**Prólogo a *Canción de cuna y otros poemas*, de W.H. Auden**

## La plegaria perfecta

Auden estaba tomando unas copas rodeado de amigos como Cecil Day Lewis y su esposa, Stephen Spender y la suya, y Chester Kallman, quien fue su pareja desde 1939 hasta su muerte en 1973. Narraba alguna anécdota graciosa y todos reían a su alrededor, pero en ese momento pasó un marinero y Kallman, sin mediar palabra, salió detrás del atractivo joven. Auden mantuvo la sonrisa como si nada hubiera ocurrido, pero Spender vio que le resbalaba una única lágrima por la mejilla.

En esta fugaz semblanza que hace Joseph Brodsky en su libro *Marca de agua*, queda plasmada de un certero trazo la actitud de Auden ante la vida, su resignado estoicismo, su convencimiento de que «la soledad es la condición necesaria del hombre». Pero también se aprecia en ella su certeza de que la existencia —y por tanto el arte que la refleja—, tiene que estar despojada de un dramatismo innecesario y ser animada, trivial en cierta medida, por mucho que la tragedia siempre esté al acecho. No en vano, como diría el propio Auden en su vertiente de ensayista provocador: «Ser capaz de dedicar toda una vida al arte sin olvidar que el arte es frívolo es un logro muy señalado, que no está al alcance de cualquier talante».[1]

Hay que tener en cuenta que la escena descrita por Brodsky tuvo lugar cuando el poeta iba ya camino de cumplir los sesenta, y su rostro, sumamente deteriorado a causa del denominado síndrome Touraine-Solente-Golé, ya no era ni

[1] Auden, W. H., *Trabajos de amor dispersos, Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 362.

mucho menos el del lampiño estudiante de Oxford, sino que tenía el aspecto, en palabras del mismo Auden, de «una tarta de bodas olvidada bajo la lluvia». De acuerdo con una descripción más precisa y benévola del escultor Henry Moore, lo que llamaba la atención era «la monumental dureza de su rostro, sus profundas arrugas como surcos de arado en un campo», un abrupto panorama conformado de resultas de la incesante erosión del tiempo y el agua, no muy distinto en ese sentido del paisaje de piedra caliza de su infancia, aquel que consideraría su único hogar ideal y al que regresaría una y otra vez en sus poemas.

Criado en el seno de una familia anglocatólica en el Birmingham industrial de primeros del siglo XX, el niño Wystan Hugh Auden no tardó —como suele ocurrir con la mayoría de los creadores— en inventarse un mundo propio, regido por normas dictadas a su antojo pero no por ello menos estrictas, donde poder dar rienda suelta a su imaginación. En su caso, era un laberinto subterráneo, un entramado de pozos mineros en el que tenían cabida toda suerte de maquinarias ideales. Años después, cuando llegara al resplandeciente Oxford de los años veinte, donde coincidiría con figuras como Betjeman, Spender, Day Lewis, Isherwood o MacNeice, este pequeño universo fraguado en su infancia empezaría a quedar plasmado en escritos de juventud que, al igual que los de sus compañeros de reemplazo, ya tenían una viva voluntad de marcar distancias con respecto a la poesía de sus mayores.

> Donde más diferían de la generación anterior —Eliot, Edith Sitwell, Owen, Graves— era en su aspiración a asimilar en su poesía el mobiliario de la era industrial, no

como mera decoración a la moda, sino como esqueleto y fuente de energía; en su intento de reconciliarse con el mundo moderno tal como existe en una realidad nada poética, en vez de eludirlo o reaccionar contra él.[2]

Llama la atención en los primeros poemas de Auden una actitud marcadamente autista, un mundo propio tan ferozmente defendido que su cerrazón raya a veces en la paranoia. Si el papel destacado de la minas hace pensar de inmediato en un proceso introspectivo, también va cobrando fuerza la sensación de que ya desde un principio Auden entiende su poesía como un juego lingüístico, un artefacto regido por códigos privados y leyes ocultas que delata el miedo del autor a que alguien consiga penetrar en ese universo interior tan minuciosamente elaborado. Están asediados estos poemas por abundantes referencias a la culpa y al deseo sexual como un espectro que acecha, así como al amor perseguido desde fuera pero también desde dentro. Según comenta John Fuller acerca de «El agente secreto», «El amor se ve obligado a actuar como un agente secreto porque el individuo no reconoce conscientemente su deseo (el espía) y lo reprime. "Ellos", que hacen caso omiso de sus telegramas, y acaban por dispararle, representan la voluntad consciente, el Censor que reprime los deseos emocionales del individuo».[3] Esta idea del amor como algo pecaminoso, oculto, y doblemente gozoso por ello, irá resurgiendo periódicamente en su poesía:

*Nuestro susurro no despertó reloj alguno,*

---

[2] Whitehead, John, *A Commentary on the Poetry of W. H. Auden, C. Day Lewis, Louis MacNeice, and Stephen Spender*, The Edwyn Mellen Press, Nueva York, 1992, p. 5.
[3] Fuller, John, *W. H. Auden, A Commentary*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 15.

