

INTERACCIÓN DE POETA Y CORRESPONSAL EN «TWO ARMIES», DE STEPHEN SPENDER

Al recorrer los versos que configuran la poesía de Stephen Spender en general y, muy especialmente, los poemas escritos con motivo de la Guerra Civil Española, recogidos en *Poems for Spain* (1939), es fácil percibir cierta interacción entre lo que podríamos llamar el «ego» poético de Spender y su «alter ego» de corresponsal con la consiguiente alternancia en poemas y fragmentos que, a veces, no pasan de ser meros informes periodísticos contruidos con cierto ritmo, y otros en los que el lirismo aflora con imágenes, en ocasiones, bien logradas. En los que pertenecen al primer grupo se aprecia un predominio de lenguaje prosaico, aportación de datos innecesarios en un poema pero esenciales para la noticia como tal. Esas características son las que se van a estudiar brevemente en este trabajo.

Probablemente, ésta es una de las razones —si bien no la única— que han motivado el hecho de que la poesía de Stephen Spender haya tenido valoraciones tan dispares¹. Frente a los que la consideran de escaso valor estético se encuentran otros que, como Rosenthal, opinan que Spender es «the most delicate lyricist of the group»², refiriéndose a los poetas que configuran el denominado «the 1930's Auden-Spender group». Rosenthal, en efecto, atribuye a Spender cierta «Shelleyan quality». Esteban Pujals, por su parte, opina que Spender «es un lírico muy notable, que sabe penetrar la realidad visible con la realidad ideal»³. Los ejemplos y las citas en uno y otro sentido podrían multiplicarse sin que, por ello, se proporcionararan datos enriquecedores para la perspectiva de este trabajo, por

¹ Bernd Dietz ha realizado su tesis doctoral sobre la producción poética que surge en la literatura inglesa con motivo de nuestra Guerra Civil con abundante material de información. Hasta ahora, que yo sepa, sólo se ha publicado el primer volumen. Vid. *El impacto de la Guerra Civil Española en la poesía inglesa (1936-1939)*, Univ. de La Laguna, T. 1, 1985. La acogida de la primera edición de *Poems for Spain*, realizada por el propio Spender y John Lehmann, en Londres en 1939, fue irregular, como cabía suponer al estar la opinión dividida y los ánimos encrespados según la distinta perspectiva con que se observaba el conflicto bélico español. Las actitudes de los poetas ingleses frente a la Guerra Civil Española eran las mismas que adoptaban en su concepción de la sociedad. Por esa razón la entendían como «un enfrentamiento apocalíptico entre dos titanes seculares fascismo y comunismo», Bernd Dietz, op. cit., p. 28.

² M. L. Rosenthal: *The Modern Poets*, O.U.P., 1978, p. 196.

³ *La poesía inglesa del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 95.

lo que parece aconsejable no insistir en este punto. Lo cierto es que la cualidad lírica de Stephen Spender, si bien indiscutible, es más bien esporádica. Existe, pues, lo que podríamos catalogar como «Double Lyric», una especie de lirismo dissociado que, según Merle E. Brown, «rings an echo of William Empson's notion that poetry is not fully realized in the seventh type of ambiguity, where the total effect is to show a fundamental division in the writer's mind»⁴. Probablemente, una de las causas de esta dualidad se deba al entusiasmo ideológico de Spender, al menos en el momento de componer *Poems for Spain*. Así podemos deducirlo de las siguientes palabras de Cunningham: «Spender finds in the poetry of the Spanish cause a viable alliance between politics and poetry: propaganda and poetry are coming together as appropriately as in Wordsworth's sonnet against Napoleon's invasion of Spain 'Indignation of a High-Minded Spaniard'»⁵. Frecuentemente, sin embargo, el marcado compromiso político puede restar lirismo a la producción poética, aunque existan composiciones de gran belleza y calidad producidas por poetas altamente comprometidos, como es notorio.

