de l'original. El to elegíac està admirablement

preservat (*potser no semblarà pas tan terrible / no ser ja més interessant, ans un home vell / com d'altres homes vells, amb ulls que ploren / fàcilment al vent, i un cap que s'endormisca al sol, / oblidós, maldestre, una mica llardós*), i en la variant del català usada no hi ha res que sobti com no siguin els perfets simples en primera persona (“plorí”, “fiu”, “sospiti”). Una dècada més tard, el 2002, la mateixa revista vigatana donava a conèixer la versió de Marco d’altres dos poemes llargs de l’autor anglès, però anteriors a l’inspirat en Shakespeare: «1929» i «1 de setembre de 1939». Les dues dates dels títols són alhora fites històriques (són els anys respectivament del Crack i de l’inici de la Segona Guerra Mundial) però també personals, perquè ens parlen d’un Auden immediatament anterior i posterior al seu lapse de compromís polític. El primer el componen quatre seccions i, com el mateix Marco avança en la nota inicial, presenta un estil dens, elusiu, sentencios. Sobre un rerefons d’experiències autobiogràfiques, de la seva estada a Berlin, el poeta medita sobre la dualitat de cos i ànima i sobre l’assumpció de responsabilitats morals que suposa fer-se gran. La segona composició, al seu torn, construïda sobre el patró d’una peça de Yeats (el famós «Easter, 1916»), fa un sever diagnòstic, gairebé psiquiàtric, sobre “una dècada baixa i falsa”, la dels anys que duen fins l’horror de la invasió de Polònia i l’inici d’una època en què el jo poètic desitja mantenir una “flama afirmativa” malgrat saber que la gent anònima han esdevingut “infants espantats de la nit” abocats al terrible dilema: “ens hem d’estimar o morir”. (Auden va acabar abjurant d’aquest últim vers, la disjuntiva del qual va convertir en coordinació: “ens hem d’estimar i morir.”) La rendició que Marco fa d’ambdues peces és modèlica, respectant les respectives peculiaritats; per exemple, la manca sistemàtica d’articles del primer poema, que fa l’estil més nominal i tallant, o bé, en el segon, la dependència absoluta del ritme, nerviós i ràpid. Són versions, en definitiva, que donen la raó al mateix Josep Marco quan, en una conferència de 1992, afirmava que “la traducció poètica esdevé un joc d’equilibris on cada element ha de rebre una importància proporcionada a l’èmfasi que hi havia posat l’autor”.

OLIVA, SALVADOR

Quan el 1994 Salvador Oliva va publicar la seva original *Fugitius*, una novel·la escrita en vers, la feia precedir d'unes “invocacions” adreçades als seus poetes més cars, on llegíem que a l'obra no hi seria justa *l'absència / de Wystan de York, pel qual tinc / l'amor més gran*. És ben segur en nom d'aquest amor que el poeta banyolí devia decidir que, amb la sola excepció –gloriosa– de Shakespeare, allò que mereixia concentrar els seus esforços com a traductor era la poesia audeniana. Tal és la raó que fa possible afirmar que l'aportació d'Oliva és, en el seu conjunt, la més equilibrada i satisfactòria de les que fins avui s'han fet en català, si bé no és menys cert que el temps hi haurà jugat a favor, tot concedint una oportunitat de revisió de la que, ja des del primer dia, havia estat unànimement considerada una antologia d'immediata referència. En efecte, l'any 1978 Oliva va publicar *Poemes de W. H. Auden*, encara amb el peu d'impremta «Antoni Bosch»; disset anys després, Quaderns Crema reeditava el volum, ara bilingüe i d'autoria inequívoca, amb el títol de *Vint-i-set poemes* (i el guany, doncs, d'un poema respecte als vint-i-sis de l'edició precedent), tot contenint unes versions notablement revisades i d'una qualitat encara més ostensible. Si cal començar per ponderar que la selecció poètica d'Oliva abraça un arc temporal molt generós, amb poemes escrits entre 1928 i 1973, és inevitable remarcar que la segona edició en millora la presentació, ja que els disposa en un perfecte ordre cronològic de composició, un criteri que el primer llibre no seguia d'una manera prou exacta, i és igualment cert que la tria –si deixem de banda aquelles peces d'una extensió molt per damunt de la convencional– pràcticament no menysté cap dels poemes memorables que han assegurat la fama mundial de l'autor: «Stop all the clocks...», «In Praise of Limestone», «Musée des Beaux Arts», «In Memory of W. B. Yeats»... Per si no fos prou, el llibre s'obre també a altres esferes de la producció de l'autor que sovint no reben l'atenció deguda: les balades de joventut, els poemes de maduresa centrats sobre la seva relació sentimental amb Chester Kallman (com el magnífic «The Common Life»), i encara els epigrames punyents i enginyosos de l'última etapa. Com bé va fer notar

ben aviat Marina Gustà en una ressenya de primera hora, “els *Poemes de W. H. Auden* produeixen una impressió d’unitat molt valiosa per tractar-se d’una mostra exigua d’una obra considerable”. Una sola cosa manca, però, en la reedició del llibre, i cal lamentar-ho: el pròleg que Oliva hi posava el 1976, signat al mateix York, on postergava la biografia del poeta en favor de “la seva resposta moral al caos, la bondat, la maldat i les necessitats dels homes”, que “trobem ja en els poemes mateixos”; pròleg valuós, sobretot, perquè el futur teòric de la mètrica hi esbossava uns interessants raonaments sobre el marge real de què disposa un traductor, i la seva particular apostia per una “transliteració” de l’efecte causat damunt el lector pel text d’origen. La seva convicció que “tot poeta, quan escriu en vers, dóna moviment als mots i els fa caure en grups definits que actuen conjuntament” i que cal preservar, abans que cap altra cosa, l’excitació d’aquest moviment, sembla a la vista dels seus resultats una molt bona directriu en el terreny concret de la traducció poètica. De fet, pel que fa a una valoració global del volum, subscrí l’opinió de Josep Maria Ripoll quan escrivia, el 1995, que Auden “troba en Oliva un traductor ajustat, sobri i funcional”. És en especial la seva no interferència, la seva “invisibilitat” (per oposició a tantes versions de poesia que frenen la lectura amb la impressió que algú ha tingut la temptació de preferir l’original) allò que fa la seva traducció excepcionalment natural i fluïda. I és en aquest precís sentit que cal donar més valor a la “segona oportunitat” propiciada per la reedició de l’obra: qui vulgui apreciar què vol dir millorar una traducció en té prou de posar de costat les versions inicial i revisada de poemes com «Lady Weeping at the Crossroads», «Oh What Is That Sound» o bé «In Memory of W. B. Yeats», i comprovar com tota esmena de lectures equívocues, tota aproximació a la literalitat, tota acomodació a la distribució i llargada dels versos originals, tota preferència per una llengua menys llibresca, són passos infal·libles cap a un superior poema en la llengua de destí. Per això en la traducció d’Oliva dóna gust llegir coses com el final de «La vida en comú», quan Auden escriu: *Signí com siguí, / dejunant o fent festa, tots dos sabem això: / que sense l’Esperit, morim, i que la vida // sense la Lletre és d’un mal gust terrible, / i que, per bé que mai no difereixin gaire / Amor i Veritat, quan semblen diferents, / la veritat ha de ser el subaltern.*

VILLANGÓMEZ, MARIÀ

En parlar de la tasca com a traductor de Villangómez, Francesc Parcerisas la qualificava fa uns anys d’“ingent” i d’“exemple extraordinari de prudència i d’integritat”. N’hi ha prou, en efecte, de recordar la quantitat i varietat de les seves versions, afortunadament aplegades en els tres coneguts volums que el 1991 va publicar l’editorial Columna, per apreciar que la seva contribució al cabal de les traduccions poètiques de la nostra llengua haurà estat excepcional. La poesia anglesa va ser des del començament un dels àmbits pels quals va mostrar més interès el poeta eivissenc, i si volem comprovar fins a quin punt són “noblement treballades”, com diu Parcerisas, les seves traduccions d’Auden, hem de recuperar el seu volum de 1971 *Versions de poesia moderna*. Hi són inclosos dos poemes seus, «Musée des Beaux-Arts» de 1938 (aquí titulat «Palais des Beaux-Arts», tal com va aparèixer per primer cop a la revista *New Writing*) i «Mira, estranger, cap aquesta illa», que acabaria prestant el seu títol al recull de 1936 *Look, Stranger!*. L’elecció d’aquest últim sembla ben justificable: és una invocació perquè algú contempli i gravi en la memòria una visió d’una illa que la descripció geogràfica, que fa pensar en els cliffs de Dover (*a l’acabament del petit camp suspès, / on cau damunt l’escuma el mur de greda*), convida a identificar amb Gran Bretanya. Sembla que un altre poeta també insular no podia restar indiferent a un dels rars poemes en què Auden es limita a l’exercici paisatgístic sense derivar-ne cap reflexió moral explícita. Pel que fa a l’altra peça, celebèrrima, cal dir que rep en mans de Villangómez una translació exemplar. La saborosa ironia de l’original, amb la caiguda d’Ícar en un context d’indiferència absoluta, revelador de l’ordre més general, ben impietós, de la vida, guanya encara aquí un escreix de malícia, quan la versió sembla fins i tot donar veu al camperol apàtic: *Així en l’Ícar de Bruegel: com tot es desentén / amb molta paua del desastre; el llaurador / tal volta ha sentit l’esquitxada, el crit perdut, / però, què li importava aquell fracàs!; el sol brillava / com calia damunt les cames blanques que desapareixien / dins l’aigua verda.* El tercer i últim poema d’Auden traduït per M. Villangómez va aparèixer per primer cop a la revista *Serra d’Or* l’any 1974, i duia el títol del seu íncipit: «La nit cau damunt Xina». Una vegada recuperada per a l’edició definitiva de les

Versions de 1991 (al costat dels altres dos poemes traduïts vint anys abans), la composició duia un títol potser desconcertant però ja molt més exacte i indicador de la seva procedència: «Comentari (fragment)». Els seus onze tercets són en efecte el commentary en vers que posa fi a tot el llibre *Journey to a War* (1939) que Auden va escriure a quatre mans amb Christopher Isherwood com a fruit de la seva experiència comuna de viatge a una Xina en guerra contra el Japó. Del llibre, Auden només n'acabaria conservant algun sonet, però no pas aquest poema epilogal, potser un pèl massa declamatori però fent gala de l'aptitud del seu autor per esbossar un quadre grandiós, panoràmic; en la traducció de Villangómez, l'arrencada del text resulta imponent: *La nit can damunt Xina; el gran arc d'ombra viatgera / es mou dalt de la terra i l'oceà, modificant la vida: / el Tibet ja en silenci, l'atapeïda Índia amb més frescor, // inerta en la paràlisi de castes. I malgrat que dins Àfrica / la vegetació feroçment com el jove encara creixi, / i a les ciutats que reben els oblics raigs de llum // els sortosos treballin, sabent la majoria que pateixen, / l'ombra aviat els tocàrà.* Que el final del poema sigui un clam per la llibertat humana elevat des de Shangai pot explicar-nos segurament l'atracció de Villangómez per aquest concret passatge. No en va el poeta eivissenc havia explicat, a propòsit de la traducció, que “en les versions, sense abandonar la poesia, l'home aconsegueix sortir d'ell mateix, deixar de mirar els seus entornos, acostar-se a pensaments i emocions diferents, a paisatges estranys”.

*

Al seu poema «The Composer», W. H. Auden escriu que el poeta (cito en l'excel·lent versió de Joaquim Mallafré) és autor de *les imatges que fiblen i estableixen lligams // amb l'Art des de la Vida, adaptant-s'hi amb esforç / i comptant que nosaltres taparem les esquerdes*. Com ha estat el meu propòsit demostrar a les pàgines precedents, les esquerdes d'aquest immens rocam calcari que és la poesia d'Auden han estat, durant més de tres quarts de segle, tapades per molts i molt bons traductors catalans. Si volem seguir preservant de l'erosió del temps l'obra de qui Joseph Brodsky va saludar un dia com el millor poeta de tot el segle vint, caldrà continuar sent creditors d'aquella confiança del poeta “*relying on us to cover the rift*”.

BIBLIOGRAFIA (DE LES TRADUCCIONS)

- COMADIRA, Narcís, *Digne'm la veritat sobre l'amor*, Edicions 62-Empúries, Barcelona 1997.
- COMADIRA, Narcís, *Marques de foc*, Ara Llibres, Barcelona 2012.
- FELIU, Eduard, W. H. Auden, *Horae canonicae i altres poemes del cicle d'Ischia*, Edicions del Mall, Barcelona 1985.
- FERRATÉ, Joan, *Llibre de Daniel*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1976.
- FERRATÉ, Joan, *Tretze de l'arxiu de Cavafis i altres coses*, Edicions 62, Barcelona 1976.
- JULIÀ, Jordi, *Gent forastera. Homenatges, apòcrifs, palimpsestos i traduccions*, Montblanc, Igitur 2012.
- MALLAFRÉ, Joaquim, «El compositor», «Brussel·les a l'hivern», dins *Poesia anglesa i nord-americana. Antologia*, a cura de S. Abrams, Edicions 62, (“MOLU/Segle xx”, 86), Barcelona p. 244-245.
- MALLAFRÉ, Joaquim, *Traces*, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2010.
- MANENT, Marià, *Versions de l'anglès*, Edicions de la Residència d'Estudiants, Barcelona 1938.
- MANENT, Marià, *Poemes de W. H. Auden, Els Marges*, 7, juny de 1976, p. 59-65.
- MANENT, Marià, *El gran vent i les heures*, Laertes, Barcelona 1983.
- MARCO, Josep, «Prospero a Arieb», *Reduccions. Revista de poesia*, 52 (1991), p. 38-53.
- MARCO, Josep, «W.H. Auden: de “1929” a “1 de setembre de 1939”», *Reduccions. Revista de poesia*, 76 (2002), p. 40-73.
- OLIVA, Salvador, *Poemes de W. H. Auden*, Antoni Bosch, Barcelona 1978.
- OLIVA, Salvador, W. H. Auden, *Vint-i-set poemes*, Barcelona, Quaderns Crema, Barcelona 1995.
- VILLANGÓMEZ, Marià, *Versions de poesia moderna*, Polígrafa, Barcelona 1971.
- VILLANGÓMEZ, Marià, *Obres completes. Versions de poesia I. Versions de l'anglès*, Columna, Barcelona 1991.



TRADUCCIONS

PRESENTACIÓ

Queremos que un poema sea hermoso, es decir, un paraíso terreno y verbal, un mundo atemporal de puro juego que nos deleita precisamente porque contrasta con nuestra existencia histórica, con todos sus problemas insolubles y sus padecimientos inevitables; al mismo tiempo queremos que un poema sea verdad, esto es, que nos ofrezca alguna clase de revelación sobre nuestra vida [...], y un poeta no puede ofrecernos ninguna verdad sin introducir en su poesía lo problemático, lo doloroso, lo confuso, lo feo.

W. H. Auden, *The Dyer's Hand*

Si Pere Ballart ha expressat, en el seu article per a aquest llibre, “la necessitat imperiosa que noves lleves de traductors s’ocupin d’un formidable corpus poètic del qual encara no podem llegir en català, ai las, més que una part decebedorament molt petita”, el poeta i traductor Marcel Riera està duent a terme una part important d’aquesta tasca. Premi Carles Riba 2011 amb el seu tercer llibre de poemes, *Llum d'Irlanda*, ha traduït autors com James Fenton, Philip Larkin, Joseph Brodsky o Bai Juyi, i aquí ens ofereix una àmplia selecció de poemes audenians.

Pel que fa als traductors al castellà que participen en aquest volum, hem optat per la pluralitat de registres. Velerie Mejer és pintora i poeta mexicana amb una sólida trajectòria. El seu darrer llibre publicat és *Cuaderno de Edimburgo* (Amargord, 2013). Lucas Margarit, catedràtic de Literatura Anglesa a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Buenos Aires, és especialista en l’obra de Beckett i gran lector d’Auden. I Rubén Martín, poeta espanyol, guanyador del premi Adonáis l’any 2009, és un dels traductors de poesia nord-americana contemporània amb més projecció. El seu darrer llibre porta per títol *El mirador de piedra* i ha estat publicat per Visor el 2012.

LA DIVISÒRIA DE LES AIGÜES

Qui segueix el camí moll entre les males herbes,
a l'esquerra la cruïlla de la divisòria de les aigües,
veu sota seu els rentadors de metalls, desmantellats,
fragments de vies de tren que van cap al bosc,
una inústria ja comatosa
amb prou feines viva encara. Un motor atrotinat
bomba aigua a Cashwell; durant deu anys
es va estar en explotacions inundades fins aquesta,
la seva última feina, que fa de mala gana.
I enllà, escampats, malgrat que hi ha força morts
ajaguts sobre la terra empobrida, val la pena esmentar alguns fets
trets dels hiverns més recents: n'hi va haver dos
que van netejar amb les mans un pou fet malbé, aferrant
la politja de la qual els arrencaria el vendaval; i un que va morir
durant una tempesta, els erms infranquejables,
no al seu poble sinó entre taulons,
que per llargues galeries abandonades va avançar amb compte
i en la seva darrera vall es va ficar al cau.