*nos besamos y me alegré*
*de todo lo que hacías,*
*indiferente a quienes*
*estaban sentados con ojos hostiles*
*por parejas en cada cama,*
*sus brazos en torno al cuello del otro,*
*inertes y vagamente tristes.*[4]

Fue en buena medida esta tensión interna, este juego que consiste en insinuar y al mismo tiempo ir escondiendo las intenciones del poeta, lo que hizo que su poesía resultara tan fascinante desde el primer momento, y le valiera un puesto destacado entre los poetas emergentes de su época desde que viera la luz su primer volumen, *Poemas*, en 1928, cuando Auden apenas tenía veintiún años.

Al verse convertido en portavoz de su generación, su poesía empezó a sufrir muy pronto un proceso de depuración en tanto que fue volviéndose más accesible y consolidando un trasfondo más abiertamente político. Cada vez en mayor medida, se observa la necesidad del autor de conjugar la satisfacción íntima con la responsabilidad social, el placer estético con la revelación de la realidad. A principios de los años treinta empezó a demostrar cierta admiración por el comunismo, con poemas en los que se hacía patente la búsqueda de un líder, una salida a la crisis social, pero su actitud no era tanto la de un seguidor convencido del ideario marxista cuanto la de alguien que perseguía una alternativa viable a una situación manifiestamente insostenible. Si bien su compromiso político fue adquiriendo cada vez mayor importancia, como quedaría

[4] De «Doce canciones, IV».

reflejado en obras de teatro escritas mano a mano con Isherwood —*The Dog Beneath the Skin* o *The Ascent of F6*— y en documentales cinematográficos abordados desde una perspectiva socialista sobre los mineros y la compañía de correos —*Coal Face* y *Night Mail*—, Auden, a diferencia de otros amigos suyos como Spender y Day Lewis, no llegó a afiliarse al Partido Comunista. Lo que sí hizo, no obstante, fue acudir a la llamada a las armas cuando estalló la guerra en España, aunque esa respuesta dio pie a uno de los pasajes más oscuros y enigmáticos de su trayectoria vital.

Aunque cuando por fin partió para España no fue en calidad de soldado sino de conductor de ambulancia, al llegar a la península en enero de 1937 tampoco se le permitió llevar a cabo esta tarea, y por causa de problemas burocráticos se vio relegado a cubrir un puesto de locutor de radio que, debido al escaso alcance de las emisiones y a que éstas eran en inglés, tenía como únicos oyentes a los voluntarios internacionales. Aburrido de la propaganda, se fue hacia el frente de Aragón, pero pocos días después volvió a Inglaterra profundamente desencantado. Poco dijo a la sazón sobre su experiencia en España, pero el breve viaje tuvo dos claras consecuencias: por una parte, empezó a desengañarse del ideal comunista, y por otra, se replanteó su actitud hacia la religión que, de una manera indeliberada, había abandonado años atrás.

A pesar de seguir plenamente convencido del deber político del escritor como ciudadano y de que la función primaria de la poesía, como de todas las artes, no es juzgar ni adoctrinar, sino ofrecer opciones y «hacer que seamos más conscientes de nosotros mismos y del mundo que nos rodea», sus contradicciones internas con respecto a su ideario político

comienzan a aflorar en poemas como «España, 1937», escrito a su regreso, y que a pesar de ser uno de los títulos más celebrados de su carrera, quedaría excluido tiempo después de la edición de sus poemas completos, como también sería el caso de otro de los ejemplos mas famosos de la poesía comprometida de Auden en los años treinta: «1 de septiembre de 1939», paradigma de las continuas revisiones y variaciones a que este autor sometió su obra con el paso de los años.

Si las últimas estrofas de este poema se publicaron originalmente como:

*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 hombre no deja opción*
*al ciudadano ni a la policía;*
*debemos amar al prójimo o morir.*

Auden cuenta en el prefacio a la *Bibliografía* de Bloomsfield cómo, al leer el poema tiempo después y llegar al último verso, pensó: «¡Esto es una maldita mentira! Debemos morir de todas maneras», y lo cambió para la siguiente edición a «Debemos amar al prójimo y morir». Al no quedar satisfecho con ello, suprimiría posteriormente la estrofa entera, pero como esa

solución tampoco le pareció idónea, acabó por desechar el poema en su totalidad, aduciendo que estaba «infectado de una deshonestidad incurable».