No es objetivo de este trabajo el análisis de la poesía de Stephen Spender desde el mayor o menor grado de compromiso político, puesto que ya hay trabajos monográficos sobre ese particular⁶. Mi intención persigue, simplemente, demostrar que la consideración crítica dispar que se ha hecho de la obra de Spender se debe a que en ella se encuentran por igual fragmentos de alta calidad lírica⁷ mezclados con otros de carácter prosaico, fruto de la mera aportación de datos de carácter informativo, tal como haría un corresponsal que fríamente se limitara a transmitir una noticia desde el punto de vista de la realidad más aséptica, si bien no puede llegarse a considerar a Spender como «a journalist in verse»⁸. Y esto se percibe a lo largo de muchos poemas spenderianos, aun cuando yo me limite a demostrarlo en uno de los que evidencian este rasgo más marcadamente: «Two Armies».

Pero, antes de entrar de lleno en el análisis de esta composición, veamos algunos de los ejemplos, recogidos en otras, en los que se trasluce el corresponsal y otros en los que aflora el poeta. «Spender», escribe Robson, «With more original poetic force and imaginative impulse, succeeded less well in finding a secure technique in verse. We remember his work in striking passages and images rather

⁴ Recogido por M. E. Brown de la obra de Empson: *Seven Types of Ambiguity*, en *Double Lyric*, Routledge and K. P. 1980, pp. 1-2.

⁵ «Introduction» de *The Penguin Book of Spanish Civil War*, Valentine Cunningham, Penguin, 1980, pp. 57-8.

⁶ Vid. William Shand y Alberto Girri: *Poesía inglesa de la Guerra Civil Española*, Buenos Aires, 1947. Michael Schmidt: *An Introduction to 50 Modern English Poets*, London, 1979. Andrew King-sley Weatherhead: *Stephen Spender and the Thirties*, London, 1975. Hugh D. Ford: *A poet's War: British Poets and the Spanish Civil War*, Philadelphia 1965. Bernd Dietz, op. cit. vol. II.

⁷ A Thwaite: *Twentieth-Century English Poetry*, Heineman, 1978, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 64. Pero no podemos ignorar que, tal como declara John Lehmann en *New Writing in Europe* (1940), p. 123, «Spender was not alone (among the authors) (...) who combined a large dose of journalism with poetry and novel-writing».

than in complete poems»⁹. Y Merle E. Brown comenta que la poesía que surge de la mera observación —y ése es el caso de muchos de los poemas de Spender— «would prove to be reflective rather than creative»¹⁰. Y, más adelante, añade: «...a poetry of intelligent observation instead of intuitive insight», para concluir que «often the poems present quite overtly a dramatic antagonism between two persons or positions»¹¹.

Por otra parte, ya en 1942 Enright, expresando en cierto modo las ideas de Leavis, comentaba sobre las últimas colecciones de Spender, y escribía: «Mr. Spender has given us plenty of evidence from which to deduce his inability to use his imagination in a truly poetic way. Like those of so many of our contemporary poets, his imaginative faculties alternate spasmodically between the bathetic 'plain statement' kind of thing and the ghastly modern Homeric metaphor which fills one with regressive yearnings for the good old Georgians of yesterday»¹². Louis MacNeice, por el contrario, consideraba a Spender, al menos en su producción de los años 20, como un poeta capaz de «redeeming the world by introspection»¹³.

Olvidemos, no obstante, lo que de enfrentamiento personal podría encerrarse en los juicios críticos de los contemporáneos del poeta; lo que significa más bien una animadversión entre miembros de un grupo¹⁴ o entre poetas y críticos ajenos al mismo. Lo que sí parece cierto es que Spender muestra un claro afán de captar la vena lírica —aunque no siempre lo consiga o lo consiga sólo parcialmente. En su poema «Darkness and Light», cuyo título es lo bastante significativo sobre este particular, escribe: «To break out of the chaos of my darkness / Into a lucid day is all my will».

Pasemos, tras esta breve introducción, a ofrecer ejemplos concretos con miras a demostrar el enfoque que se persigue en este trabajo, aunque, dada la limitación del espacio del mismo deberá entenderse como un simple acercamiento al problema. El estudio de este aspecto en todos los poemas del poeta que nos ocupa sería el que nos llevaría a algunas conclusiones aceptables; conclusiones que no podrán sacarse de este simple muestreo orientativo.

Nos es fácil percibir al corresponsal en casos como el que se transcribe a continuación:

Of course, the entire effort is to put oneself
Outside the ordinary range
Of what are called statistics¹⁵.