THE WATERSHED (1927)

Who stands, the crux left of the watershed, / On the wet road between the chafing grass / Below him sees dismantled washing-floors, / Snatches of tramline running to a wood, / An industry already comatose, / Yet sparsely living. A ram-shackle engine / At Cashwell raises water; for ten years / It lay in flooded workings until this, / Its latter office, grudgingly performed. / And, further, here and there, though many dead / Lie under the poor soil, some acts are chosen, / Taken from recent winters; two there were / Cleaned out a damaged shaft by hand, clutching / The winch a gale would tear them from; one died / During a storm, the fells impassable, / Not at his village, but in wooden shape / Through long abandoned levels nosed his way / And in his final valley went to ground.

Ara torna a casa, foraster, orgullós del teu llinatge jove,
foraster, fes mitja volta, irritat i frustrat:
aquesta terra, aïllada, no combregarà amb ningú,
no acontentarà ningú que, sense rumb,
volti buscant rostres remots.

Els llums del teu cotxe potser travessin la paret d'una habitació
però no despertaran qui hi dormi; potser sentiràs el vent
que arriba empès des del mar ignorant
per prendre mal contra els vidres de la finestra o l'escorça de l'om
per on la saba puja sense destorb, perquè ja és primavera;
però això no sol passar. A prop teu, més altes que l'herba,
unes orelles es drecen, preparades, ensumant el perill.

Go home, now, stranger, proud of your young stock, / Stranger, turn back again,
frustrate and vexed: / This land, cut off, will not communicate, / Be no accessory
content to one / Aimless for faces rather there than here. / Beams from your car
may cross a bedroom wall, / They wake no sleeper; you may hear the wind /
Arriving driven from the ignorant sea / To hurt itself on pane, on bark of elm /
Where sap unbaffled rises, being spring; / But seldom this. Near you, taller than
the grass, / Ears poise before decision, scenting danger.

CONSIDERA

Considera això i en la nostra època
tal com ho veuen el falcó o l'aviador amb casc:
de cop s'obren clarianes entre els núvols... mira allà,
la burilla que encara crema en una vorera
a la primera festa d'estiu d'enguany.
Avança i admira la vista del massís
a través de les vidrieres del Sport Hotel;
allà afegeix-te a les migrades unitats
perilloses, quietes, amb pells, amb uniforme,
que constel·len a les taules reservades;
una banda eficaç els subministra emocions,
retransmeses qui sap on a grangers que seuen a la cuina
amb els seus gossos ran d'aiguamolls tempestuosos.

Fa molt de temps, suprem Antagonista,
més poderós que la gran balena nòrdica,
vell i afligit per les imperfeccions i els límits de la vida,
que a Cornualla, a Mendip o als erms de les Penines
els teus comentaris als il·lustres directors de les mines

CONSIDER (1930)

Consider this and in our time / As the hawk sees it or the helmeted airman: / The clouds rift suddenly – look there / At cigarette-end smouldering on a border / At the first garden party of the year. / Pass on, admire the view of the massif / Through plate-glass windows of the Sport Hotel; / Join there the insufficient units / Dangerous, easy, in furs, in uniform, / And constellated at reserved tables, / Supplied with feelings by an efficient band, / Relayed elsewhere to farmers and their dogs / Sitting in kitchens in the stormy fens.

Long ago, supreme Antagonist, / More powerful than the great northern whale, / Ancient and sorry at life's limiting defect, / In Cornwall, Mendip, or the Pennine moor / Your comments on the highborn mining-captains, / Found

no van trobar resposta, els van fer venir ganes de morir
—jeuen des d'aleshores en túmuls, fora de perill—.
Cada dia parles als teus admiradors
a ports fangosos, a derelictes de fàbriques,
a horts escanyats i a carenes silencioses
on els gossos s'avorreixen o algú ha caçat un ocell.
Ordena als malalts que ataquín d'una vegada:
visita els ports i, tot interrompent
la desvagada conversa al bar
que es troba a tocar de l'aigua assolellada,
fes gestos als teus. Convoca
els xicots malalts i ben plantats, les dones
que són agents solitàries a les parròquies rurals;
i mobilitzza les poderoses forces latents
a les terres que embruteixen el pagès,
a les fístules infectades i als ulls dels erminis.
Aleshores, quan estiguis a punt, etziba els teus rumors, delicats
però esgarifosos per la seva capacitat de desagrantar,
els quals, escampant-se i magnificats, esdevindran

they no answer, made them wish to die / —Lie since in barrows out of harm. /
You talk to your admirers every day / By silted harbours, derelict works, / In
strangled orchards, and a silent comb / Where dogs have worried or a bird was
shot.

Order the ill that they attack at once: / Visit the ports and, interrupting / The
leisurely conversation in the bar / Within a stone's throw of the sunlit water, /
Beckon your chosen out. Summon/ Those handsome and diseased youngsters,
those women / Your solitary agents in the country parishes; / And mobilise the
powerful forces latent / In soils that make the farmer brutal, / In the infected
sinus, and the eyes of stoats. / Then, ready, start your rumour, soft / But horri-
fying in its capacity to disgust / Which, spreading magnified, shall come to be /

un perill polar, una alarma prodigiosa,
i dispersaran la gent amb una ratxa sobtada,
com trossos de papers esquinçats i estris
enduts per un desmesurat terror neuròtic.

Buscadors de la felicitat, tots els qui seguiu
els replecs del vostre anhel senzill,
és més tard del que us penseu; més a prop d'aquell dia
tan diferent d'aquella tarda remota
en què, entre remors de vestits i trepig de passes,
donaven els premis als nois arruïnats.

Per tant no us en podeu anar, no,
encara que feu les maletes abans d'una hora
i toqueu el dos volant per carreteres principals:
la cita era vostra; víctimes d'amnèsies,
respiració irregular i influències alternes
després d'alguns anys de migració obsessiva
per acabar desintegrats en un esclat de fúria
o recaient per sempre en una fatiga crònica.

A polar peril, a prodigious alarm, / Scattering the people, as torn-up paper / Rags and utensils in a sudden gust, / Seized with immeasurable neurotic dread.
Seekers after happiness, all who follow / The convolutions of your simple wish, / It is later than you think; nearer that day / Far other than that distant afternoon / Amid rustle of frocks and stamping feet / They gave the prizes to the ruined boys. / You cannot be away, then, no / Not though you pack to leave within an hour, / Escaping humming down arterial roads: / The date was yours; the prey to fugues, / Irregular breathing and alternate ascendancies / After some haunted migratory years / To disintegrate on an instant in the explosion of mania / Or lapse forever into a classic fatigue.

FOXTROT

Al soldat li agrada la seva arma,
a l'estudiós li agrada llegir,
al ramader li agraden les bèsties
a l'actriu de cine presumir.
D'amor se'n troba arreu i a tothora
perquè el món, d'amor, sempre n'és ple;
n'hi ha que embogeixen amb Mae West,
però tu ets la meva tassa de te.

N'hi ha que enraonen d'Alexandre,
d'altres prefereixen Fred Astaire,
algunes volen herois amb grenyes
i d'altres se'ls trien inexperts,
algunes prefereixen missaires
i d'altres que no sàpiguen re,
algunes volen ser maltractades,
però tu ets la meva tassa de te.

Alguns embogeixen pels terriers
d'altres pels pequinesos, gens mansos,
alguns pels gats tigrats i pels lloros,

FOXTROT FROM A PLAY (1936)

The soldier loves his rifle, / The scholar loves his books, / The farmer loves his horses, / The film star loves her looks. / There's love the whole world over / Wherever you may be; / Some lose their rest for gay Mae West, / But you're my cup of tea.

Some talk of Alexander / And some of Fred Astaire, / Some like their heroes hairy / Some like them debonair, / Some prefer a curate / And some an A.D.C., / Some like a tough to treat'em rough, / But you're my cup of tea.

Some are mad on Airedales / And some on Pekinese, / On tabby cats or parrots /

pels conillets d'Índies o pels gansos.
Diu que hi ha pacients als manicomis
que s'afiguren que són un be;
la meva tia es creia llentia,
però tu ets la meva tassa de te.

N'hi ha que són amples de cintura,
d'altres tenen el nas al clatell,
d'altres, en canvi, un ronyó que sura
i encara d'altres dits de martell.
Alguns tenen colze de tennista
i d'altres, de grans, en tenen ple,
d'altres no fan gaire bona flaire
però tu ets la meva tassa de te.

A la merla li agraden els cucs,
l'escurçó pren el sol al pedrís,
l'ós polar sempre porta peücs,
l'elefant es cruspeix un pastís.
La truita neda enmig del cabal,
la balena a l'oceà serè
i els gossos busquen un vell fanal,
però tu ets la meva tassa de te.

Or guinea pigs or geese. / There are patients in asylums / Who think that they're a tree; / I had an aunt who loved a plant, / But you're my cup of tea. Some have sagging waistlines / And some a bulbous nose / And some a floating kidney / And some have hammer toes, / Some have tennis elbow / And some have house-maid's knee, / And some I know have got B.O., / But you're my cup of tea.
The blackbird loves the earthworm, / The adder loves the sun, / The polar bear an iceberg, / The elephant a bun, / The trout enjoys the river, / The whale enjoys the sea, / And dogs love most an old lamp-post, / But you're my cup of tea.

I (De «Deu cançons»)

BLUES DEL REFUGIAT

Digues que aquesta ciutat, d'ànimes, en té deu milions;
n'hi ha que viuen en forats, n'hi ha que viuen en mansions:
i malgrat això no hi tenim lloc, estimada, no hi tenim lloc.

Una vegada vam tenir una pàtria, la més justa que hi ha,
si mires l'atlas la trobaràs allà:
ara no podem anar-hi, estimada, ara no hi podem anar.

Al patí de l'església hi ha un vell teix que no se'n mou
i cada primavera floreix de nou:
els vells passaports això no ho poden fer, estimada, no ho
[poden fer.

El cònsul va donar un cop damunt la taula i va dir:
“si no teniu passaport, oficialment us acabeu de morir”:
però encara estem vius, estimada, però encara estem vius.

I (From «Ten Songs»)

REFUGEE BLUES (1939)

Say this city has ten million souls, / Some are living in mansions, some are living in holes: / Yet there's no place for us, my dear, yet there's no place for us.

Once we had a country and we thought it fair, / Look in the atlas and you'll find it there: / We cannot go there now, my dear, we cannot go there now.

In the village churchyard there grows an old yew, / Every spring it blossoms anew: / Old passports can't do that, my dear, old passports can't do that.

The consul banged the table and said, / “If you've got no passport you're officially dead”: / But we are still alive, my dear, but we are still alive.

Vaig anar al comitè, em van oferir un seient,
van demanar-me si us plau que hi tornés l'any vinent:
però avui on anirem, estimada, però avui on anirem?

Vaig anar a un míting; l'orador es va aixecar i parlà;
“si els deixéssim entrar, ens robarien el pa”:
parlava de tu i de mi, estimada, parlava de tu i de mi.

Però a dalt del cel se sentia tronar i retrunyir,
era Hitler que per tot Europa deia “han de morir!”:
ell parlava de nosaltres, estimada, parlava de nosaltres.

Vaig veure un lacai amb jaqué i ben cordat,
vaig veure una porta que s'obria i com entrava el gat:
però no eren jueus alemanys, estimada, no eren jueus alemanys.

Went to a committee; they offered me a chair; / Asked me politely to return next year: / But where shall we go to-day, my dear, but where shall we go to-day?
Came to a public meeting; the speaker got up and said; / “If we let them in, they will steal our daily bread”: / He was talking of you and me, my dear, he was talking of you and me.

Thought I heard the thunder rumbling in the sky; / It was Hitler over Europe, saying, “They must die”: / O we were in his mind, my dear, O we were in his mind.

Saw a poodle in a jacket fastened with a pin, / Saw a door opened and a cat let in: / But they weren't German Jews, my dear, but they weren't German Jews.

Vaig baixar fins al port i em vaig quedar al moll, badant;
vaig veure els peixos, com si fossin lliures, nedant:
a l'abast de la mà, estimada, a l'abast de la mà.

Vaig travessar un bosc i, als arbres, vaig veure rossinyols;
no hi havia polítics i cantaven a cor què vols:
no eren la raça humana, estimada, no eren la raça humana.

Vaig somniar que veia un edifici molt alt i, després,
milers de finestres i també portes a milers;
no n'hi havia cap de nostra, estimada, no n'hi havia cap de nostra.

Em vaig aturar a la plana mentre queia la neu;
deu mil soldats desfilaven amb aire greu:
ens buscaven a tu i a mi, estimada, ens buscaven a tu i a mi.

Went down the harbour and stood upon the quay, / Saw the fish swimming as if they were free: / Only ten feet away, my dear, only ten feet away.

Walked through a wood, saw the birds in the trees; / They had no politicians and sang at their ease: / They weren't the human race, my dear, they weren't the human race.

Dreamed I saw a building with a thousand floors, / A thousand windows and a thousand doors: / Not one of them was ours, my dear, not one of them was ours.

Stood on a great plain in the falling snow; / Ten thousand soldiers marched to and fro: / Looking for you and me, my dear, looking for you and me.

X (De «Deu cançons»)

ANAR FENT, ANAR FENT

Anar fent, anar fent
el salt d'aigua amb energia
crida a la pedra, sorda completament,
sense aturar-se gens;
sols o en companyia,
diplomàtics inconsistents
amb un llumet insolent
saluden la nit incumbent.

Pugui o no pugui pensar,
aparentment tranquil·la o irritant,
cada cosa té una destral per esmolar
i exclama que dos i dos fan dos;
el nen amb acurat encant
o un fet sobtat i oprobiós,
el tigre i, arrapant-se, la falguera,
són la inquietud que el món esvera.

X (From «Ten Songs»)

ON AND ON AND ON (1939)

On and on and on / The forthright catadoup / Shouts at the stone-deaf stone; /
Over and over again, / Singly or as a group, / Weak diplomatic men / With a
small defiant light / Salute the incumbent night.

With or without a mind, / Chafant or outwardly calm, / Each thing has an axe
to grind / And exclaims its matter-of-fact; / The child with careful charm / Or
a sudden opprobrious act, / The tiger, the griping fern, / Extort the world's
concern.

Tots, tots tenen drets per declarar,
cap no és un home prou acabat
per ser senzillament, públicament, allà
sense intimitat que l'emfasitzés;
i així el meu amor encarnat
que, com moltes emocions, és
mig farsant i mig sincer,
demana que t'hi posis bé.

All, all, have rights to declare, / Not one is man enough / To be, simply, publicly,
there / With no private emphasis; / So my embodied love / Which, like most
feeling, is / Half humbug and half true, / Asks neighborhood of you.

UNA CITA COMPLICADA

Silenciosa i esmolada
en la llum clara d'octubre
d'un matí de diumenge
la gran ciutat, reposant;
mentre jo a la finestra
contemplo per sobre l'aigua
el món dels Negocis
amb els ulls d'un amant.

La humanitat, em penso,
quan s'ensuma
qualsevol cosa que emocioni
com ara un *rendez-vous*,
occupa el seu temps
pensant a l'atzar,
perquè quan l'amor t'espera
el seny es torna obtús.

Per més que li agradaria
concentrar-se completament
en l'Objecte preciós,

HEAVY DATE (1939)

Sharp and silent in the / Clear October lighting / Of a Sunday morning / The great city lies; / And I at a window / Looking over water / At the world of Business / With a lover's eyes.

All mankind, I fancy, / When anticipating / Anything exciting / Like a rendezvous, / Occupy the time in / Purely random thinking, / For when love is waiting / Logic will not do.

Much as he would like to / Concentrate completely / On the precious Object, /

l'amor no en té els atributs;
Goethe ho va dir clarament:
ningú no contempla
una posta de sol preciosa
més de quinze minuts.

Malinowski, Rivers,
Benedict i d'altres
demostren com la cultura comuna
iguala vides abans separades;
les races matriarcals
maten en somnis els germans
de les seves mares i, les germanes,
en vídues les han tornades.

Qui tot mirant
las cares al metro,
cadascuna tan única,
si gosés no preguntaria
exactament quines formes
s'adiuen a les seves febleses,
si amor o desesperació,
quin dels dos hi governaria?

Love has not the power; / Goethe put it neatly: / No one cares to watch the /
Loveliest sunset after / Quarter of an hour.

Malinowski, Rivers, / Benedict and others / Show how common culture /
Shapes the separate lives; / Matrilineal races / Kill their mothers' brothers / In
their dreams and turn their / Sisters into wives.