Es precisamente el final de la década de los treinta, y el cambio de escenario del poeta, que, a punto de estallar la segunda guerra mundial y llevado por el ansia de escapar del provincianismo cultural británico, se trasladó a vivir a Nueva York, lo que constituye, según ha dado en aceptar la crítica, el punto de inflexión en la obra de Auden. Si el panteón de este autor lo fueron ocupando sucesivamente Hardy, Eliot (quién rechazó su primer manuscrito en 1927 y luego fue publicando sus sucesivas colecciones en la casa editorial Faber & Faber) y Yeats, para los años cuarenta los ecos de estas voces irían desapareciendo por completo de su poesía.

Acechado por un sentimiento de culpabilidad al ser acusado de encontrarse a salvo en Estados Unidos mientras sus compatriotas sufrían los bombardeos alemanes, Auden atravesó momentos de intensa transformación personal que fueron quedando plasmados en poemas largos como en los que es patente el regreso a la fe sus antepasados y al simbolismo cristiano, su profunda preocupación por la situación internacional, y la concepción del arte como «compensación de una vida menoscabada». *Carta de Año Nuevo*, una epístola dirigida a una figura materna, podría interpretarse también como una suerte de justificación pública por su supuesta deserción de Gran Bretaña, y *El mar y el espejo*, arte poética confesa de Auden, es, según Fuller, «una discusión semidramatizada de la relación entre la vida y el arte en el contexto de la posibilidad espiritual»:[5]

[5] Fuller, John, *op. cit.*, p. 356.

*soy lo que soy, tu difunto y solitario amo,*
*quien sabe ya lo que es la magia: el poder para encantar*
*que surge de la desilusión. Lo que pueden enseñar los libros*
*es que la mayoría de los deseos acaban en charcas apestosas,*
*(...)*
*todo lo que no somos devuelve la mirada a lo que somos.*

Es en esta segunda época cuando cobran más fuerza temas como, en palabras del propio poeta, «la crisis espiritual de nuestros tiempos, es decir, la división entre la razón y el corazón, lo individual y lo colectivo, el ineficaz intelectualoide liberal y el demagogo práctico y brutal», y se aprecia una búsqueda cada vez más inquieta del instante absoluto y una idea del tiempo como responsabilidad:

*Las vidas que te obedecen se mueven como la música,*
*convirtiéndose ahora en lo que sólo pueden ser una vez,*
*haciendo del silencio el sonido decisivo: suena*
*sencillo, pero hay que dar con el tiempo.*[6]

O también,

*Ninguno de ellos era capaz de mentir,*
*no había ni uno solo que fuera consciente de estar muriendo*

[6] De «Homenaje a Clío».

*o que pudiera con un ritmo o una rima*
*asumir responsabilidad por el tiempo.*[7]

El amor a una persona entendido como una manera de amar a la humanidad entera es precisamente el único modo de trascender y de luchar contra ese miedo arraigado en Auden a perder el tiempo y a que el tiempo se pierda definitivamente, y es en este contexto donde medra la duda de si la poesía tiene sentido y utilidad como medio de defensa en un mundo despedazado.

*no hay palabra escrita del puño del hombre que pueda*
*detener la guerra*
*ni estar a la altura del alivio*
*de su inconmensurable desdicha,*[8]

Entre los versos más conocidos de este autor, o al menos entre los que más han dado que hablar, está el de «la poesía no hace que ocurra nada: sobrevive / en el valle de su concepción», de «En memoria de W. B. Yeats». Pero probablemente Auden lanzó esta máxima como una provocación, como una forma de enfrentarse a sus propias dudas pero también como una llamada a la acción. La hondura moral de su poesía reside en su firme compromiso de seguir afilando su poética como único antídoto contra la mentira institucional y aceptada y la devaluación de la palabra, como única arma en una sociedad en la que «la verdad se sustituye por el Conocimiento Útil», compromiso éste que

[7] De «Sus solitarios superiores».
[8] De *Carta de Año Nuevo.*

constituye un acto de resistencia ética de innegable provecho práctico.