⁹ W. W. Robson: *Modern English Literature*, O.U.P., 1978, p. 130.

¹⁰ M. E. Brown, op. cit., p. 1.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² Palabras escritas en *Scrutiny II*, 1492-3, pp. 78-9.

¹³ A. Thwaite, op. cit. p. 69.

¹⁴ Buen ejemplo de ello son los frecuentes ataques de Roy Campbell a Louis MacNeice, C. Day Lewis, Auden y Spender a los que asociaba en una especie de «clipping» burlesco con el sobrenombre de MacSpaunday.

¹⁵ «Thoughts During an Air Raid», en Robin Skelton, ed.: *Poetry of the Thirties*, Penguin, 1980, p. 150.

Naturalmente, no es que pueda decirse que el fragmento, por sí solo, sea o no poético o prosaico. Para entender mi idea hay que leer esta líneas en el contexto al que pertenecen.

Asimismo, nos topamos con el reportero en poemas, tales como «Fail of a City»¹⁶, especialmente en los versos 19-21, o en los tres primeros versos de «In no Man's Land»¹⁷. Estas dos composiciones, por lo demás, parecen meros ejercicios de entrenamiento de una pluma novel. También se evidencia cierto prosaísmo, no exento de racionalismo, en «Ultima Ratio Regum»¹⁸, o bien se nos proporcionan datos de dudosa calidad poética en, por ejemplo, «At five a Man fell to the Ground»¹⁹. El tema de este último, a la par que la delimitación cronológica, obliga al lector español a recordar «A las cinco de la tarde», de Lorca. Pero «At Five» carece del dramatismo que el poeta granadino supo imprimir a su composición con todo el simbolismo que encierra el poema español en un contexto español. Las cinco de la tarde tiene toda una serie de connotaciones en la cultura española que no podrá tener nunca «At Five» para el lector inglés. Por otra parte, Sánchez Mejías no era para Lorca un simple soldado desconocido que cae en el campo de batalla, como ocurre en el poema de Spender. Pero, no cabe duda, Spender trató de dar cierto carácter emblemático a ese poema al situar la acción a las cinco de la tarde, aunque en el cotejo con el poema lorquiano siempre saldrá peor parada la composición de Spender.

El prosaísmo es también patente en «Thoughts During an Air Raid»²⁰. Ahora bien, el corresponsal cede su plaza al poeta cuando éste se ve impulsado por la piedad en relación con los personajes de sus poemas: «...his personal but also passive witness of the Spanish Civil War gave him a new focus for pity»²¹, escribe Thwaite. En otros poemas predomina el lirismo. Pero casi siempre se percibe una alternancia entre corresponsal y poeta. Aquéllos en los que predomina la emoción poética se hallan en relativo equilibrio con los de signo contrario. Quizás de los más representativos de los primeros sean «The Room Above the Square»²², o «The Coward»²³. Y uno, en el que la alternancia es casi tan palpable como en «Two Armies», es «Port Bou»²⁴. Pero, como es natural, no puedo detenerme a demostrar estas afirmaciones. Cunningham comenta: «In poems

¹⁶ Cunningham, op. cit., pp. 134-5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸ *Poetry of the Thistles*, op. cit., p. 148. Las estrofas 1ª y 4ª son pruebas evidentes de cierto racionalismo que resta calidad poética a la composición. El creador de la misma se limita a ofrecer unos informes de carácter periodístico en los que ni siquiera faltan las estadísticas.

¹⁹ Pertenece a «A Stopwatch and an Ordnance Map», Cunningham, op. cit., pp. 352-3. Nótese cómo el estribillo que acompaña a cada una de las estrofas de este poema insiste en recordar que la acción tiene lugar en un escenario mediterráneo a la par que sirve de recordatorio de uno de los símbolos de la poesía de Lorca, la aceituna y los olivos.

²⁰ Skelton, op. cit., pp. 150-1.

²¹ Thwaite, op. cit., p. 71.

²² Cunningham, op. cit., p. 353.

²³ *Ibid.*, p. 338.

²⁴ *Ibid.*, pp. 354-5.

like 'Port Bou' Spender becomes something more than the Wilfred Owen of the Spanish Civil War (...) —rather he's its Edward Thomas»²⁵.