Who when looking over / Faces in the subway, / Each with its uniqueness, /
Would not, did he dare, / Ask what forms exactly / Suited to their weakness /
Love and desperation / Taken to govern there:

Oi que ens agradarà saber
com influeix la feina
en la visió que té l'home
dels destins humans?
Oi que poden, els funcionaris,
arxivars-los i els corredors de borsa
confondre la immanència
amb els immobles urbans?

Quan un polític
somnia en la seva estimada:
multiplica el seu rostre
entre la gentada?,
són afectuoses les seves respistes?,
té reaccions de tot o res?,
és que ell intenta comprar-la?
fa soroll la besada?

Les mutacions de l'amor són rares:
així l'antic poema
de la carn secreta,
ara sabem
que s'ha convertit de mica
en mica en l'amor
intellectualis de Spinoza;
com s'ho fa, ho ignorem.

Would not like to know what / Influence occupation / Has on human vision /
Of the human fate; / Do all clerks for instance / Pigeon-hole creation, / Brokers
see the Ding-an- / -sich as Real Estate?

When a politician / Dreams about his sweetheart, / Does he multiply her / Face
into a crowd, / Are her fond responses, / All-or-none reactions, / Does he try
to buy her, / Is the kissing loud?

Strange are love's mutations: / Thus, the early poem / Of the flesh sub rosa /
Has been known to grow / Now and then into the / Amor intellectu- / -alis of
Spinoza; / How we do not know.

Aprenem a poc a poc
i, com a mínim, sabem això:
que hem de desaprendre
 bona part del que ens van ensenyar,
i creixem refractaris
als dogmes emfàtics;
l'amor com a Matèria
 és més estrany del que vam pensar.

L'amor necessita un Objecte,
però aquest canvia tan sovint
que, sigui quin sigui,
 qualsevol li sembla oportú:
quan jo era un nen
adorava una bomba d'aigua,
trobava que cada trosset
 era tan preciós com tu.

L'amor no té posició,
l'amor és una manera de viure,
una mena de relació
 possible normalment
entre coses o persones
si es dóna una condició
que és *sine qua non*:
 que es necessitin mútuament.

Slowly we are learning, / We at least know this much, / That we have to unlearn /
Much that we were taught, / And are growing chary / Of emphatic dogmas; /
Love like Matter is much / Odder than we thought.

Love requires an Object, / But this varies so much, / Almost, I imagine, /
Anything will do. / When I was a child, I / Loved a pumping-engine, / Thought
it every bit as / Beautiful as you.

Love has no position, / Love's way of living, / One kind of relation / Possible
between / Any things or persons / Given one condition, / The one sine qua non /
Being mutual need.

Mitjançant l'amor descobrim
un secret essencial
que alguns anomenen Èxit
i d'altres Salvació;
demanar la lluna és
ser dolent i envejós:
només podem estimar
allò que tenim en possessió.

Durant anys vaig creure
que l'amor era la conjunció
de dues oposicions;
però estava equivocat;
els nois temen que
no valgui la pena estimar;
beneït siguis, amor meu: és a mi
mateix que en tu m'he trobat.

Quan dos amants es troben,
aleshores s'acaba l'escriptura
del Pensament Analític:
els amants, en el seu delit,
als morts s'equiparen;
estudiants de segon curs i pagesos,
els poetes i els seus crítics
són el mateix al llit.

Through it we discover / An essential secret / Called by some Salvation / And
by some Success; / Crying for the moon is / Naughtiness and envy, / We can
only love what- / -ever we possess.

I believed for years that / Love was the conjunction / Of two oppositions; /
That was all untrue; / Every young man fears that / He is not worth loving; /
Bless you, darling, I have / Found myself in you.

When two lovers meet, then / There's an end of writing / Thought and Analytics:
Lovers, like the dead, / In their loves are equal; / Sophomores and peasants, /
Poets and their critics / Are the same in bed.

UN ALTRE TEMPS

Per a nosaltres, per als qui fugim,
i com les flors que no es poden comptar
o les bèsties, que no els cal recordar,
és en el dia d'avui que vivim.

N'hi ha tants que dirien Ara No,
n'hi ha tants que no tenen l'ocasió
de dir Jo Sóc, com una escapatòria
per perdre's, si poguessin, en la història.

S'inclinen amb la gràcia dels vells temps,
bandera adequada als llocs adients,
escales amunt remugant com vells
sobre el Meu i el Seu, Nosaltres i Ells.

Com si el temps els servís d'empara
quan el posseïen encara,
com si ells s'haguessin equivocat
en no haver-se'l quedat.

No és estrany, doncs, que molts morin de pena,
que es sentin sols a l'hora de morir;
ningú no creu ni li agrada mentir:
un altre temps té una vida més plena.

ANOTHER TIME (1939)

For us like any other fugitive, / Like the numberless flowers that cannot number / And all the beasts that need not remember, / It is today in which we live. // So many try to say Not Now, / So many have forgotten how / To say I Am, and would be / Lost, if they could, in history. // Bowing, for instance, with such old-world grace / To a proper flag in a proper place, / Muttering like ancients as they stump upstairs / Of Mine and His or Ours and Theirs. Just as if time were what they used to will / When it was gifted with possession still, / Just as if they were wrong / In no more wishing to belong. // No wonder then so many die of grief, / So many are so lonely as they die; / No one has yet believed or liked a lie, / Another time has other lives to live.

EL CIUTADÀ DESCONEGUT

(*A JS/07 M 378, aquest monument de marbre ha estat erigit per l'Estat*)

Segons va comprovar l’Institut d’Estadística,
contra ell no hi havia cap queixa oficial
i els informes destaquen com a característica
que es tractava d’un sant i d’un home com cal
–tot el que feia era per la Comunitat–.
Sempre va treballar, menys quan va fer el soldat,
a la mateixa fàbrica tant de nit com de dia
i a l’Empresa n’estaven contents –i els hem de creure–.
No va ser un esquirol ni va donar la nota:
segons el Sindicat pagava la quota
(els informes afirmen que era un home formal)
i tots deien –segons el psicòleg social–
que era molt popular i li agradava beure.
Els periodistes diuen que comprava el diari
i llegia els anuncis com un home ordinari.

THE UNKNOWN CITIZEN (1939)

(*To JS/07 M 378 This Marble Monument Is Erected by the State*)

He was found by the Bureau of Statistics to be / One against whom there was
no official complaint, / And all the reports on his conduct agree / That, in the
modern sense of an old-fashioned word, he was a saint, / For in everything he
did he served the Greater Community. / Except for the War till the day he
retired / He worked in a factory and never got fired, / But satisfied his employers,
Fudge Motors Inc. / Yet he wasn’t a scab or odd in his views, / For his
Union reports that he paid his dues, / (Our report on his Union shows it was
sound) / And our Social Psychology workers found / That he was popular with
his mates and liked a drink. / The Press are convinced that he bought a paper
every day / And that his reactions to advertisements were normal in every way. /

Les pòlisses indiquen que estava assegurat
i que, d'un hospital, en va sortir curat.
Recerca de Productes i Benestar assevera
que pagava a terminis per al seu bon govern
i tenia de tot, com un Home Modern:
gramòfon i una ràdio, també cotxe i nevera.
Afirmen que tocava sempre de peus a terra
i era de l'opinió que sempre se n'espera
—favorable a la pau però anava a la guerra—.
Casat, els seus cinc fills sumà a la població,
un nombre apropiat per la generació.
Sembla que els va donar la millor educació.
Era lliure o feliç? Això no té sentit.
Perquè en el cas contrari ja ens ho haurien dit.

Policies taken out in his name prove that he was fully insured, / And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured. / Both Producers Research and High-Grade Living declare / He was fully sensible to the advantages of the Instalment Plan / And had everything necessary to the Modern Man, / A phonograph, a radio, a car and a frigidaire. / Our researchers into Public Opinion are content / That he held the proper opinions for the time of year; / When there was peace, he was for peace: when there was war, he went. / He was married and added five children to the population, / Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation. / And our teachers report that he never interfered with their education. / Was he free? Was he happy? The question is absurd: / Had anything been wrong, we should certainly have heard.

FEM TARD

Els rellotges no saben dir-nos en quin moment
podem resar i per quina gent
perquè el temps no té espera,
perquè li anem al darrera,
perquè el temps ja no és el temps que era.

I és que a la nostra pregunta li costa
trobar a l'ull d'una estàtua la resposta.
Només els vius voldrien saber en quines mans
es troben ara els llorers dels romans:
els morts ho saben abans.

Què els passa als vius quan arriba la mort?
No ho sé, ni tu tampoc. La mort no entén la mort.

NO TIME (1941)

Clocks cannot tell our time of day / For what event to pray / Because we have
no time, because / We have no time until / We know what time we fill, / Why
time is other than time was.

Nor can our question satisfy / The answer in the statue's eye: / Only the living
ask whose brow / May wear the Roman laurel now; / The dead say only how.
What happens to the living when we die? / Death is not understood by Death;
nor You, nor I.

LA CAIGUDA DE ROMA

(per a Cyril Connolly)

Les ones envesteixen els ports;
en un camp solitari l'aiguat
fueteja un tren abandonat;
a les coves els bandits es fan forts.

Els vestits de nit costen dinerals;
els inspectors d'Hisenda
empaiten els qui no paguen la renda
pel clavegueram de ciutats comarcals.

Al Temple, un secret ritu mil·lenari
envia les meuques al llit;
cada lletraferit
té un amic imaginari.

THE FALL OF ROME (1947)

(for Cyril Connolly)

The piers are pummelled by the waves; / In a lonely field the rain / Lashes an abandoned train; / Outlaws fill the mountain caves.

Fantastic grow the evening gowns; / Agents of the Fisc pursue / Absconding tax-defaulters through / The sewers of provincial towns.

Private rites of magic send / The temple prostitutes to sleep; / All the literati keep / An imaginary friend.

Pot ser que Cató, el cerebral,
lloï l'Antiga Disciplina,
però qualsevol mariner s'amotina
pel ranxo i el jornal.

Cèsar manté el llit calent
mentre un vulgar funcionari
al corresponent formulari
escriu NO ESTIC GENS CONTENT.

Mancats de riquesa i pietat,
ocellets de potes vermelles
asseguts damunt les clovelles,
miren la grip que infecta la ciutat.

En algun lloc i en aquest moment,
enormes ramats de rens
pasturen per un prat immens
en silenci i corrent.

Cerebrotonic Cato may / Extol the Ancient Disciplines, / But the muscle-bound
Marines / Mutiny for food and pay.
Caesar's double-bed is warm / As an unimportant clerk / Writes *I DO NOT*
LIKE MY WORK / On a pink official form.
Unendowed with wealth or pity, / Little birds with scarlet legs, / Sitting on their
speckled eggs, / Eye each flu-infected city.
Altogether elsewhere, vast / Herds of reindeer move across / Miles and miles of
golden moss, / Silently and very fast.

UN CEMENTIRI INSULAR

En aquest cementiri amb ombrel·la de pinyes
—que és de categoria inferior a les vinyes—
i malgrat que nous hostes no paren d'arribar-hi,
caldria mantenir-hi el clos originari.

On es troben molts homes, hi ha pocs metres quadrats;
de manera que els morts han de ser conreats
com si fossin llavors sembrades en un camp
que s'hi planten pels ossos que hi han anat deixant.

Divuit mesos que triga cadascun a l'indret
fins que ha madurat prou per tornar-se esquelet
i s'esbandeix i es plega i es fon talment un ciri
en un nínxol petit al mur del cementiri.

Per curiositat vaig fer una visita
a certs enterramorts quan feien la collita:
els bards mai no recorden que va ser de debò
que l'Alexandre el Magne es convertí en això.

AN ISLAND CEMETERY (1959)

This graveyard with its umbrella pines / Is inferior in status to the vines / And,
though new guests keep crowding in, / Must stay the size it's always been.

Where men are many, acres few, / The dead must be cultivated too, / Like seeds
in any farmer's field / Are planted for the bones they yield.

It takes about eighteen months for one / To ripen into a skeleton / To be
washed, folded, packed into a small / Niche hollowed out of the cemetary wall.
Curiosity made me stop / While sextons were digging up a crop: / Bards have
taken it to amiss / That Alexanders come to this.

Però vagí on vagí la que és la nostra gent
(nosaltres no ho sabem, per dir-ho francament),
aquelles obres sòlides que deixen a l'esquena
mai no desacrediten els de la nostra mena.

Els affigits potser trobin a faltar un rostre,
però no hi poden veure ni un indicí nostre
en aquells afamats que, amb mamífers bufecs,
emparenten la carn amb més grossos bistecs.

Qui pot avergonyir-se, essent al nostre lloc,
per ser tan pacients com si fóssim un roc,
per allò subjacent que dintre nostre es mou
i que mai de la vida no ha fet enrenou?

Tenint en compte quins són els nostres motius,
hem d'agrair que els astres siguin tan receptius,
que cavalqui l'amor fins que rebentin els dics,
per uns turons que no necessiten amics.

Wherever our personalities go / (And, to tell the truth, we do not know), / The solid structures they leave behind / Are no discredit to our kind.

Mourners may miss, and they do, a face, / But at least they cannot detect a trace Of those fish-like hungers, mammalian heats, / That kin our flesh to the coarser meats.

And who would be ashamed to own / To a patience that we share with stone, / This underlying thing in us / Which never at any time made a fuss?

Considering what our motives are, / We ought to thank our lucky star / That Love must ride to reach his ends / A mount which has no need of friends.

DIUMENGE DE PENTECOSTA A KIRCHSTETTEN

(Per a H. A. Reinbold)

Lloeu-lo amb tambors i danses, lloeu-lo al so de flautes i cordes.
EVANGELI SEGONS JOAN

Komm Schöpfer Geist bramo mentre Herr Beer
recull les nostres ofrenes exigües i el pastor Lustkandl
continua silenciosament amb el Sacrifici
segons Roma: a fora, els adoradors de cotxes
representen l'èxode ritual des de Viena
que el seu culte triomfant exigeix (tot i comptar el temps
segons la setmana jueva i l'any cristià,
com els seus progenitors que anaven a peu). Acabada la missa,
encara que fidel a Canterbury,
m'acomiadaran en-nom-de-Déu, em demanaran
que faci un donatiu a *Càritas*, malgrat que un foraster va venir
a dinar a casa meva, al meu propí país: certament, si els Aliats no
[haguessin

WHITSUNDAY IN KIRCHSTETTEN (1962)

(For H. A. Reinbold)

Grace dances. I would pipe. Dance ye all.
ACTS OF JOHN

Komm Schöpfer Geist I bellow as Herr Beer / picks up our slim offerings and Pfarrer Lustkandl / quietly gets on with the Sacrifice / as Rome does it: outside, car-worshippers enact / the ritual exodus from Vienna / their successful cult demands (though reckoning time / by the Jewish week and the Christian year / like their pedestrian fathers). When Mass is over, / although obedient to Canterbury, / I shall be well-gruss-gotted, asked to contribute / to *Caritas*, though a metic come home / to lunch on my own land: no doubt, if the Allies had not /

conquerit el marc oriental, si el dòlar caigués,
hi hauria menys *Gemütlichkeit*, però ¿quan la pau
o el seu somriure concomitant han estat pitjors
pel fet de ser immerescuts?