Convencido de que las artes «son casi el único medio que tenemos de comulgar con los muertos», Auden invoca a los grandes maestros, a los difuntos por los que siente respeto y admiración, y se somete a su juicio, como demuestra con detalle en la escena de *Carta de Año Nuevo* en la que se sienta como acusado ante un tribunal debidamente constituido, o, de una manera más visceral, en «La caverna de la creación», donde invoca a su fallecido amigo Louis MacNeice para que lo guíe en sus esfuerzos:

*Viendo que conoces*
*nuestro misterio*
*desde dentro y por tanto*
*hasta qué punto, en nuestras guaridas solitarias,*
*necesitamos la compañía*
*de nuestros queridos muertos, para que nos*
*consuelen en días tristes cuando el yo es una nulidad*
*vertida sobre un montón de nada*

Pero si hay una preocupación que descuella por encima de todas las demás es el temor a que, en el futuro, su poesía pasara a ser propiedad de unos herederos que pudieran hacer un uso incorrecto de ella. «Puede que al desear que se destruyera su obra, Kafka hubiera previsto la naturaleza de la mayoría de sus admiradores», escribió en «El yo sin sí mismo», uno de sus ensayos sobre literatura recogidos en *La mano del teñidor*. Había visto lo ocurrido con Yeats, que

*se convirtió en sus admiradores.*
*Ahora está disperso por un centenar de ciudades*
*y entregado por completo a afectos desconocidos,*
*para encontrar su dicha en otra clase de bosque*
*y ser castigado bajo código de conciencia extranjero.*
*Las palabras de un hombre muerto*
*se transforman en las entrañas de los vivos.*

De ahí que le pesara tanto la tergiversación partidista que se hizo de poemas suyos como «España, 1937» o «1 de septiembre de 1939», y su decisión de dejarlos de lado, ya que, como señala Fuller: «la obra de un poeta acaba por ser independiente de él porque no tiene control sobre la interpretación que hará de la misma la posteridad».[9]

Pues bien, en el caso Auden, este peligro es especialmente grave. Como dice Adam Zagajewski en su libro *En defensa del fervor*, «Auden pertenece a la familia de poetas cuya obra no exhala el olor de las rosas sino el de la razón». A pesar de su devoción por el formalismo, lo que debe primar en su poesía es el discurso, y para no inducir a equívocos, en esta antología hemos optado por una traducción en verso libre con el fin de no encorsetar los poemas en metros que no serían los suyos propiamente dichos, acompañar al autor con la mayor escrupulosidad posible por sus complejos meandros sintácticos y preservar su tono inconfundible además de eso que, según el propio Auden, sobrevive a la traducción: la perspectiva particular del mundo de un autor.

[9] Fuller, *op. cit.*, p. 287.

Para no lastrar innecesariamente la lectura de estos poemas, hemos obviado en casos concretos algunas peculiaridades en la escritura de Auden como ciertas omisiones de artículos, sujetos o conjunciones, al igual que, donde era imperioso, su puntuación tan poco convencional. El orden con el que se presentan los poemas es el mismo en que los recoge en *Collected Poems* Edward Mendelson, autor con el que esta antología está en deuda por sus magníficos análisis de la obra de este poeta en *Early Auden* y *Later Auden*, igual que lo está con una obra abrumadoramente minuciosa como es *W. H. Auden: A Commentary*, de John Fuller, herramienta imprescindible de traducción.

Y es que uno debería tener varias vidas para entender y traducir poemas tan dispares, o ser diferentes personas, como lo era quien escribió «La carta» con respecto de quien años después escribió «El novelista», poema que analiza el papel del escritor como depositario de la pesada carga de interpretar al ser humano y mostrar su esencia, de quedar

*...sujeto a*
*dolencias vulgares como el amor, entre los Justos*
*ser justo, entre los Sucios sucio también,*
*y sobre la endeblez de su propia persona*
*soportar discretamente todos los agravios del Hombre.*

Una tarea así sólo puede acometerla alguien capaz de entender que, como dice Brodsky: «Nosotros partimos y la belleza permanece. (...) Nosotros miramos hacia el futuro y la belleza vive en un eterno presente. La lágrima es un intento de permanece, de quedarse rezagado». Auden veía el incesante

proceso de afinamiento de su poesía como una manera de aspirar a la plegaria perfecta, un acto de resistencia frente al caos. Era consciente de que al amolar las palabras iba alcanzando un resultado similar al que obtiene el agua a fuerza de erosionar la tierra que, como ocurre con el paisaje en esencia humano de «Elogio de la piedra caliza», se disuelve recordándonos nuestra propia transitoriedad.

«Wystan seguía riéndose, pero una lágrima le resbalaba por la mejilla.» Una imagen que bien merece la pena tener presente al abordar la lectura de estos poemas.