Pero, como acabo de decir, la limitación de espacio impide entrar en detalles en los casos precedentes, porque me parece más oportuno realizar un análisis detallado en un poema concreto de cuanto pretendo demostrar que tocar todos los casos y no poder detallar ninguno. De ahí que, sin más dilación, entremos en el comentario del poema elegido para tal fin:

TWO ARMIES

Deep in the winter plain, two armies
Dig their machinery, to destroy each other
Men freeze and hunger. No one is given leave
On either side, except the dead, and wounded.
These have their leave; while new battalions wait
On time at last to bring them violent peace.

All have become so nervous and so cold
That each man hates the cause and distant words
That brought him here, more terribly than bullets.
Once a boy hummed a popular marching song,
Once a novice hand flapped their salute;
The voice was choked, the lifted hand fell,
Shot through the wrist by those of his own side.

From their numb harvest, all would flee, except
For discipline drilled once in an iron school
Which holds them at the point of the revolver.
Yet when they sleep, the images of home
Ride wishing horses of escape
Which herd the plain in a mass unspoken poem.

Finally, they cease to hate: for although hate
Bursts from the air and whips the earth with hail
Or shoots it up in fountains to marvel at,
And although hundreds fall, who can connect
The inexhaustible anger of the guns
With the dumb patience of those tormented animals?

Clean silence drops at night, when a little walk
Divides the sleeping armies, each
Huddled in linen woven by remote hands.
When the machines are stilled, a common suffering
Whitens the air with breath and makes both one
As though these enemies slept in each other's arms.

Only the lucid friend to aerial raiders
The brilliant pilot moon, stares down
Upon this plain she makes a shining bone

²⁵ *Ibid.*, p. 82.

Cut by the shadows of many thousand bones.
 Where amber clouds scatter on No-Man's-Land
 She regards death and time throw up
 The furious words and minerals which destroy.²⁶

Consta el poema, como puede observarse, de seis estrofas formadas por seis versos cada una, excepto la 1.^a y la 6.^a, que constan de siete. Todos los versos son libres y el ritmo de los mismos es variado si bien predominan los pies métricos de ritmos ascendentes —yámbico y anapesto— aun cuando se alternen con pies trocaicos o dáctilos. Algunos versos tienen un ritmo regular, tal como ocurre con el n.º 4 de la primera estrofa; y otros de ritmo más variado como el verso n.º 3 de la segunda estrofa, por citar un ejemplo de cada caso. En su conjunto, el poema está formado por versos pentámetros y hexámetros.

Desde el punto de vista temático, esta composición trata de poner en evidencia la futilidad de la guerra; el absurdo que representa que unos jóvenes sufran hambre y frío hasta la muerte sólo por una serie de «distant words» (2, 2), que pierden su sentido tan pronto como la realidad de las trincheras se impone. Asimismo, el poeta declara contundentemente que no debe existir nada que obligue al hombre a odiar, puesto que el odio sólo aboca a una situación desesperada para los hombres, que se convierten en «tormented animals» (4, 6), y ya luchan únicamente por inercia.

En cualquier caso, está claro que, para Spender, los causantes indirectos de la guerra, los elementos capaces de «Kill life» (6, 7), son esas «furious words» (6, 7) primero y, luego, las armas, claramente metaforizadas mediante «minerals» (6, 7). Pero, tanto las palabras airadas como los minerales de los que se extrae el metal que más tarde ha de convertirse en arma, serán menospreciados por ciertos agentes que se encuentran más allá de los hombres y que regulan la vida de éstos. Me refiero a «death and time» (6, 5). La muerte y el tiempo parecen reírse de los instrumentos de que se vale el hombre para lograr su propia destrucción, con lo cual todo el poema se tiñe de un claro determinismo, que no se había percibido en las líneas precedentes salvo por el detalle de la mano del joven que saluda y que, paradójicamente, es yugulada por un proyectil de su mismo bando, con lo que el destino pone también su grano de arena a la hora de regir el final —total o parcial— de esos hombres. Pero, sobre eso, volveremos más adelante.