A la torre amb forma de ceba de damunt nostre
les campanes dringuen en el moment de l'ofrena, encoratjant
Àustria a canviar: és discutible que el món hagi
millorat, però creiem que és possible
i el diví Tiberi, en canvi, no ho creia. Alegra't, em criden
les campanes. El Vell Paredeningú de Blake
al seu cel telescopic astronòmic,
el Gran Cristià Blanc d'allà dalt és mort,
i ja no ens emboirarà mai més, ni beneirà les nostres bombes:
no calen més fills de l'homenitat
que llegeixin el futur en els pinyols dels fruits, que comptin en veu alta
Exèrcit, Marina, Llei, Església; tampoc un Príncep
que digui qui és papable. (El Mico del Déu Vivent
sap com muntar un funeral, però
tal com agrada als penitents: Babel, com Sodoma, encara

conquered the Ost-Mark, if the dollar fell, / the *Gemütlichkeit* would be less, but
when was peace / or its concomitant smile the worse / for being undeserved? /
In the onion-tower overhead / bells clash at the Elevation, calling / on Austria
to change: whether the world has improved / is doubtful, but we believe it could /
and the divine Tiberius didn't. Rejoice, the bells / cry to me. Blake's Old
Nobodaddy / in his astronomic telescopic heaven, / the Big White Christian
upstairs, is dead, / and won't come hazing us no more, nor bless our bombs: /
no more need sons of the menalty, / divining their future from plum-stones,
count aloud / *Army, Navy, Law, Church,* nor a Prince / say who is *papabile*. (The
Ape of the Living God / knows how to stage a funeral, though, / as penitents
like it: Babel, like Sodom, still / has plenty to offer, though of course it draws /

té molt per oferir, malgrat que atreu naturalment
una mena de gent més adequada). Alegreu-vos: nosaltres que vam néixer
congènitament sords ara podem
escoltar gent de segona fila. L'Esperit Sant
no detesta l'argot d'un jugador de golf,
un accent de la Baixa Àustria, fins i tot les cadències
del meu petit equip anglo-americà
músico-literari (encara que amb dificultats,
els sants com a mínim poden pensar en l'àlgebra
sense pecar): però cap bestiesa sagrada El pot suportar.
Les nostres síl·labes màgiques es fan fonedisses,
les nostres fòrmules tribals s'han quedat nues: des d'aquest matí
és amb un vocabulari
integralment profà, amb lèxics a l'abast
dels nostres enemics perquè els tradueixin, que ens esforcem,
cadascú amb el seu idioma, a expressar la veritable *magnalia*
que no necessiti canonització de part nostra, prestant vocables,
intercanviant tombes i llegendes. (Potser justament ara
que Kirchstetten resava pels difunts, només jo

a better sort of crowd.) Rejoice: we who were born / congenitally deaf are able /
to listen now to rank outsiders. The Holy Ghost / does not abhor a golfer's
jargon, / a Lower-Austrian accent, the cadences even / of my own little anglo-
american / musico-literary set (though difficult, / saints at least may think in
algebra / without sin): but no sacred nonsense can stand Him. / Our magic
syllables melt away, / our tribal formulae are laid bare: since this morning, / it
is with a vocabulary / made wholesomely profane, open in lexicons / to our foes
to translate, that we endeavor / each in his idiom to express the true *magnalia* /
which need no hallowing from us, loaning terms, / exchanging graves and
legends. (Maybe, when just now / Kirchstetten prayed for the dead, only I /

recordava Franz Josef l'Infortunat, que només va ballar
una vegada en vuitanta-sis anys i que mai
no va fer servir el telèfon.)

A l'altar dringa una campaneta
mentre es mostra el cos del Segon Adam
a alguns dels seus torturadors, obligant-los
a visualitzar enemics absents
amb el mateix dret que conrear blat de moro híbrid i ser pervers
com un Abendländer. Mentre volen els corbs,
a noranta quilòmetres d'aquí, s'acaben els nostres costums,
on el camp de mines i la torre de guaita diuen NO HI HA SORTIDA
des de la Crimtartària amant de la pau, llevat de per als corbs
i els agents de la pau: des de Loipersbach
fins al mar de Bering no hi ha cap agent de borsa
i anar a l'església és tan mal vist
com visitar bordells (però els escacs i la física
encara són el mateix). T'enterrarem

remembered Franz Josef the Unfortunate, who danced / once in eighty-six years
and never / used the telephone.) / An altar-bell makes a noise / as the Body of
the Second Adam / is shown to some of his torturers, forcing them / to visualise
absent enemies / with the same right to grow hybrid corn and be wicked / as an
Abendländer. As crows fly, / ninety kilometers from here our habits end, / where
mine-field and watch-tower say NO EXIT / from peace-loving Crimtartary,
except for crows / and agents of peace: from Loipersbach / to the Bering Sea
not a living stockbroker, / and church attendance is frowned upon / like visiting
brothels (but the chess and physics / are still the same). We shall bury you /

i ballarem a la matinada, diuen els seus capitostos: això, diu la Raó,
és improbable. Però per a la majoria de la gent
sóc d'un color equivocat: podria ser el torn dels saquejadors
per netejar latrines i el piló dels assots,
els meus que van saquejar l'Àfrica, van portar la nostra olor
als pols sense microbis.

Ara, baixant per una nau gòtica,
arriba el nostre pastor, beneint amb aigua l'Occident:

ens en podem anar. No hi ha cap mot en anglès reial
per explicar *Geist* o *Esprit*; o per parlar

de catàstrofes o de com comportar-se si n'hi hagués una,
jo que no en sé res, llevat del que sap tothom...

Així doncs, quan la Gràcia hi balli, jo també hauré de ballar.

and dance at the wake, say her chiefs: that, says Reason, / is unlikely. But to most people / I'm the wrong color: it could be the looters' turn / for latrine-duty and the flogging-block, / my kin who trousered Africa, carried our smell / to germless poles. / Down a gothic nave / comes our Pfarrer now, blessing the West with water: / we may go. There is no Queen's English / in any context for *Geist* or *Esprit*; about / catastrophe or how to behave in one / what do I know, except what everyone knows— / if there when Grace dances, I should dance.

MEMORIAL PARA LA CIUDAD

“En el exacto punto en que nuestra alma se vuelve sensual se encuentra la Ciudad de Dios que no conoció principio”.

JULIANA DE NORWICH

I

Los ojos del cuervo y el ojo de la cámara se abren
sobre el mundo de Homero, no sobre el nuestro. El primero y el último
magnifican la tierra, la permanente
Madre de dioses y hombres; si se dan cuenta de ambos
sólo lo hacen al pasar: los dioses obran, los hombres mueren,
ambos sienten pero a su manera, pero Ella
nada hace ni nada le preocupa,
está sola, solemnemente, allí.

El cuervo sobre la chimenea del crematorio
y la cámara vagando sobre la batalla,
registran un espacio donde el tiempo no tiene lugar:
hacia la derecha está ardiendo un poblado, a la izquierda, en el
[mercado de la ciudad,
los soldados hacen fuego y el Alcalde rompe en llanto,
se llevan los prisioneros, mientras a la distancia
un barco petrolero se hunde en un mar inclemente.

MEMORIAL FOR THE CITY (1949)

In the self-same point that our soul is made sensual, in the self-same point is the City of God ordained to him from without beginning.’

JULIANA OF NORWICH

I

The eyes of the crow and the eye of the camera open / On to Homer's world,
not ours. First and last / They magnify earth, the abiding / Mother of gods and
men; if they notice either / It is only in passing : gods behave, men die, / Both
feel in their own small way, but She / Does nothing and does not care, / She
alone is seriously there.

The crow on the crematorium chimney / And the camera roving the battle /
Record a space where time has no place. / On the right a village is burning, in a
market-town to the left / The soldiers fire, the mayor bursts into tears, / The cap-
tives are led away, while far in the distance / A tanker sinks into a dedolant sea. /

Los hechos suceden de este modo, por los siglos de los siglos,
los pimpollos del ciruelo caen sobre los muertos, el rugido de la
[cascada cubre
el llanto de los azotados y los suspiros de los amantes
y la luz fuerte y brillante convierte
un momento sin sentido en un hecho eterno
con el que un mensajero desaparece silbando en un desfiladero:
uno disfruta la gloria, otro soporta la vergüenza,
él puede, ella debe. No hay nadie a quien culpar.

Los ojos firmes del cuervo y el ojo cándido de la cámara
miran tan honestamente como saben, pero mienten.
El crimen de la vida no es el tiempo. Incluso ahora en esta noche
entre las ruinas de esta ciudad Post-Virgiliana
donde nuestro pasado es un caos de tumbas y el alambre de púas se
[extiende
hacia nuestro futuro hasta que se pierde de vista,
nuestro dolor no es el griego: cuando enterramos a nuestros muertos
sabemos sin conocer que hay una razón por la que resistimos,
que nuestro dolor no es una deserción, que no tenemos compasión
ni por nosotros ni por nuestra ciudad,
a quien sea que los reflectores alcancen, o lo que los altavoces proclamen
no caeremos en la desesperación.

That is the way things happen; for ever and ever / Plum-blossom falls on the dead,
the roar of the waterfall covers / The cries of the whipped and the sighs of the
lovers / And the hard bright light composes / A meaningless moment into an eter-
nal fact / Which a whistling messenger disappears with into a defile: / One enjoys
glory, one endures shame; / He may, she must. There is no one to blame.

The steady eyes of the crow and the camera's candid eye / See as honestly as they
know how, but they lie. / The crime of life is not time. Even now, in this night /
Among the ruins of the Postvergilian City / Where our past is a chaos of graves
and the barbed wire stretches ahead / Into our future till it is lost to sight, / Our
grief is not Greek: As we bury our dead / We know without knowing there is
reason for what we bear, / That our hurt is not a desertion, that we are to pity /
Neither ourselves nor our city; / Whoever the searchlights catch, whatever the
loudspeakers blare, / We are not to despair.

II

Solo, en una recámara, el Papa Gregorio susurraba su nombre
mientras el emperador brillaba en un mundo descentrado
desde donde sea que esté, la Ciudad se levanta
sobre su oposición, el sí y el no
de una lealtad rival; la espada, el señor del lugar,
no era todo, allí estaba el hogar y Roma,
el miedo hacia lo desconocido se perdió en el camino hacia el
[Santuario.

Los hechos y las acciones de la Ciudad tenían un doble sentido:
los miembros devinieron en himnos, los abrazos se expresaron
[como burlas,
un lazo más permanente; los rostros infieles reemplazaban
al enemigo de la familia en la pesadilla del colérico.
Los niños del agua parodiaban en sus posturas
la infinita paciencia del cielo;
aquelllos nacidos bajo el signo de Saturno sentían las tinieblas del
[Día del Juicio.

II

Alone in a room Pope Gregory whispered his name / While the Emperor shone on
a centreless world / From wherever he happened to be: the City rose / Upon their
opposition, the yes and no / Of a rival allegiance; the sword, the local lord / Were
not all; there was home and Rome; / Fear of the stranger was lost on the way to the
shrine.

The facts and acts of the City bore a double meaning: / Limbs became hymns;
embraces expressed in jest / A more permanent tie; infidel faces replaced / The
family foe in the choleric's nightmare; / The children of water parodied in their
postures / The infinite patience of heaven; / Those born under Saturn felt the
gloom of the day of doom.

Escribientes y taberneros prosperaban, tribus sospechosas se unieron
para rescatar a Jerusalén de un dios aburrido,
y lógicos disciplinados luchaban para recuperar el pensamiento
de las excentricidades de una mente privada
para una Ciudad Sana; enmarcados en sus ventanas, huertas, puertos,
bestias salvajes, ríos profundos y rocas secas
tendidos al cuidado de la sonrisa de una misericordiosa Madonna.

En una provincia arenosa, Lutero denunció como obscena
a la máquina que tan facilmente perdonaba y salvaba
si se pagaba; él anunció a la Ciudad Pecadora una sonriente brecha
que ningún rito podría atravesar; la humilló ante la Gracia:
de ahora en más la división sería también su condición,
sus conclusiones debían incluir la duda,
sus amores debían cargar con el temor; insegura, ella perduró.

Los santos fueron domados, los poetas aclamaron al herodes furioso
[de la voluntad;
los espectadores lloraron cuando sobre un escenario secular,
lo sublime y lo malo caían en la ruina con el verso atronador;

Scribes and innkeepers prospered; suspicious tribes combined / To rescue Jerusalem from a dull god, / And disciplined logicians fought to recover thought / From the eccentricities of the private brain / For the Sane City; framed in her windows, orchards, ports, / Wild beasts, deep rivers and dry rocks / Lay nursed on the smile of a merciful Madonna.

In a sandy province Luther denounced as obscene / The machine that so smoothly forgave and saved / If paid; he announced to the Sinful City a grinning gap / No rite could cross; he abased her before the Grace: / Henceforth division was also to be her condition; / Her conclusions were to include doubt, / Her loves to bear with fear; insecure, she endured.

Saints tamed, poets acclaimed the raging herod of the will; / The groundling wept as on a secular stage / The grand and the bad went to ruin in thundering verse; /

hendida por la razón y la traición, la Ciudad,
encontraba el suelo invisible para la concordia en el sonido mesurado,
mientras que la madera y la piedra aprendían los desvergonzados
juegos del hombre: halagar, lucir, ser pomposo, retozar.

La Naturaleza fue interrogada en nombre del Príncipe;
ella confesó lo que quería oír, que no tenía alma;
entre el cadalso y la frialdad de ella, el estilo sobrio,
la sonrisa irónica se convirtió en lo irónico y lo piadoso,
la urbanidad en una ciudad cada vez más rica: a su manera, snob,
el caballero sin armas hizo su trabajo
como un juez para sus hijos, como un padre para sus bosques.

En la capital de una nación, Mirabeau y su grupo
atacaron el misterio; las galerías llenas rugieron
y la historia marchaba al son de los tambores de una idea clara.
El objetivo de la Ciudad Racional, rápida de admirar y
rápida para la fatiga: ella usó hasta a Napoleón y luego lo desechará;

Sundered by reason and treason the City / Found invisible ground for concord in measured sound, / While wood and stone learned the shameless / Games of man, to flatter, to show off, be pompous, to romp.

Nature was put to the question in the Prince's name; / She confessed, what he wished to hear, that she had no soul; / Between his scaffold and her coldness the restrained style, / The ironic smile became the ironic and devout, / Civility a city grown rich: in his own snob way / The unarmed gentleman did his job / As a judge to her children, as a father to her forests.

In a national capitol Mirabeau and his set / Attacked mystery; the packed galleries roared / And history marched to the drums of a clear idea, / The aim of the Rational City, quick to admire, / Quick to tire: she used up Napoleon and threw him away; /

sus pálidos héroes afectados,
comenzaron su búsqueda frenética del hombre prelapsario.

Los desiertos eran peligrosos, las aguas turbulentas, sus ropajes
absurdos pero, cambiando a sus Beatrices a menudo,
durmiendo poco, avanzaban, izando el estandarte de la Palabra
en territorios sin ley, negados u olvidados
por el miedo o el orgullo de la Ciudad Rutilante,
guiados por las odiosas sombras de los padres
invadieron y destrozaron el infierno de su ser natural.

Las quimeras los destruyeron, la melancolía los consumió,
el suicidio los arrebató, hundidos en el Cabo de la Consunción,
perdidos en los Mares del Frenesí, naufragaron en las Islas
[Balbuceantes
o quedaron atrapados en el hielo de la desesperación en el Polo
[del Alma.

Murieron solos, inacabados; pero ahora lo prohibido,
lo oculto y el exterior salvaje son conocidos:
fieles sin fe, murieron por la Ciudad Consciente.

Her pallid affected heroes / Began their hectic quest for the prelapsarian man.
The deserts were dangerous, the waters rough, their clothes / Absurd but, changing
their Beatrices often, / Sleeping little, they pushed on, raised the flag of the word /
Upon lawless spots denied or forgotten / By the fear or the pride of the
Glittering City; / Led by hated parental shades, / They invaded and harrowed the
hell of her natural self.

Chimeras mauled them, they wasted away with the spleen, / Suicides picked them
OE sunk off Cape Consumption, / Lost on the Tossspot Seas, wrecked on the
Gibbering Isles / Or trapped in the ice of despair at the Soul's Pole, / They died,
unfinished, alone; but now the forbidden, / The hidden, the wild outside were
known: / Faithful without faith, they died for the Conscious City.

III

A través de la plaza,
entre la Corte incendiada y la comisaría,
más allá de la Catedral demasiado dañada para ser reparada,
alrededor del Gran Hotel apenas restaurado para los reporteros,
cerca de las chozas de algún Comité de Emergencia,
el alambre de púas se extiende cruzando la Ciudad abolida.

A través de las llanuras,
entre dos cerros, dos pueblos, dos árboles, dos amigos,
el alambre de púas se extiende sin argumento ni explicación,
pero donde crea conveniente: un lugar, un sendero, una vía, allí
[termina.]

Así, el humor, la cocina, los ritos, el sabor,
el trazado de la ciudad, se borran.

A través de nuestros sueños
el alambre de púas también se extiende: nos hace tropezar y caemos
y barcos blancos parten sin nosotros aunque el resto llore,

III

Across the square, / Between the burnt-out Law Courts and Police Headquarters, / Past the Cathedral far too damaged to repair, / Around the Grand Hotel patched up to hold reporters, / Near huts of some Emergency Committee, / The barbed wire runs through the abolished City.

Across the plains, / Between two hills, two villages, two trees, two friends, / The barbed wire runs which neither argues nor explains / But where it likes a place, a path, a railroad ends, / The humour, the cuisine, the rites, the taste, / The pattern of the City, are erased.

Across our sleep / The barbed wire also runs: It trips us so we fall / And white

convierte nuestra lamentable hoja de parra en el Baile de los Burlones,
ata a quien ríe en una cama doble,
sigue creciendo en la cabeza de la bruja.

Detrás del alambre
que está detrás del espejo, nuestra imagen es la misma
despiertos o dormidos: no hay imagen que admirar,
ni edad, ni sexo, ni memoria, ni credo, ni nombre;
puede ser cuantificado, multiplicado, usado
en cualquier sitio, en cualquier momento ser destruido.

¿Es nuestra amiga?
No, es nuestra esperanza, lloramos y no le aflige
y por ella el alambre y las ruinas no finalizan:
esta es la carne que somos pero en la que nunca creeríamos,
la carne en la que morimos que es la muerte de la piedad;
éste es Adán, esperando por su Ciudad.

ships sail without us though the others weep, / It makes our sorry fig-leaf at
the Sneerers Ball, / It ties the smiler to the double bed, / It keeps on growing
from the witch's head.

Behind the wire / Which is behind the mirror, our image is the same / Awake
or dreaming; it has no image to admire, / No age, no sex, no memory, no creed,
no name, / It can be counted, multiplied, employed / In any place, at any time
destroyed.

Is it our friend? / No, that is our hope; that we weep and it does not grieve, /
That for it the wire and the ruins are not the end: / There is the flesh we are but
never would believe, / The flesh we die but it is death to pity; / There is Adam,
waiting for his City.

IV

DEJAD QUE HABLE SU DEBILIDAD

Sin mí Adán habría caído con Lucifer, él nunca se hubiera permitido lamentarse *¡Oh, felix culpa!*

Fui yo quien sugirió el robo a Prometeo, mi indecisión costó la vida de Adonis.

Oí el canto de Orfeo, no me estremeció como afirman.

No me dejé seducir por los ojos de carnero de Narciso ni por los lloriqueos de Eco. Me enojé con Psique cuando encendió la luz.

Yo tenía la confianza de Héctor, en su justa medida.

Si me hubiera escuchado, Edipo nunca habría dejado Corinto, No manifesté mi voto en el juicio a Orestes.

Me quedé dormido cuando Diotima habló de amor; no fui el responsable de los monstruos que tentaron a San Antonio.

Para mí emitió el Salvador su quinta palabra desde la cruz, para ser una piedra en el camino de los estoicos.

Yo fui el tercero impertinente en las encuentros de Tristán e Isolda, quienes trataron de envenenarme.

IV

LET HIS WEAKNESS SPEAK

Without me Adam would have fallen with Lucifer; he would never have been given the chance to cry O felix culpa! / It was I who suggested his theft to Prometheus; my indecision cost Adonis his life. / I heard Orpheus sing; I was not quite as moved as they say. / I was not taken in by the sheeps-eyes of Narcissus nor by whining Echo; I was angry with Psyche when she struck a light. / I was in Hector's confidence; so far as it went. / Had he listened to me, Oedipus would never have left Corinth; I cast no vote at the trial of Orestes. / I fell asleep when Diotima spoke of love; I was not responsible for the monsters which tempted St. Anthony. / To me the Saviour permitted His fifth word from the cross; to be a stumbling-block to the stoics. / I was the unwelcome third at the meetings of

Monté con Galahad en su búsqueda del Santo Grial y sin comprender, mantuve su voto.

Yo fui el justo impedimento para las bodas de Fausto y Helena; reconozco un fantasma cuando veo uno.

Con Hamlet no tenía paciencia, pero perdoné todo a Don Quijote excepto sus confidencias en el carro.

Fui el objeto perdido en la lista de Don Juan; lo que nunca se pudo explicar.

Asistí al Barbero Fígaro en cada intriga y cuando el Príncipe Tamino llegó a la sabiduría, también obtuve mi recompensa.

Fui inocente del pecado del Viejo Marinero; una y otra vez advertí al capitán Ahab de aceptar la felicidad.

En cuanto a Metrópolis, que otrora fue una gran ciudad, sus delirios no son los míos.

Sus discursos me impresionan poco, sus estadísticas, menos; a todos los que moran en la parte pública de sus espejos: resentimientos y nada de paz.

En el lugar de mi pasión se reunieron sus fotógrafos, pero yo me levantaré otra vez para escuchar su sentencia.

Tristan with Isolde; they tried to poison me. / I rode with Galahad on his quest for the San Grad; without understanding I kept his vow. / I was the just impediment to the marriage of Faustus and Helen; I know a ghost when I see one. / Hamlet I had no patience with; but I forgave Don Quixote all for his admission in the cart. / I was the missing item in Don Juan's list; for which he could never account. / I assisted Figaro the Barber in every intrigue; when Prince Tamino arrived at wisdom, I too obtained my reward. / I was innocent of the sin of the Ancient Mariner; time after time I warned Captain Ahab to accept happiness. / As for Metropolis, that once-great city; her delusions are not mine. / Her speeches impress me little, her statistics less; to all who dwell on the fashionable side of her mirrors, resentments and no peace. / At the place of my passion her photographers are gathered / together; but I shall rise again to hear her judged.

EL ECO DE LA MUERTE

“Oh ¿quién viera por siempre su abundancia,”
dicen granjero y pescador,
“en la orilla natal y la cercana loma,
miembros que duelen de rencor, callo en las manos?
En esta tierra se asentaron el padre y el abuelo,
sobre nuestros esfuerzos se erguirán los colonos”.
Eso dicen granjero y pescador
en la cumbre de todas sus fortunas:
mas la grave respuesta de la Muerte se infiltra
por las redes vacías o cosechas perdidas
o un infausto Mayo.
La tierra es una ostra sin nada en su interior,
no haber nacido para el hombre es lo mejor;
la orden de un lacayo es el fin de la faena:
tira la azada y baila mientras puedas.

DEATH'S ECHO (1936)

“O who can ever gaze his fill,” / Farmer and fisherman say, / “On native shore
and local hill, / Grudge aching limb or callus on the hand? / Father, grandfather
stood upon this land, / And here the pilgrims from our loins will stand.” / So
farmer and fisherman say / in their fortunate hey-day: / But Death's low answer
drifts across / Empty catch or harvest loss / Or an unlucky May. / The earth is
an oyster with nothing inside it, / Not to be born is the best for man; / The end
of toil is a bailiff's order, / Throw down the mattock and dance while you can.

“Oh, demasiado corta es la vida de aquellos que comparten”, meditan los viajeros, “la ciudad como cama en común, el aire, el baño en la playa, el vivac en la montaña, donde los incidentes se extraen cada día de memorables gestos y agudos parlamentos.” Eso meditan los viajeros, hasta que alguna mezquindad o circunstancia los separa de su habitual talante: y el rumor coercitivo de la Muerte furtivamente empieza. Un amigo es la vieja historia de Narciso, lo mejor para el hombre es no haber nacido; un compañero activo en penosas peripecias, cambia de compañero y baila mientras puedas.

“O life’s too short for friends who share,” / travellers think in their hearts, / “The city’s common bed, the air / The mountain bivouac and the bathing beach, / Where incidents draw every day from each / Memorable gesture and witty speech.” / So travellers think in their hearts, / Till malice or circumstance parts / them from their constant humour: / And slyly Death’s coercive rumour / In that moment starts. /A friend is the old tale of Narcissus, / Not to be born is the best for man; / An active partner in something disgraceful, / Change your partner, dance while you can.

“Oh, extiende tus brazos a través de los mares”,
clama el amante apasionado,
“hasta llegar a tu dolor y el mío.
Es verde nuestra hierba, sensual la breve cama,
a sus pies canta el río, y en su cabecero
se nutren apacibles, vegetarianas fieras.”
Eso clama el amante apasionado
hasta que la tormenta de la pasión se apaga:
desde el dosel, desde las rocas
el eco seductor y burlón de la Muerte
responde: “Más traiciona a su objetivo
cuanto más grande es el amor;
no haber nacido es para el hombre lo mejor;
después del beso el ansia de estrangular espera,
rompe el abrazo y baila mientras puedas.”

“O stretch your hands across the sea.” / The impassioned lover cries, / “Stretch them towards your harm and me. / Our grass is green, and sensual our brief bed, / The stream sings at its foot, and at its head / The mild and vegetarian beasts are fed.” / So the impassioned lover cries / Till the storm of pleasure dies: / From the bedposts and the rocks / Death’s enticing echo mocks, / And his voice replies. / The greater the love, the more false to its object, / Not to be born is the best for man; / After the kiss comes the impulse to throttle, / Break the embraces, dance while you can.

“El condenado mundo es inocente”,
cantan borracho y soñador,
“las escaleras bajan de los cielos,
el laurel brota de la sangre del mártir,
juegan las niñas donde alguien lloró,
natural el amante, bondadosa la fiera.”
Así cantan borracho y soñador,
hasta que un día la sobriedad llega;
como un loro repiten la respuesta
de la Muerte los bosques y sus ecos,
desde el temor cachorro y la mentira que anida.
Los deseos más íntimos son como sacacorchos,
retorcidos;
lo mejor para el hombre es no haber nacido;
lo segundo mejor, la petición formal,
baila, baila, pues la figura es fácil,
la canción pegadiza y no se detendrá;
baila hasta que los astros se desplomen del techo;
sigue bailando, hasta no poder más.

“I see the guilty world forgiven,” / Dreamer and drunkard sing, / “The ladders let down out of heaven, / The laurel springing from the martyr’s blood, / The children skipping where the weeper stood, / The lovers natural and beasts all good.” / So dreamer and drunkard sing, / Till day their sobriety bring: / Parrotwise with Death’s reply / From whelping fear and nesting lie, / Woods and their echoes ring. / The desires of the heart are as crooked as corkscrews, / Not to be born is the best for man; / The second-best is a formal order, / Dance, dance, for the figure is easy, / The tune is catching and will not stop; / Dance till the stars come down from the rafters; / Dance, dance, dance till you drop.

LEY COMO AMOR

La Ley, dicen los jardineros, es el sol,
la Ley es aquel
al que todos los jardineros obedecen,
mañana, ayer, y hoy.

La Ley es la sabiduría del anciano,
gruñen sin fuerzas, impotentes, los abuelos;
los nietos sacan sus agudas lenguas,
la Ley es como el joven siente el mundo.

La Ley, expone el párroco con ojos parroquiales,
prolijamente hablando a la parroquia,
la Ley son las palabras de mi sagrado libro,
mi campana y mi púlpito es la Ley.

La Ley, dicen los jueces mirando con desprecio,
con una voz muy clara y más estricta,
la Ley es como os dije,
la Ley es como sabéis, supongo,
la Ley es dejad que os lo explique una vez más,
la Ley es La Ley.

LAW LIKE LOVE (1939)

Law, say the gardeners, is the sun, / Law is the one / All gardeners obey /
Tomorrow, yesterday, today.

Law is the wisdom of the old, / The impotent grandfathers feebly scold; / The
grandchildren put out a treble tongue, / Law is the senses of the young.

Law, says the priest with a priestly look, / Expounding to an unpriestly people, /
Law is the words in my priestly book, / Law is my pulpit and my steeple.

Law, says the judge as he looks down his nose, / Speaking clearly and most
severely, / Law is as I've told you before, / Law is as you know I suppose, / Law
is but let me explain it once more, / Law is The Law.

Pero los eruditos que respetan la ley escriben:
la Ley no es mala ni buena,
la Ley solo son crímenes
que una época, un lugar, castigan;
la Ley son los atuendos de los hombres
aquí y allá, antes y ahora,
la Ley es Buenos días, Buenas noches.

Otros dicen, la Ley es el Destino;
otros, la Ley es el Estado;
otros dicen que otros dicen
que la Ley ya no existe,
que ha desaparecido.

Y siempre la multitud con ruido y furia,
muy furiosa y ruidosa,
la Ley somos Nosotros,
y siempre débil el idiota débilmente Yo.

Si sabemos, querida, que no sabemos
más que ellos acerca de la Ley,
si no sé más que tú qué deberíamos
y qué no deberíamos hacer,
salvo que todos aceptan

Yet law-abiding scholars write: / Law is neither wrong nor right, / Law is only
crimes / Punished by places and by times, / Law is the clothes men wear /
Anytime, anywhere, / Law is Good morning and Good night.

Others say, Law is our Fate; / Others say, Law is our State; / Others say, others
say / Law is no more, / Law has gone away.

And always the loud angry crowd, / Very angry and very loud, / Law is We, /
And always the soft idiot softly Me.

If we, dear, know we know no more / Than they about the Law, / If I no more
than you / Know what we should and should not do / Except that all agree /

de buen grado o con dolor
lo que es la Ley
y que todos lo saben,
si por tanto creemos que es absurdo
identificar la Ley con otras palabras,
a diferencia de tantas personas
no puedo decir qué es la Ley,

no más que ellos podemos suprimir
el deseo universal de creer
o escabullirnos del puesto que nos toca
hacia una condición despreocupada.
Aunque podría al cabo limitar
mi orgullo y el tuyo
y declarar con timidez
una tímida semejanza,
haremos también alarde:
como el amor, yo digo.

Igual que en el amor no sabemos dónde ni por qué,
igual que en el amor no podemos obligarnos ni huir,
como el amor que con frecuencia lloramos,
como el amor que raramente conservamos.

Gladly or miserably / That the Law is / And that all know this / If therefore
thinking it absurd / To identify Law with some other word, / Unlike so many
men / I cannot say Law is again,
No more than they can we suppress / The universal wish to guess / Or slip out
of our own position / Into an unconcerned condition.
Although I can at least confine / Your vanity and mine / To stating timidly / A
timid similarity, / We shall boast anyvay: / Like love I say.
Like love we don't know where or why, / Like love we can't compel or fly, / Like
love we often weep, / Like love we seldom keep.



QUIÉN ES QUIÉN

Una vida contando centavos aclarará los hechos:
cómo el padre lo golpeaba, cómo él escapó,
cuáles fueron las dificultades de su juventud, qué actos
lo convirtieron en la figura más grande de su época;
cómo peleó, pescó, cazó, trabajó de noche,
aunque ansioso, ascendió nuevas montañas; bautizó un mar;
algunos de los últimos investigadores incluso escribieron
que el amor, como a ti y a mí, le hacía llorar cuando tomaba cerveza.

Con todos sus honores, suspiraba por
la vida –dicen los críticos asombrados– de quién se quedó en casa:
haciendo reparaciones en ella con destreza
y sólo eso; de ese que podía silbar; quedarse quieto
o hacer esto y aquello en el jardín; respondió a algunas
de sus largas maravillosas cartas sin conservar ninguna.

WHO'S WHO (1934)

A shilling life will give you all the facts: / How Father beat him, how he ran away, / What were the struggles of his youth, what acts / Made him the greatest figure of his day; / Of how he fought, fished, hunted, worked all night, / Though giddy, climbed new mountains; named a sea; / Some of the last researchers even write / Love made him weep his pints like you and me.
With all his honours on, he sighed for one / Who, say astonished critics, lived at home; / Did little jobs about the house with skill / And nothing else; could whistle; would sit still / Or potter round the garden; answered some / Of his long marvellous letters but kept none.

VIII (De «Doce Canciones»)

Por fin el secreto está fuera, como siempre termina por pasar,
la sabrosa historia está madura para ofrecerla al amigo íntimo;
en los cafés de la plaza, se tiran de la lengua, sobre las tazas,
Aún las aguas quietas corren hondo y querido, no hay humo sin fuego.

Tras el cadáver de la morgue, tras el fantasma en los campos de golf,
tras de la dama que baila y tras el hombre que se ahoga en alcohol,
tras la cara fatigada, la jaqueca y el suspiro
existe siempre otra historia y hay más de lo que la vista alcanza.

Tras la voz clara que de pronto, tras el alto muro del convento, canta,
tras el olor de los viejos sauces, tras los grabados olímpicos en la sala,
tras los partidos de tenis en verano, tras la tos y el beso, tras el
[apretón de manos
hay siempre un secreto perverso, una razón privada a todo esto.

VIII (From «Twelve Songs», 1936)

At last the secret is out, as it always must come in the end, / the delicious story
is ripe to tell to the intimate friend; / over the tea-cups and in the square the
tongue has its desire; / still waters run deep, my dear, there's never smoke
without fire.

Behind the corpse in the reservoir, behind the ghost on the links, / behind the
lady who dances and the man who madly drinks, / under the look of fatigue, the
attack of migraine and the sigh / there is always another story, there is more than
meets the eye.

For the clear voice suddenly singing, high up in the convent wall, / the scent of the
elder bushes, the sporting prints in the hall, / the croquet matches in summer, the
handshake, the cough, the kiss, / there is always a wicked secret, a private reason
for this.

IX (De «Doce Canciones»)

Pare todos los relojes, corte el teléfono,
con un jugoso hueso evite que el perro ladre,
silencie los pianos y con redobles en sordina
traiga el ataúd, deje pasar a los dolientes.

Deje que los aviones vuelen en círculo gimiendo
garabateando en el cielo el mensaje Él está muerto,
coloque crespones alrededor de los cuellos blancos de las palomas,
que los policías lleven guantes negros de algodón.

Él era mi Norte, mi Sur, mi Este y mi Oeste,
mi semana de trabajo y mi descanso dominical,
mi mediodía, mi medianoche, mi charla, mi canción;
pensé que el amor duraría para siempre: me equivoqué.

Las estrellas no son bienvenidas: apague una por una;
empaque la luna y desmantele el sol;
vacíe el océano y tale los bosques.
Porque nada puede ya ser para bien.

IX (From «Twelve Songs», 1936)

Stop all the clocks, cut off the telephone, / Prevent the dog from barking with a
juicy bone, / Silence the pianos and with muffled drum / Bring out the coffin,
let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead / Scribbling on the sky the message He
Is Dead, / Put crepe bows round the white necks of the public doves, / Let the
traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West, / My working week and my
Sunday rest, / My noon, my midnight, my talk, my song; / I thought that love
would last for ever: I was wrong.