Para apreciar la actitud del poeta de cara al tema que va a presentarnos tal vez sea pertinente dividir toda la composición en dos bloques —no claramente delimitados, bien es cierto— que, aunque temáticamente iguales, se diferencian por el punto de vista adoptado por el narrador. Y hablo del narrador, que es un elemento más afín a la novela que a la poesía, porque en este poema, y pese al aspecto tipográfico, existe un evidente tono narrativo con todo lo que ello representa de distanciamiento de la poesía en su dimensión más estricta. Al menos ese tono es obvio en las dos primeras estrofas, si bien irá desapareciendo a partir de la tercera, con lo que podemos separar las dos primeras estrofas en la primera

²⁶ Skelton, op. cit., pp. 144-5.

parte del poema, y las restantes, que constituirán la segunda parte. Debo insistir, sin embargo, que, ni las dos primeras son totalmente prosaicas, ni las cuatro últimas están exentas de narrativa.

Las dos primeras estrofas son poco más que la crónica del corresponsal que comparte su esencia con el poeta. Son claramente descriptivas y, puede afirmarse, no despertarían un interés considerable a no ser porque se constituyen en el pretexto del que se vale el poeta para acercarnos a los hechos, aunque él no se acerque realmente en ellas. En efecto, él se mantiene al margen del hecho real: un campo de batalla en el que dos grupos de hombres, dos ejércitos, se aprestan para enfrentarse el uno con el otro hasta las últimas consecuencias; es decir hasta llegar a «to destroy each other» (1, 2). El corresponsal, por lo tanto, se dispone a ir informando a un hipotético lector —que habría que situar entre el amante de la lectura de poemas y el aficionado a la lectura del periódico— de los detalles característicos de la noticia periodística, tal como haría cualquier corresponsal de guerra con sus lectores:

—situación temporal: «winter»²⁷.

—situación espacial: «plain».

—personajes: «two armies».

Sin embargo, hemos de reconocer que la imprecisión en los datos nos obliga a pensar que no estamos ante un producto meramente periodístico ni ante una fría noticia de prensa.

Asimismo, ofrece el autor unos elementos de valoración más subjetiva de lo que cabría pensar en un corresponsal, si bien son la lógica consecuencia de los acontecimientos y de las circunstancias en que éstos tienen lugar. Por eso, es normal el hecho de que «men freeze», como consecuencia del invierno; y «hunger» sería el resultado de la situación bélica que están padeciendo. Si, por los datos que nos proporciona, podríamos pensar que estábamos ante una noticia de prensa, no es menos cierto que el modo de introducirlos en la mente del lector, por su laconismo, ya induce a deducir que pueda tratarse de una composición interncionadamente poética, puesto que con sólo dos versos y medio el emisor nos ha proporcionado una buena dosis de información.

En el segundo hemistiquio del tercer verso junto con el cuarto y primer hemistiquio del quinto, se nos informa de qué clase de guerra se trata (una guerra sin cuartel, como ya indiqué). Característica que ya antes había sido insinuada con la frase «to destroy each other» del segundo verso. Ahora, se nos dan nuevos detalles para conocer la importancia de la tragedia. Nada podrá interrumpir, para estos hombres, la tarea que se les ha encomendado. No obtendrán permiso alguno, ni se les concederá tregua a ninguno «except the dead and wounded» (1, 4). Los demás, y con ellos, los nuevos refuerzos que vengan a sustituir a muertos y heridos, deberán continuar hasta llegar al objetivo final: «violent peace»²⁸.

²⁷ Nótese el empleo ajustado de la sinestesia lograda al aplicar «winter» (concepción temporal) como modificador de «plain» (concepción espacial).

²⁸ El oxímoron dota de una ironía patética a toda la estrofa. De hecho, a través de todo el poema, se percibe un incremento gradual del «phatos», aunque, al final, se suaviza parcialmente.

Finalizada esta estrofa, nos percatamos, una vez más, del distanciamiento del poeta en ella. Stephen Spender se sitúa en las afueras del campamento y describe la situación, de la cual, si no se desentiende, al menos se mantiene fríamente al margen, «Hunger»²⁹ es el término que, junto con «freeze», la acerca más a los combatientes, a sus sentimientos, pero ya hemos comentado que los plantea más bien como consecuencia lógica del escenario espacial y temporal en que los hechos ocurren. Ahora bien, en la segunda estrofa, y por la puerta de cierta manifestación externa de sentimientos reflejada en el «nervous» y «cold», el poeta se adentra en la psique de los combatientes, aunque lo haga todavía como observador imparcial. Por otra parte, «cold» sirve, al mismo tiempo, de nexos con el «freeze» de la primera estrofa, y ofrece el carácter ambiguo que connota, al margen del frío invernal, el frío anímico que se ha posado en el espíritu de los soldados al haber perdido el posible entusiasmo inicial, que las palabras de los de sus mismas ideas y bandos habían despertado. Es evidente que esas palabras ya no hacen vibrar de ilusión a los hombres que se encuentran en las trincheras; hay ya un claro distanciamiento, según lo expresa el sintagma «distant words». En su momento fueron palabras capaces de hacer avanzar a esos mismos hombres, pero en el aquí y el ahora del poema, con el realismo de la guerra ante su ojos, suenan vacías, carentes de todo significado. En estos momentos la causa y las palabras sólo son capaces de despertar el odio en sus corazones. Y aquí nos encontramos ya con el primer indicio de lo que Spender quiere que sea el tema de su composición. Para lograrlo, el poeta va entrando poco a poco en situación y si, al final de la primera estrofa, ya nos ofrecía un atisbo de lo que era su punto de vista, aquí se define plenamente a esa causa y esas palabras como «More terrible than bullets» (2, 3), ya que una y otras han sido las que han puesto las armas en manos de los soldados obligándoles a continuar en la brecha hasta el final.

Acercarse a los hombres, sentir cómo piensan, trae como consecuencia la individualización de lo que antes, en la perspectiva de alejamiento inicial, era sólo masa. Ahora ya, sin embargo, se oye a uno cantar: «One boy hummed a popular marching song» (2, 4), o se ve a otro que alza la mano: «a novice hand flapped the salute» (2, 5), en un ademán de saludo; es decir, en un gesto que nada tiene que ver con la guerra.

Llegados a este punto, no obstante, es menester detenernos para comentar un aspecto formal cuya explicación no parece hallarse en el poema. Me refiero a los verbos «hummed» «flapped» y «was», de los versos 4, 5 y 6 de esta segunda estrofa. Hasta ahora el poema ha transcurrido, como era de suponer, en tiempo presente, dadas las características de lo que se está describiendo. Pasadas estas líneas, volverá de nuevo al presente. ¿Qué razón existe, pues, para que Spender utilice estos tres versos en pasado en la estrofa que nos ocupa? Difícil es la respuesta. Podría considerarse que el poeta, al cambiar de tiempo verbal, pretende dar a los hechos cierta atemporalidad fundiendo presente y pasado; pero es difícil

²⁹ El uso del «hunger» como categoría verbal produce en el lector cierto grado de «extrañamiento» —según la denominación de Sklovski—, que, de alguna manera, proporciona mayor literariedad al texto.

creer que ésa sea la razón. Sea como fuere, lo que sí es cierto es que esos pasados se despegan del contexto y restan dramatismo a los hechos sangrantes que se describen. El lector no puede sentir el mismo dolor por esa «voice... Choked» y por esa mano que «fell/Shot through the wrist» si la acción se sitúa en el pasado que si lo está viviendo en ese mismo momento. El prisma del pasado desdibuja los contornos e incluso el color de la sangre adquiere unas matizaciones idealistas y hasta románticas por el solo hecho de haber añadido el adverbio «once», que confiere a todo el contexto un tono de fábula o mito con la consiguiente desdramatización. El recurso parece que no es demasiado afortunado. La estrofa podría haber sido estremecedora y el último verso, con esa especie de burla de los hados: «shot... by those of his own side», vuelve a adquirir un alto grado de patetismo. Todo ello no hace sino acentuar el desequilibrio existente a lo largo de la estrofa; desequilibrio similar al que se encuentra en la primera sólo que más acentuado.