The stars are not wanted now: put out every one; / Pack up the moon and dismantle
the sun; / Pour away the ocean and sweep up the wood. / For nothing now can
ever come to any good.

XI (De «Doce canciones»)

LAMENTO DEL MURO ROMANO

Sobre el brezo el húmedo viento sopla,
tengo piojos en mi túnica y un resfriado en la nariz.

La repiqueteante lluvia viene del cielo,
soy un soldado en el muro, no sé por qué.

La niebla se arrastra en la dura piedra gris,
mi chica está en Tungría; duermo solo.

Aulo merodea su casa,
no me gustan sus modales, no me gusta su cara.

Piso es cristiano, adora a un pez;
si por él fuera no habría besos.

Ella me dio un anillo pero lo aposté;
quiero a mi novia y quiero mi sueldo.

Cuando llegue a ser un veterano tuerto
no haré otra cosa que mirar al cielo.

XI (From «Twelve Songs»)

ROMAN WALL BLUES (1937)

Over the heather the wet wind blows, / I've lice in my tunic and a cold in my nose.
The rain comes patterning out of the sky, / I'm a Wall soldier, I don't know why.
The mist creeps over the hard grey stone, / My girl's in Tungria; I sleep alone.
Aulus goes hanging around her place, / I don't like his manners, I don't like his face.
Piso's a Christian, he worships a fish; / There'd be no kissing if he had his wish.
She gave me a ring but I diced it away; / I want my girl and I want my pay.
When I'm a veteran with only one eye / I shall do nothing but look at the sky.

MUSEO DE BELLAS ARTES

En cuanto al sufrimiento no se equivocaron
los viejos maestros: que bien entiendieron
su posición humana: la forma en que ocurre
mientras que uno está comiendo, otro abriendo una ventana o
[deambulando;
así, mientras los viejos esperan con pasión y reverencia
el Nacimiento milagroso, siempre debe haber
niños a los que les da lo mismo y patinan
en un estanque helado en la orilla del bosque:
Los viejos maestros nunca olvidaron
que incluso el espantoso martirio debe seguir su curso
ya que de cualquier modo en una esquina, en algún lugar
[desordenado
mientras los perros siguen adelante con su vida de perro, el caballo
[del torturador
rasca su inocente grupa en un árbol.

MUSÉE DES BEAUX ARTS (1938)

About suffering they were never wrong, /The old Masters: how well they under-
stood / Its human position: how it takes place / While someone else is eating or
opening a window or just walking dully along; / How, when the aged are rever-
ently, passionately waiting / For the miraculous birth, there always must be /
Children who did not specially want it to happen, skating / On a pond at the edge
of the wood: / They never forgot / That even the dreadful martyrdom must run
its course / Anyhow in a corner, some untidy spot / Where the dogs go on with
their doggy life and the torturer's horse / Scratches its innocent behind on a tree.

En el Ícaro de Brueghel, por ejemplo: todo se aleja
tranquilamente ante el desastre, el labrador puede
haber oído el chapuzón, el grito desolado,
pero para él no fue un fallo importante, el sol brillaba
como debía en las piernas blancas que desaparecían en la verde
agua y el costoso, delicado barco debe haber presenciado
algo increíble, un muchacho que caía del cielo.
Mas el barco tenía un destino y siguió navegando en calma.

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away / Quite leisurely
from the disaster; the ploughman may / Have heard the splash, the forsaken
cry, / But for him it was not an important failure; the sun shone / As it had to
on the white legs disappearing into the green / Water, and the expensive delicate
ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, /
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

EPITAFIO DE UN TIRANO

Una perfección, de cierta clase, era tras lo que andaba,
y la poesía que inventó era fácil de entender;
conocía la locura humana como la palma de su mano,
y estaba muy interesado en ejércitos y flotas;
cuando reía, respetables senadores estallaban en carcajadas,
y cuando gritaba, morían niñitos en las calles.

EPITAPH ON A TYRANT (1939)

Perfection, of a kind, was what he was after, / And the poetry he invented was
easy to understand; / He knew human folly like the back of his hand, / And was
greatly interested in armies and fleets; / When he laughed, respectable senators
burst with laughter, / And when he cried the little children died in the streets.

HERMAN MELVILLE

Al último se embarcó en una suavidad extraordinaria,
y ancló en su casa y llegó a su esposa
y navegó en el puerto de su mano,
y cruzó cada mañana a una oficina
como si su ocupación fuera otra isla.

Existía El Bien: este era el nuevo conocimiento
su terror tuvo que soplar bastante fuera de sí mismo
para permitirle ver, mas el vendaval le había impulsado
más allá del Cabo de Hornos del éxito sensato
que grita: “Esta roca es el Edén. Naufraga aquí.”

Pero lo ensordeció con truenos y lo confundió con relámpagos:
–El héroe lunático cazando como a una joya
al extraño ambiguo monstruo que había mutilado su sexo,
el inexplicable sobreviviente quebrando la pesadilla—
todo aquello era complicado y falso, la verdad era simple.

HERMAN MELVILLE (1939)

Towards the end he sailed into an extraordinary mildness, / And anchored in his home and reached his wife / And rode within the harbour of her hand, / And went across each morning to an office / As though his occupation were another island.

Goodness existed: that was the new knowledge / His terror had to blow itself quite out / To let him see; but it was the gale had blown him / Past the Cape Horn of sensible success / Which cries: ‘This rock is Eden. Shipwreck here.’
But deafened him with thunder and confused with lightning: / –The maniac hero hunting like a jewel / The rare ambiguous monster that had maimed his sex, / The unexplained survivor breaking off the nightmare— / All that was intricate and false; the truth was simple.

No es nada espectacular el Mal y es siempre humano,
y comparte nuestra cama y come en nuestra mesa,
y el Bien se nos presenta todos los días.
Incluso en los salones, entre una multitud de errores;
podría llamarse Billy y es casi perfecto
mas porta su tartamudez como un adorno:
y cada vez que se topan lo mismo ha de pasar;
es el Mal quien se hace el indefenso como haría un amante
y ha de buscar pleito y lo encuentra,
y ambos son abiertamente destruidos ante nuestros ojos.

Por ahora él estaba despierto y sabía,
nunca se absuelve a nadie, salvo en sueños;
algo más había que la pesadilla había distorsionado—
incluso el castigo era humano y una forma de amor:
la aullante tormenta había sido la presencia de su padre
y todo el tiempo había sido llevado en el pecho de su padre,

Evil is unspectacular and always human, / And shares our bed and eats at our own table, / And we are introduced to Goodness every day. / Even in drawing-rooms among a crowd of faults; / he has a name like Billy and is almost perfect But wears a stammer like a decoration: / And every time they meet the same thing has to happen; / It is the Evil that is helpless like a lover / And has to pick a quarrel and succeeds, / And both are openly destroyed before our eyes.
For now he was awake and knew / No one is ever spared except in dreams; / But there was something else the nightmare had distorted— / Even the punishment was human and a form of love: / The howling storm had been his father's presence / And all the time he had been carried on his father's breast. /

quién ahora lo bajó suavemente y lo dejó.
Él se puso de pie en el estrecho balcón y escuchó:
todas las estrellas por encima de él cantaron como en su infancia
“Todo, todo es vanidad”, pero ya no era lo mismo;
por el momento las palabras descendían como la calma de las
[montañas]
—Nathaniel había sido tímido porque su amor era egoísta—
pero ahora gritó con alegría y entrega:
“La cabeza de Dios se rompe como el pan. Somos los pedazos.”

Y se sentó en su escritorio y escribió una historia.

Who now had set him gently down and left him. / He stood upon the narrow balcony and listened: / And all the stars above him sang as in his childhood / ‘All, all is vanity,’ but it was not the same; / For now the words descended like the calm of mountains / —Nathaniel had been shy because his love was selfish— / But now he cried in exultation and surrender / ‘The Godhead is broken like bread. We are the pieces.’

And sat down at his desk and wrote a story.

NANA

Reposa la cabeza dormida, amor mío,
noble sobre mi brazo desleal;
tiempo y fiebres arrasan
la belleza personal
de los niños juiciosos, y la sepultura
demuestra que son efímeros:
pero en mis brazos hasta el amanecer
permite que duerma la viviente criatura,
mortal, culpable, aunque para mí
lo más precioso.

Alma y cuerpo carecen de fronteras:
a los amantes que yacen
sobre la encantadora pendiente
en su habitual arrebato,
Venus les envía una solemne visión
de la compasión divina,
de amor universal y de esperanza;
mientras que un anhelo intangible desperta
entre glaciares y rocas
el deleite carnal del eremita.

ULLABY (1937)

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.
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.

La certidumbre, la fidelidad
al filo de medianoche se pierden,
tal que vibraciones de una campana,
y levantan los locos a la moda
su pedante y aburrido grito:
hasta el último céntimo del precio,
todo lo que las temidas cartas pronostican,
será pagado; pero de esta noche
ni un susurro, ni un pensamiento,
ni un beso, ni una mirada van a perderse.

Belleza, medianoche, esta visión muere:
que los vientos del alba que arrullan
suavemente tu cabeza soñadora
desvelen tal día de bienvenida
que ojos y corazón lo bendigan
saciados con nuestro mundo mortal;
que los secos mediodías te encuentren nutrido
por fuerzas involuntarias,
que las noches de oprobio te abran paso
custodiado por todos los amores humanos.

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 our mortal world enough; / Noons of dryness find you fed /
By the involuntary powers, / Nights of insult let you pass / Watched by every
human love.

TAMBIÉN NOSOTROS CONOCIMOS HORAS DORADAS

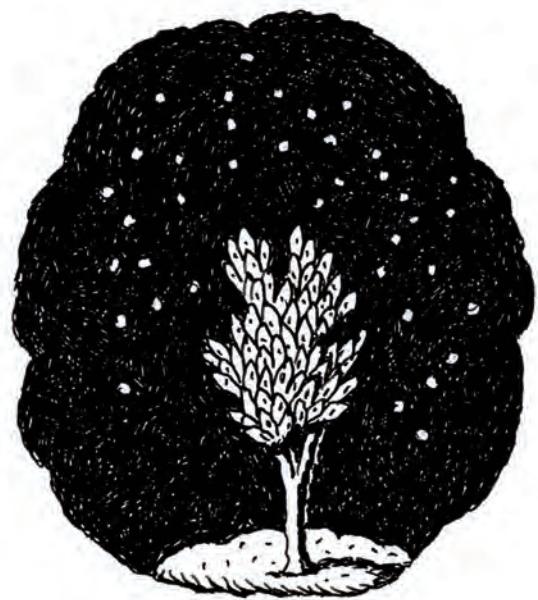
También nosotros conocimos horas doradas
con alma y cuerpo en sintonía,
y a la luz de una luna llena
bailábamos con nuestros amores verdaderos,
y sentados con los sabios y buenos,
las lenguas crecían en ingenio y alegría
con algún noble manjar
guisado por Escoffier;
habíamos sentido esa intrusa gloria
que las lágrimas tienen reservada
y a la vieja usanza
hubiéramos cantado con un gran corazón.
Pero, maltratadas y farfulladas
por promiscuas turbamultas,
manipuladas por los editores
para hechizar a las multitudes,
todas las palabras como son Paz y Amor,

WE, TOO, HAD KNOWN GOLDEN HOURS (?1950)

We, too, had known golden hours / When body and soul were in tune, / Had
danced with our true loves / By the light of a full moon, / And sat with the
wise and good / As tongues grew witty and gay / Over some noble dish / Out
of Escoffier; / Had felt the intrusive glory / Which tears reserve apart, / And
would in the old grand manner / Have sung from a resonant heart. / But,
pawed-at and gossiped-over / By the promiscuous crowd, / Concocted by edi-
tors / Into spells to befuddle the crowd, / All words like Peace and Love, /

cualquier frase sensata y positiva,
habían sido enfangadas, profanadas, corrompidas
hasta convertirse en un horrible chirrido mecánico.
Ningún estilo civil pudo sobrevivir
a tal pandemonio,
salvo el ácido, el *sotto voce*,
monocromo e irónico:
¿y dónde encontraríamos refugio
para el gozo o la satisfacción
cuando quedaba tan poco en pie
excepto el suburbio del disentimiento?

All sane affirmative speech, / Had been soiled, profaned, debased / To a horrid
mechanical screech. / No civil style survived / That pandaeemonium / But
the wry, the sotto-voce, / Ironic and monochrome: / And where should we
find shelter / For joy or mere content / When little was left standing / But the
suburb of dissent?



POEMES A PARTIR
DE W. H. AUDEN

(DEL QUADERN DE LA CASCADA, EN EL QUART ANY)

[...] *i el Temps no fos; i l'esperança
En Immortals Absents, fos llum i dansa!*

J.V. FOIX

[...] *sofrint, plorant, més altament vivies.*

JOAN VINYOLI

A CADASCÚ LI COSTA

Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore

APOLLINAIRE

com em costa sortir cada matí
—i a cadascú li costa—

primer de tot posar la ràdio
esperant que potser sonin
les cordes de Shostakovitch
o algun piano del segle dinou

després lliurar-me a tot
i tornar a caminar
pels mateixos trajectes fets amb tu

i saltant per les mateixesombres
—els arbres s'hi estan sempre en silenci—
travessar sota la llum
els carrers de la ciutat
devastada per la mort.

AHIR QUE VAS MORIR

That even the dreadful martyrdom must run its course

creixen les herbes
en els racons amb terra descoberta
i rebroten als desguassos
enfilades damunt de les cornises
retallant-se a contrallum
contra un teló de núvols esquinçats

res no passa però m'espero

de vegades la pluja em conforta
amb cascades de records
i se'm desborden les llàgrimes
però res no passa tampoc
ans rítmicament també
s'han eixugat les lleres del dolor
i no pas la humana indiferència
és la més anorreadora
—com ens feia veure Auden
amb el quadre de Brueghel—
sinó la indiferència cruelíssima
de qualsevol fenomen natural

si és que cal que tot faci el seu curs
com si fos insensiblement previst
el desordre, el mal i el dolor
hi són descomptats per endavant
així doncs que res no passa

però jo m'espero
sempre m'espero.

SE M'AFIGUREN ENGRUNES

*Y habrá de ser ya siempre este pavor
mi casa.*

ADA SALAS

he portat els meus records
jo també en aquesta casa
apilats al fons amb d'altres
dels que hi viuen i hi van viure

quan els veig amuntegats
com es van difuminant
abans de desaparèixer
se m'afiguren engrunes de pa
a dins d'un ventre

però, ai! els meus records
a qui alimentaran
si tu ja te'n vas anar?

IDENTIFICACIÓ

Era l'aniversari de la meva filla
GRAHAM GREENE: *L'home impassible*

*Ara fa mal el mar brillant,
la primavera i la bellesa;*

JOAN TEIXIDOR

aquell home que coixeja
vestit de dona sóc jo

la dona amb parracs d'home
plorant pels carrers sóc jo

el campament travestit
de poble vam ser nosaltres

la ciutat escantonada
pels morts pels records dels morts

aquella ciutat castrada
per les absències

la vella pintura escrostonada
—creu-t'ho— sóc jo.

PENYA-SEGAT

Not to be born is the best for man

es perd tot a cada instant
per la canal s'esllavissa
pel temps avall
res no serà ben comprès

tot tot es perd
—com les veus i les olors
com les pells i com les vides—
en un moment
i no ho sabies
pensaves que lentament

per això ara
ho escriuràs de seguida
que t'havies adormit
esperant les campanades
de quarts de nou
i mai vas poder saber-ho

ho escriuràs de seguida
que vas callant

*visc el quart any sense tu
compto els dies com les sàl·labes
i callo
i poc a poc vaig callant*

ho escriuràs de seguida
que et cal restar quiet i mut
absolutament immòbil
en caure
perquè segueixi la vida

I DÉU EN ALGUN LLOC

*recorda
que no t'és donat saber-ho tot*
ÀNGEL MIFSUD

El poc que saps, ho arrengleres al prestatge, al costat dels llibres. El poema més llarg de Llompart –*tu i jo, petita amor, dins la boscúria, infants sentimentals plens de silenci, per caminois de cap al tard amb fràgils petúnies sensibles i campànules...*–, de memòria. Un número de telèfon que ja no marques mai, i la matrícula d'un cotxe que ara és un munt de ferralla a la deixalleria. El color exacte dels seus ulls. La melodia d'unes quantes cançons que encara taral·leges alguns vespres de tornada a casa. L'olor de mar al port de Ciutadella. El tacte del silenci un migdia de sol al carrer de Sant Cristòfol. L'abisme a la línia breu de les paralles quan l'amic recita un poema que no parla d'absència –que és absència.

I Déu en algun lloc, just quan no mires.