Pero olvidemos por un momento la pérdida de efectividad que se produce por los elementos anteriormente citados y tratemos de percibir qué hay más allá de la bruma de ese «once»: un joven que tararea una canción aunque sea marcial y una mano amistosa que saluda. Estos dos gestos, como ya indiqué, no van en consonancia con el escenario en el que nos hallamos ni con los acontecimientos que en él se desarrollan. Por consiguiente, tienen que desaparecer para no romper la «desarmonía» reinante, y desaparecen: La voz es apagada y la mano segada. Pero el poeta quiere, además, que no olvidemos la intención de su mensaje: lo dramáticamente absurda que es la guerra, y por esa razón hace que la mano sea amputada por los mismos con los que el joven lucha.

A partir de este momento, el corresponsal, que se ha ido eclipsando paulatinamente, desaparece casi por completo para dar paso al poeta. El lirismo se acentúa. Las imágenes empiezan a adquirir una adecuación y una justeza que antes nos ostentaban. Existían, sí, pequeños intentos, pero el frío del narrador les confería un cierto carácter inerte. Sin embargo, el último verso de esta estrofa se encuentra ya a la altura de los que vienen a continuación; tiene ya unos tonos líricos que arrastran al lector y le hacen vibrar con un nuevo sentimiento.

El sondeo en el alma de los personajes lleva al poeta, y con él al lector, hacia el conocimiento, no sólo de lo que sienten ahora esos hombres, sino de su pasado. Por ello sabe que fue ese pasado el que los modeló por medio de una «discipline drilled once in an iron school» (3, 2), y los programó tan rígidamente que ya no pueden abandonar, sino que permanecen ahí, en el punto de mira del fusil o la metralleta.

La interiorización penetra incluso en el mundo onírico de los combatientes; sus sueños los transportan, lejos de la realidad del frente, a ese universo tan bellamente plasmado en los versos 4 y 5 de la tercera estrofa: «...the images of home / Riding wishing horse of escape»³⁰. En esta imagen, cabe decir, el poema alcanza una perfección no igualada hasta ahora y que culmina en ese «a mass uns-poken poem» (3, 6).

³⁰ Una vez más acude al recurso sinestésico al desplazar al término «wishing» hacia «horses», logrando una mayor calidad lírica.

Es necesario hacer un nuevo alto en el camino para detenernos en el objetivo de esa carrera, ese «poema inexpresado», que el propio Spender busca como todos los poetas que se precien. La búsqueda de lo inefable ha sido la ambición de todos ellos, y ha dado lugar a algunas de las más hermosas composiciones líricas, así como a múltiples declaraciones en este sentido de lo que E. A. Poe llamaba el «wild birth», o la forma salvajemente dolorosa de plasmar la idea poética. Y Wordsworth, por su parte alude a este hecho con las siguientes palabras: «A hundred times when in these wanderings / I have been busy with the toil of verse —/ Great pains and little progress—»³¹. También Spender declara en más de una ocasión su inquietud por esta faceta de la creación literaria; en una de ellas se confiesa como «... an autobiographer restlessly searching for forms in which to express the stages of my development»³², actitud eminentemente wordsworthiana, como puede verse.

Pero volvamos a «Two Armies». Si las tres primeras estrofas, tal como hemos visto, iban de menos a más en su calidad lírica y la tercera era la que alcanzaba un mayor grado de acabamiento hacia la perfección poética al carecer de saltos bruscos, como le ocurría a las anteriores, la estrofa n.º 4 se convierte en axial, puesto que, tras el sueño expresado en la tercera, el odio desaparece. Al menos desaparece del corazón de los combatientes a pesar de que está flotando en el ambiente y saturándolo todo: «bursts from the air», «whips the earth like hail», «Pours it up in fountains» (4, 1-3). Agua, cielo y tierra están impregnados de odio, un odio activo³³ que intenta hacer vibrar el cosmos con su savia y que bien podría anidar de nuevo en el corazón de los hombres al reflexionar sobre esos «hundreds fell». Pero no, aquí Spender contrapone el odio, la ira del hombre —que puede «cease», desaparecer— con esa otra ira irracional, inextinguible, de las armas: «The inexhaustible anger of the guns» (4, 5). De alguna manera, uno tiene la impresión de que, aunque los hombres concretos de este poema concreto hayan dejado de odiar, el odio permanente de las armas podrá prender algún día en otros corazones.

El último verso de esta cuarta estrofa nos hace volver, por un momento, a la realidad. El poeta no quiere que olvidemos cuál es la situación de los hombres en los que el odio se ha convertido en «dumb patience» (4, 6), y cuyo estado físico se representa metafóricamente por el sintagma «tormented animals» (4, 6).