Abora tienes permiso para yacer desnudo, aovillado cual quisquilla, recostado en la cama, y disfrutar de su acogedor microclima: canta, Grandullón, canta arrroró

W. H. AUDEN: «A Lullaby» (1972)

CANÇÓ DE BRESSOL

Que tot dormí
quan m'adormo negra
Que tot dormí negre
com les mosques i les formigues
Negre
com el corb que menja carn negra
Que tot dormí
ara que em cobreix un vestit de cendra
i tinc a les mans un camí d'arbres
per on passa un gos i passa un mort i passa
una bandada d'aus
per sobre els somnis Per sobre les barques
que pugen a la península
Que tot dormí quan tu dormís
I el vent callí que callí
ara que el sol il·lumina la barca
i els corbs aguaiten els cossos exhausts
d'aquells que naveguen
sobre els pits blancs de l'aigua Sobre la sal
blanca

Que tot dormi
quan s'agafen les mans i recorden la infància
i vomiten i s'observen
el fons negre de les pupil·les
Que tot sigui mut com el silenci
i creixi sobre les hores l'ombra de l'ocell
que ha perdut el bressol de l'aire
Que tot calli quan tu dorms
i els peus són dins de l'aigua
i els homes reciten oracions
mentre cau del cel una corona de pedres
Dóna'm la mà Agafa'm
i no miris el bes tèrbol que l'avarícia deixa
dins la boca El peix que no brilla La indigència
que camina com Jesús sobre les aigües
Dorm dorm
No facis preguntes No temis l'aranya
que silent com l'àngel va teixint el buit que batega
entre dues mans que ja no es mouen
No has de preocupar-te'n
Demà tornaran els núvols a posar-se sobre els ulls de l'home

Arrrorrò arrrorrò dorm petit nan dorm dorm

QUAN M'AIXECO

Quan m'aixeco i sento
aqueells
que diuen
“el temps tot ho cura”
giro la cara
i dic
“el temps és una pedra”.
Una roca,
una idea
que rodola i s'escampa
i crema.
Llum
que ombra es torna
i ombra
que en llum trasmuda.
Una mort
que ningú no mira.
Uns pètals caiguts
sobre el cos d'una nena.

ARA QUE EM MIRES

Ara
que em mires
Nua
com una llàgrima
Nua
Ara
que te m'apareixes
i estàs tan callada
i jo davant teu
Nua
com el núvol i la pedra
Com el primer dia
Nua
de respistes i certeses.
Sota les ales de la nit
blanca
dolorosament immòbil
silenciosa
Des-armant paraules
Desfent-me a mi mateixa.
Ara
que sento tantes expressions
vanes
puc deixar les paraules sobre les pedres

*And where should we find shelter
for joy or mere content
when little was left standing
but the suburb of dissent?*

W. H. AUDEN

I encara aquí el desig,
no el vestigi d'un temps
que se'ns va atorgar
per fendir la nit,
i d'una força,
desig encara.

La urgència ens ha fet esquerps,
ha amuntegat pensament com les cases
que enfilen els turons de la ciutat

de l'hospital les puc veure:
pensamiento hacinado;

ens ha entregat la interferència
i el balboteig; ha estellat les oracions
i les paraules.

Les que no vam dir
són ara minerals. Una pàtina vegetal
s'estén per les seves arestes.

Les que vam callar massa temps
torcen les branques com bonsais
torturats pel costum.

Però encara aquí la saba del desig
desclou,

no un vestigi,

i em permeto creure que potser
els anys ens vinclaran les branques
com arbres fruiters

en terra aspra
però fruiters,

solemnes, eloquents,

i que això s'esdevindrà
malgrat la nostra limitació
i la futilitat d'aquest neguit
que ara ens emmudeix.

DECONSTRUCCIÓ (EN MEMÒRIA DE W. H. AUDEN)

For poetry makes nothing happen

I

La poesia no
fa que passi mai res:
sobreviu a la vall
del seu mateix quefer.

II

Protegits a la cel·la
des d'on ens creiem lliures,
guardem gelosament,
deglutits a l'estòmac,
els poemes dels morts.

III

Mentre els borsistes bramen
i ens borden els mateixos
gossos d'ahir i de sempre,
sobreviu una boca,
talment una existència.

IV

Les llengües de dol amaguen
en els poemes la mort
del poeta, convertit
en els seus admiradors.

CARTA DE AÑO NUEVO

*No one has yet believed or liked a lie:
Another time has other lives to live.*

W. H. AUDEN

Otro año nuevo más, o un deseo
o la parca convicción que no responde a nada.
¿Puede ser nuevo el año en aquella garganta
que repite su queja,
que vuelve a lamentar el ultraje
de todos los que la han proscrito
y van a seguir haciéndolo?
¿Qué novedad se le hurta al preso
que pena en el frío de su celda,
al soldado que cava
su trinchera en el miedo,
a la mujer que recibe la carta
engomada con la sangre de su único hijo?
Año nuevo. Se felicitan
los que nada tienen que celebrar.
Como un exordio
levantan sus corazones cual copas de vino
y se embriagan con la sola esperanza
de no desesperarse, todavía.
Algunos niños macilentos pintaron de rojo
el día señalado, la noche señalada

en que podrán humedecerse los labios
con licor de fruta o una gota de anís.
Hay risas entonces y lenguas desatadas,
y en el otro lado del mundo
corre el cuchillo y la soledad se reparte
entre todos, como buenos hermanos.
Pocos se quejan, sin embargo,
y el sueño los vence a cada uno
en un rincón sin ellos, sin nadie,
en la celebración más concurrida de sí mismos.
Pero en año nuevo, la mirada
sólo ve la copa, y el brillo oscilante
del vino levanta pájaros nuevos,
ligeros como colibrís.
¿Y el Tiempo? ¿Y los años que lo han precedido?
¿No eran nuevos también, y se presumían
generosos?
¿Dónde se quedaron sus pieles mudadas?
¡Mirad con cuánta arrogancia
se va la serpiente siendo una lombriz!
Hay salvas, músicas, conciertos...
Besos iscariotes, besos de familia...
El poderoso mira y se relame
y brinda en su alta poltrona
por un mundo ordenado.

Han hecho falta demasiadas guerras
—piensa—
para domesticar el horror,
limitar sus efectos, hacerlo preciso.
“El dolor, en orden, es necesario”.
Brinda por la justicia a sangre y fuego,
por la paz a sangre y fuego,
por la vida a sangre y fuego,
por los muertos cuya sangre le es ajena.
El pobre es el ajusticiado
por esta justicia impoluta, honorable;
el que, víctima de la paz ordenada,
entierra en ilusiones nuevas
su guerra de cada día, el dolor esclavo,
mientras roe, del año muerto, el hueso de sal.
El obrero sabe que su tiempo suena
—en la casa del rico— como una moneda
y que en copa de cristal de Bohemia
alguien consagrará su dolor por un día.
Pero el año nuevo —dicen— otra vez ha llegado.

(julio 2013)

CELEBRACIÓN EN LA CASA DE LA MISERIA

*The situation of our time
Surrounds us like a baffling crime.*

W. H. AUDEN

No hemos cruzado hoy ningún umbral
porque una parte de nosotros siempre estuvo dentro.
La miseria, en su opulencia,
abrió sus incontables salones a la celebración
y todos, ordenadamente –como escolares
obedientes, como súbditos ejemplares– acudimos.
Había fuegos fatuos colgados de las lámparas
que goteaban su fulgor sobre nuestros ojos, extasiados
hasta esta ceguera pasmosa.
Fue entonces cuando sonó el engranaje
de la fundición y por él nos condujimos.
Se empezó a acuñar un alma nueva.
¡Mirad, la casa de la miseria es generosa!
No os impacientéis. Tened fe: para todos habrá
porque todos habéis sido invitados
–ricos y pobres, necios e ilustrados–
y la anfitriona no deja nada a la improvisación.
En el molde, el alma nueva perdía sus contornos
como hebras sobrantes de conciencia, virutas residuales
con las que habían de forjarse las argollas de un penal.
Y sigue hoy sonando el engranaje con nuevos acordes...
Escuchad: los sollozos de los hombres se acompañan
salmodiados por la Ley.

(Siguen rodando las almas nuevas en las mesas de juego
de la Casa de la Miseria.)

(septiembre 2013)

IN MEMORY OF MOSQUITO

*of whom shall we speak? For every day they die
among us, those who were doing us some good,
who knew it was never enough but
hoped to improve a little by living.*

W. H. AUDEN

He aplastado un mosquito contra el espejo,
sin apasionamiento.
Lo he hecho con la palma de la mano
—abierta y generosa—
y el lívido humor de su alma,
apenas perceptible,
se lo ha llevado al instante la gamuza.
Nada ha cambiado —que yo sepa—
en el destino de su especie.
El limpiacristales se llevó millones de años
de genealogías inenarrables
hurtándole al fósil ambarino su posibilidad
y a cada uno de nosotros
un desvelo estival
y el consuelo, mientras tanto, de la fornicación.

(enero 2014)

NIRVANA

*Looking up at the stars, I know quite well
That, for all they care, I can go to hell*

Me he descubierto tantas veces siendo yo el que más ama,
atravesado de alfileres sobre un corcho olvidado
junto a fotografías tomadas en ciudades remotas,
vértebras del esqueleto del mundo
donde amanecíamos radiantes
o durmiendo al raso bajo una rodaja de luz,
que ya puedo calibrar mi dolor
con la precisión de un alquimista.

Sé de lo que hablo: desprender la horquilla
y provocar tormentas eléctricas,
caminar en paralelo por la vía del tren
y patear los dos la misma lata,
desplazando la vida siempre hacia delante,
prestar mi camiseta para que duerma
con el logo de Nirvana arqueado sobre el pecho
y sangrarnos las encías sobre la pulpa de una manzana.

Hacer un fundido en negro en mi vida
y aparecer sonriente unos meses más tarde,
saludarla al descuido: hola, cómo te va,
y decir te equivocaste, sí te equivocaste,
aunque sepas que es mentira
y seas tú quien duerme hecho un ovillo,
mientras volteas de nuevo las fotografías
y acumulas recuerdos en un cajón apartado.

*Perfection, of a kind, was what he was after,
And the poetry he invented was easy to understand;
He knew human folly like the back of his hand,
And was greatly interested in armies and fleets;
When he laughed, respectable senators burst with laughter;
And when he cried the little children died in the streets.¹*

W. H. AUDEN: «Epitaph on a Tyrant»

1

Perdimos la vida en estas llanuras. Entre polvaredas y perros al acecho. Y aunque la pequeñez de nuestros ojos nos impide distinguir el crepúsculo, seguimos trabajando la tierra como una carne. Como quien destripa un caballo para dormir en su interior.

2

Vuestros laureles brillan en la noche. Como las banderas incandescentes de un campo infernal. Y bajo la nervadura de sus hojas hierva la pesadilla de cualquier rey laureado: aquellos insectos que, hace ya muchas vidas, se disputaron nuestras cabezas hasta el hueso.

¹ Buscó la perfección en cierto modo / y la poesía que inventó era fácil de entender; / conocía al dedillo la locura del hombre; / le interesaban mucho las flotas, los ejércitos; / si reía, reían los dignos senadores; / si lloraba, morían los niños por las calles.

3

Desconfiamos de los dioses modelados con demasiada pericia.
Porque conocemos el aspecto de aquel demonio que, como
un toro arrodillado, nos acecha detrás de las últimas teselas.
Porque nos sustentan un odio y una inquietud que nunca
deberían cesar.

4

Vuestros pájaros cantan junto al fuego. Justo por detrás de
las líneas de la muerte. Y en sus misteriosas modulaciones
creemos reconocer la cadencia de nuestros padres: unas voces
remedadas que reclaman nuestra antigua atención, que nos
quieren de su lado.

PERO LLEGARÁ UN DÍA EN QUE LAS COSAS CAMBIEN

Al “ciudadano desconocido”

W. H. AUDEN: «The unknown citizen»

Lunes y martes,
miércoles y jueves
y así sucesivamente
todas las semanas...

Mes a mes,
año tras año,
invariablemente, siempre
como una vieja costumbre
o una tradición inalterable,
viernes y sábado,
domingo y lunes
y así sucesivamente
todas las semanas.

Pero llegará un día en que las cosas cambien,
y los ferrocarriles pasen a la hora
y la gente se salude en los autobuses
y trabajen las oficinas públicas
y los ayuntamientos sean tan solo una puerta más
en las ciudades.

Viernes y sábado,
domingo y lunes...
no importa por donde se empiece.

Los obreros sudando.
El gerente en la oficina principal.
El vicario almorcando con el Comandante en Jefe.
La mujer en el mercado.

El anciano en la sala de espera.
El banquero en viaje de negocios.
Y los niños buscando escuelas,
respirando anhelos
e imaginando futuros
que no vienen.

Y así sucesivamente
todas las semanas...

Pero llegará un día en que las cosas cambien,
y los semáforos sean iguales para todos,
y los banqueros emigren a planetas lejanos,
los generales renuncien a sus cargos,
los ministros desayunen en los bares de barrio
y el policía sea un vecino más,
oyendo la misma misa cotidiana,
partiendo el mismo pan,
bebiendo el mismo vino
del que habita en el viento
de todas las esquinas.

Lunes y martes,
todas las semanas...

Los terratenientes tomando el sol en el Mediterráneo.

La Coca-Cola auspicia el deporte de élite y Gillette regala una máquina de afeitar

La leche y la mantequilla adulteradas
y los silabarios escolares
con la foto del Señor Presidente en la portada.

Y así sucesivamente todas las semanas...

Pero llegará un día en que las cosas cambien
y la lluvia y la nieve mojen por igual todas las casas,
y los impuestos se paguen por decisión propia,
y los televisores se enciendan con alegría,
y la Massiel no exista,
ni la Pantoja, ni la Duquesa,
y los dictadores estén en los zoológicos,
los capitalistas disecados en los museos,
los asesores gubernamentales enterrados en los cementerios,
y los representantes de la Dirección General
simplemente destituidos de sus cargos.

Lunes y martes
y así sucesivamente...

Grandes almacenes.
Anuncios publicitarios.
Consorcios internacionales.
Alianzas estratégicas.
Acciones de la Compañía de Teléfonos.
Acuerdos de libre mercado.
Fábricas de armamento...

Todo eso,
como un todo
o como un racimo que va pudriendo la vid,
pero que nadie corta.

Día a día,
miércoles y jueves
y así sucesivamente.

Pero llegará un día en que las cosas cambien.
En que se acaben las solicitudes
y no tengan valor las recomendaciones
de personas influyentes.
Que desaparezcan los Jefes de Protocolo
y el único título nobiliario reconocido oficialmente
sea el nombre y apellido del usuario.

Llegará un día en que las cosas cambien
y tal vez definitivamente,
pero
para que ese día llegue
¡falta tanto todavía!
Habrá que construir muchos caminos,
habrá que derribar viejas murallas
y cambiar quizás el curso acostumbrado de los ríos.

Y así
tal vez en ese tiempo,
puede que los días de la semana
cambien también de nombre
y se rompa de una vez por todas
este orden previamente establecido...

Mientras tanto,
hoy día sigue siendo miércoles
por la tarde
y lo más probable
es que mañana, una vez más,
amanezca siendo jueves todavía...

OTRO[S] TIEMPO[S], O PUEDE QUE LOS MISMOS

Hoy es el día en que hemos de vivir

W. H. AUDEN

Podemos deslizar las apariencias
por este río oscuro de calor. Sólo por esta noche
y sin temor a ser una ficción severa e inocente.
Yo seré Wystan Hugh, el asesino, el verdugo casual.
Por mi mano certera,
modelada en arcilla,
caerán todos los nombres
en este simulado patíbulo sin causas y sin lógica,
y quedará la estancia sembrada de cadáveres de tinta y de papel.
Caerá Thomas Stearns, caerá Wallace Stevens
y el viejo William Butler y el arrogante Pound y hasta el pequeño Dylan
borracho de palabras y aguardiente, con su jerga perruna,
su verborrea cáustica y su acidez moral de hombre del campo.
Y después lloraré de soledad
y de ceguera,
y reiré mi sombra a carcajadas sin música de fondo,
sin una primavera de Stravinsky en la que ahogar de lluvia
las lágrimas antiguas sobre las que rebosa nuestro mundo.
Podemos, mansamente, equivocarnos, romper con el pasado,
enterrar a los vivos y a los muertos, salvar las apariencias,
cubrir con nuestras manos, sentenciosas y cómplices
el lecho en el que yazcan todas las primaveras y todos los veranos,
todos los sortilegios que cegaron nuestros ojos ingenuos de otro tiempo.
La noche pone rumbo hacia la luz.
Y vendrán otras nuevas apariencias
a desmentir las últimas verdades fingidas de un ayer
infestado de sombras y recuerdos, de engaños juveniles.
Podemos ocultarnos detrás de las cortinas y decir *yo no he sido,*
yo no participé de la hecatombe. Yo no. Yo nunca.

Podemos desmentir nuestras palabras, decir *yo construí*
sobre los viejos nombres, sobre los hombres nuevos,
sobre el país del verso, la república
del viejo displicente que no supo jamás acomodarse
a las cuatro paredes de su tiempo.

Podemos ver que somos diferentes aun siendo tan iguales,
tan firmemente todos, tan solidariamente voz de nadie,
pero, roto por fin el espejismo, nos debemos a ellos,
a los que vuelven sucios del trabajo,
a los que vuelven rotos de la guerra más necia, de la más necesaria,
a quienes no interesa lo que hacemos
porque no hacemos nada para ellos, o nada que interese en realidad.

Nos debemos a todas las mujeres que no han sabido amarnos
pero aman fieramente al enemigo, al que no sabe amarlas,
a todos los confusos que no tienen conciencia de su niebla,
a todos los seguros de sí mismos,

a todos los que toman decisiones ajenas al perjuicio.

Nos debemos a todos los que lloran, a todos los que lloran,
a todos los que lloran.

A todos los que esperan un mundo diferente sin saber que este mundo
es simplemente suyo, enteramente nuestro, claramente de nadie
y sabiamente inútil, contingente.

Nos debemos a todos y a ninguno,
y nuestro ajado oficio de *viejas prostitutas de la historia*
es verdaderamente imprescindible de puro innecesario,
casi como los hombres, casi como
las palabras en que hemos de vivir.

DOS FRAGMENTOS DE UN POEMA EN CONSTRUCCIÓN

(Leyendo a AUDEN)

I

Suena el río abundante: vuelven las aguas
a rendir su tributo tras las primeras lluvias. Flotan,
muy cerca de la orilla, las hojas secas de los robles, bullen
las peñas de pescadores en los ayuntamientos,
y las aulas, desiertas desde la luz de junio,
recuperan la vida limitada, el precario calor de lo semivacío.

Pueblos del valle del siglo XXI,
acogéis el otoño igual que hace un milenio. En las casas crepitán
no las chimeneas solas, no la lumbre de antaño,
sino la luz mutante de pantallas heridas de informativos
o lunas incompletas e imposibilidades: sueños vanos
que falsean la noche mientras fuera
la noche verdadera se hace viento, bate
las ramas de los chopos junto al río.

II

Leer a Auden, cerrar la puerta al aire que atardece,
dejar que las ventanas muestren un patio crepuscular
y traigan de la calle incertidumbres y manchas de pobreza.
Leer al viejo Steinbeck y respirar el barro de remotas multitudes
sin amparo.

Escuchar el sonido y las pausas
de lejanos talleres, de artesanos a punto de acabar la última vasija
en pueblos escondidos donde nadie recuerda
porque duele el recuerdo y hace mucho
que el olvido deseje la razón aprendida, la ilustrada
devoción del abuelo perdido en los cuarenta.

NAUSÍCAA

*Follow, poet, follow right [...]
still persuade us to rejoice.*

W. H. AUDEN

Tiene la voz de aire, y los brazos de nieve.
Donde posa sus pies, el invierno florece.

Danza la primavera, zapatean las fuentes,
corretean las nubes, galopan las praderas
y las estrellas brincan, cuando Nausícaa ríe.

La envidia la alegría, contra ella compite:
—¡qué carrera más loca, alcanzar su sonrisa,
e impedir que su pelo, torrentera de meses,
atraviese la meta!—.
Siempre gana Nausícaa; para ella el laurel,
para ella las hojas, perennes, del olivo.

Uvas blancas, sus dientes van prensando,
hasta borrar su pulpa, el zumo del sollozo.
Su sonrisa castiga la manzana mordida,
la caja de Pandora, el luto de la noche,
y entroniza en la tierra el oro del Edén.

Me quedo con Nausícaa.

CONJURO

A Ramon Guitó, *in memoriam*

No escuches la canción del nigromante.
Que nunca te seduzca su salmodia
trenzada con palabras sin sentido.
Deja que se extravíe tras tu rastro
con la danza sutil de la serpiente,
como un eco distante que se funde
en la nada abisal de otro silencio.

No bebas en el pozo envenenado
donde duerme la voz del nigromante.
Aunque la sed te duela y te torture
debes pasar de largo, displicente.
En las gotas heladas que las hojas
retienen tras la lluvia o el rocío
podrás calmar tu sed, o en el venero
recóndito que brota entre las rocas,
allí donde se abren los caminos
que no puede cerrar el nigromante.

AUDEN, QUATRE FACETES

I

RECERCA

T'espera, cada estiu, una illa delitosa
que vas substantivar en hores transgressores.
Podria molt ben ser que tota la perícia
en l'art d'escendir versos l'haguessis un capvespre
que anaves encegat darrere la bellesa.
Jugares amb l'equívoc, les fórmules porugues,
les pautes desateses i els cràters de la llengua,
com l'aigua d'un biot que fuig per xaragalls
i un dia arriba al mar després de mil fatics.

II

REPTE

On és la llibertat dels peixos de l'aquari?
On és la llibertat dels mots dins el poema?
El teu talent roman regit per l'invisible
i et vaga de refer la teva trajectòria.
Vulneres els propòsits, el temps depredador,
estones insensat, dispers, també voluble.
La pedra s'esmicola lentíssima i porosa.

III

PREVALENÇA

Què n'ha quedat del plènum del plaer
que no sigui buidesa i llunyania?
Magnifiques la vàlua dels verbs
i, turgent, en perllongues la durada.
De l'altra banda, què se'n sap del cert?
T'enlaires com l'estel d'aquell infant
que fores amb desitjos i fugides.
La por a tantes pors roman encara.
Com t'ho vas fer per controlar l'oblit?

IV

PERMANÈNCIA

Quan deixares de cercar
la sorpresa d'existir
vas quedar-te amb la recança
dels teus dies il·legítims.
Oïdor de veus profundes
vas saber perseverar
en el tast de les paraules.
Com serà que no perdurin!

NO SOM OCELLS

*Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman.*

W. H. AUDEN, «Consider this»

Envejant l'ull d'àliga de Hardy,
Auden sobrevola la vida i se'n distancia
durant la joventut. Però amb els anys
i el devessall de desenganyos
que li solquen els rials
gravats al seu rostre
de pedra calcària,
(“flonja com la humanitat,
tant l'una com l'altra han d'alterar-se”),
la paraula li amargueja als intestins,
relaxa la musculatura del verb,
s'endinsa en el ramblejar dels subsòls.
I en el contrast intueixo, amb ell,
l'ombra cansada de veu molsosa
que l'acompanya a ras de terra.
I ens en congratulem.
Perquè si haguéssim de ser com els ocells,
ja fa temps que tindríem ales.

LA LLUM D'ARGENT D'UN VERS

*Fondly I ponder You all
without you I couldn't have managed
even my weakest of lines.*

W. H. AUDEN, «A thanksgiving»

La llum d'argent d'un vers
nocturn, xiuxiuejat
per la veu que et retorna
en els versos encesos
d'un antic patriarca
(Maragall, Verdaguer,
Carner, Espriu, Vinyoli...)
reverbera en la fosca,
molt més que el pleniluni
roent del primer bes,
i gesta el gust micròbic
de fer pouar la pensa.
El bes és la vivència
que el sentiment mereix
algun cop a la vida,
però que en dos s'enclaustra.
El reguerol de tinta,
en canvi, atent, desvetlla
el verb, que si disposa
d'eco i forta empenta,
promiscu, s'avindrà
a fer amb tothom l'amor.

*Wherever our personalities go
(And, to tell the truth, we do not know),
The solid structures they leave behind
Are no discredit to our kind.*

W. H. AUDEN, «An island cemetery»

NOU ORDRE

I tu també, quan entris en aquesta ciutat, gris-negra com el riu travessant-la, veuràs els edificis que s'eleven per sobre la boira, uns grans espectres.

I a dins trobaràs, com unes monedes oblidades al calaix, solituds al quadrat, una equació repleta d'incògnites, x plenes d'enyorances.

Aquest és el camí de la ciutat, vagarejar entre cases que han tingut massa temps per pensar en la seva història, en la gent que hi habita sempre nova.

En els trasllats, arreplegar vells mobles per encerclar-los en noves parets, en autèntiques definicions per a les restes de les matemàtiques.

Canviar el tros de terra, una ratlla, un triangle, una esfera, un quadrat, i posseir-lo amb el seu llenguatge, sons diferents per a aquestes parets.

I un resultat: les capses de records
que s'acumulen en metres quadrats
massa petits. No hi haurà cap espai
que pugui fer encabir antics carrers.

Saber-se sempre estrany en la ciutat
que no pot apagar el recorregut
que la ment fa per allunyats carrers,
dues ciutats en una doble vida.

En el present, un acusat menyspreu
en comparar les passes que s'adrecen
a destins que no volen descobrir,
com estelles clavades a consciència.

I en el passat, on les cames, els ulls,
les mans, els braços, les orelles saben
que no els cal descobrir res, el costum
que transformen en mites necessaris.

I tu també, quan entris en aquesta
ciutat, gris-negra com el riu travessant-la,
veuràs els edificis que s'elevan
per sobre aquesta boira de records.

Les solituds que volen aferrar-se
a un racó, on el rellotge, persistent
i aliè, segueix tocant en algun lloc
les hores desplomades de la història.

I podràs descobrir dues ciutats,
les dobles vides que s'oculten, tènues,
entre una passa i el recorregut
que sempre acaba en un carrer tancat.

Dobles vides que intenten desxifrar
les equacions de la solitud.
Les incògnites que les parets nues
no resoldran. Ni un expert matemàtic

no sabria com treure'n l'entrellat.
No ajuden les ciències sinó
un grapat de pèrdues encapsades.
Doble vida, una mort lànguida i lenta.

EL JOC DE LA CAÇA

Sé que jugues amb mi un joc perillós. Ets com el llop blanc que segueix el ramat amb les mares que han parit els seus menuts cadells, tan tendres. La innocència és el sol que fa créixer l'herba. I l'herba arrenca les boques de la seva immobilitat. Et veig. Em resisteixo. Per prats verds, vessants suaus que enfilen les peülles, rierols que travessen l'excitació del teu alè calent, brises que me'l duen fins al límit de la veu. I la pujada, de sobte, vanitat feta cel blau sense civilització, ahuc de cànid que travessa l'espai sideral adormit de l'ombra, alè fràgil d'un anhel llarg i fi i espantadís. Ja veus, dos animals. Que se segueixen. Per les estepes i els lloms de les carenes negres i blaves, esperant el moment de la distracció, l'instant en què el cadell jugarà lluny i la teva astúcia de cànid saltarà rere seu, amb majestat, fins que el mateix batec de cor l'aturi i deixi que la teva mà reposi sobre el meu cos de carn, que bategarà donant-se't.

QUÈ EN DIRIA AUDEN?

Totes les nostres llibertats guanyades
retrocedeixen.

Els poderosos invisibles
des dels seus talaiots blindats
han usat com a arma letal els bancs
i a través d'ells
han dirigit el seu cop mortal
contra els drets guanyats pels treballadors
durant segles.

I ara: mira, tornen del passat, reapareixen
les cares de fam de nens angèlics;
de vells deixats perquè morin sols entre els seus excrements;
de joves que busquen treball, vestits de diumenge,
com si pertanyessin a la secta dels desheretats;
de famílies que són expulsades de les seves cases,
a empentes i en surten plorant, a xiscles, tornant el cap enrere
com un dels orfes de Copperfield
quan se'ls endú el neteja-xemeneies;
o de les cares dels que marxen, amb poca roba i una maleta
qui sap on, frontera enllà, a l'altra banda del cel i la muntanya.
¿I els joves àrabs, lituans, els estrangers
que revenen peixalla de les barques del port,
o juguen amb la ferralla i el tètanus,
abocats dins els contenidors, del crani de la lluna calba?
Tot això.

I Totes les nostres llibertats retrocedint, espantades,
ningú s'esperava aquesta ofensiva,
assegut a casa seva, tan confortablement, tan còmode.
ningú s'esperava aquest cop magistral dels poderosos.
Però tots hem retrocedit amb ell:
a les trinxeres abandonant pamflets i bells ideals rònecs
vora un cavall mort que ja comença a ser festí de les mosques
i que té dins les pupil·les guardades totes les vexacions,
i la matança. I hem seguit enrere, encerclats
per la misèria econòmica a què ens ha empenyut el capital,
fins al carrer mort que només té una sortida
on guàrdies armats pels invisibles poderosos
demanen papers, identitats..., i així anem sortint
un a un, en fila, i quan un aixeca la veu i el puny
ells el maten, i queda allí tirat vora nostre,
desencaixat, allí als peus, amb la nostra utopia,
en un acte legítim i legal que cap jutge castiga.
I ara què? Aquesta pal·lidesa mòrbida amb què res
agafa la seva mà rígida! I ara què?
Tanta sang vessada endebades, tanta lluita,
tants somnis!! Què en diria de tot això Auden?
Què en faria, com, com en parlaria?

TINC DOS DUBTES

Jo sóc una persona educada, pacient, honesta i comprensiva. La meva filosofia de la vida és molt senzilla: “Tothom recull el que ha sembrat.” Crec, sincerament, que quan em morí cap falta greu no em barrarà l'accés directe al Paradís. Tanmateix, però, d'ençà que aquest matí he llegit en una revista que, segons els astrònoms, la galàxia M-82 es troba situada a tretze milions d'anys llum de la Terra, dos dubtes m'assetgen constantment: ¿a quina velocitat viatgen les ànimes per l'espai? ¿Quant temps tardaré a arribar al Paradís?

POSTMODERNISME

Omnipresent, omnipotent i omniscient
són antònims de la paraula Déu.



L. U. Auten
—

COMENTARIS

Edward Mendelson: <i>Una nota sobre Auden</i>	10
Katherine Bucknell: <i>Juvenilia 1922-1928</i>	14
José Manuel Barbeito Varela: <i>El tiempo, el amor y la celebración del ser según «Lullaby», de W. H. Auden</i>	26
Ana M ^a Gimeno Sanz: «Spain»: un poema de guerra de W. H. Auden	34
Juan V. Martínez Luciano: <i>Cambios textuales y rasgos estilísticos: a propósito de Journey to a war</i>	48
Félix Martín Gutiérrez: <i>W. H. Auden: Retorno a 1939</i>	54
Jonathan Culler: <i>Veritat, mentides i poesia: «1 setembre de 1939»</i>	68
John Fuller: <i>¿Qué demanda la canción?: W. H. Auden y la música</i>	80
Stephen J. Schuler: <i>Música y libre albedrío: la estética cristiana de W. H. Auden</i>	88
Cicero Bruce: <i>Auden en transició. Una interpretació de «Carta d'Any Nou»</i>	98
Tiziana Morosetti: <i>Auden en los generos "menores"</i>	116
J. Chester Johnson: <i>Auden: Defensor al anochecer</i>	126
R. Victoria Arana: <i>La rabia compositiva de Auden</i>	136
Pere Ballart: <i>Elogi de la poesia calcària: una col·lecció de traductors catalans d'Auden</i>	154

TRADUCCIONS

Presentació, 175

Marcel Riera, 176
Lucas Margarit, 206
Rubén Martín, 216
Valerie Mejer, 224
Josep Gerona, 234

POEMES A PARTIR D'AUDEN

- Josep Gerona, 240
 Sònia Moll, 245
 Gertrudis Mira, 246
 Victor Mañosa, 250
 Josep Maria Ripoll, 252
 Esteban Martínez, 254
 Toni Quero, 259
 Sergi Gros, 260
 Quilo Martínez, 262
 José Antonio Arcediano, 266
 Manuel Rico, 268
 Pilar Tejero Pérez, 270
 Santiago A. López Navia, 271
 Anton Carrera, 272
 David Madueño, 274
 Xavier Farré, 276
 Dolors Miquel, 279
 Marcel Ayats, 282

DIBUIXOS

- Ramiro Fernández



Volem expressar el nostre agraiement a Montserrat Saña, per tota la feina; als traductors que han col·laborat en aquest llibre, especialment a Marcel Riera; i també a Pere Martínez, per la seva ajuda lingüística.



Aquest *Quadern Auden* s'ha acabat d'imprimir a Sabadell el dilluns 26 de maig de 2014, a l'obrador d'Artgraf Sabadell, S.L., amb un tiratge de 350 exemplars.

EXEMPLAR NÚM.

Amb la col·laboració de:



Gremi de Llibreters de Sabadell
Llibreria Tècnica, Llar del llibre, Llibreria Paes



Quaderns de Versàlia

Aquesta col·lecció del grup “Papers de Versàlia”, vol homenatjar alguns dels grans noms de la poesia universal que ens han interessat o influït. Cadascun dels volums aplegarà tant estudis sobre el poeta escollit com poemes al seu entorn i, sempre que sigui possible, traduccions inèdites.

ISBN 8461691494



9 788461 691494