En la estrofa n.º 5, la tormenta del odio, que estaba desencadenada en la precedente, parece haber amainado incluso en la atmósfera poética. De ella sólo queda «clear silence» (5,1), que «at night» «drops» cual lluvia beneficiosa sobre los ejércitos dormidos. Una vez más, el sueño logra el milagro: «the machines are stilled» (5, 4). A esta hora, incluso la distancia entre los contendientes de los dos ejércitos se ha acortado. No se trata sólo, con ese «a little walk» (5, 1) que «Divides

³¹ William Wordsworth: *The Prelude*. Los versos transcritos corresponden a la versión de 13 libros, de 1805, líneas 101-103 del libro cuarto.

³² Thwaite, op. cit., pp. 69-70.

³³ Obsérvese que el odio funciona gramaticalmente incluso como sujeto real de los verbos «burst», «whip» y «pour».

the sleeping armies» (5, 2), de la corta distancia real que separaba a los ejércitos que luchaban en los dos bandos españoles; es que la distancia psicológica que separa sus mentes también se reduce por medio del sueño. Los hombres, que en el sueño anterior dejaron de odiar, llegarán a sentirse tan cerca de sus enemigos como si «slept in each other's arms» (5, 6), como si los capotes y las mantas que los cubren, «woven by romote hands» (5, 3), probablemente tejidas por personas que en estos momentos se hallan en el otro lado de la tierra de nadie, tejieran unos hilos invisibles que actuaran como cinta transportadora del amor, no del odio. Pero a ese estado no han llegado sólo a través del sueño: ha sido preciso otro sentimiento que, si alguna que otra vez deshumaniza al hombre, la mayor parte de las veces sirve de vínculo de comprensión y afecto. Me refiero a «a common suffering» (5, 4). Aquí, el sufrimiento común es capaz de hacer blanquear el aire de la noche. De todos es sabido el valor simbólico que cobran los elementos cromáticos. En esta ocasión, la acción del verbo «whiten» (5, 5) produce un considerable alivio al proporcionar al ambiente una claridad que apunta a la esperanza.

En la última estrofa aparece un nuevo observador, la luna; y para dejar que sea ella la que nos proporcione las imágenes a través de su luz, el poeta se distancia de nuevo, aunque el tono intimista y lírico ya no le abandona. A diferencia del frío relato patente en las primeras estrofas, aquí el cálido sentimiento del poeta se percibe incluso a través de la frialdad —que no inadecuación— de esas imágenes. Es la luna un elemento activo en la contienda: «brilliant pilot moon» (6, 2), si bien se sitúa evidentemente por encima de cuestiones partidistas y se limita a mantener una actitud amistosa, «lucid friend» (6, 1), al mismo tiempo que pone de manifiesto los resultados de la contienda. Con tal motivo «she makes a shining bone / Cut by the shadows of many thousand bones» (6, 3-4). Su mirada, en plena llanura, no sólo descubre el siniestro montón de miles de huesos, sino que los transforma en uno solo hueso gigantesco y sobrecogedor. Para ello, la luna se sitúa, como la muerte y el tiempo, en la vertical de la tierra de nadie de forma que su visión sea perfecta y pueda percibir en toda su dimensión la inutilidad de los «furious words and minerals which kill life». De esa forma, se constituye en testigo ocular de la acción llevada a cabo por los otros dos protagonistas, quienes «throw up» los citados agentes mortíferos. Parece, pues, que muerte y tiempo están dispuestos a sellar la paz, con lo que el final del poema corrobora el rayo de esperanza que se intuía desde el abandono del odio por parte de los combatientes, se acentuaba al colorearse de blanco la estrofa nº 5 y se insistía en el último verso de dicha estrofa al ver a los hombres durmiendo unos en brazos de otros.

El texto es, por consiguiente, un poema en el que, al margen de la futilidad de la guerra, el poeta apuesta por la capacidad de amor que anida en el corazón del hombre.

Llegados al final, no me queda más que insistir en que en éste, como en otros poemas de Stephen Spender, es fácil captar el conflicto que se entabla entre el corresponsal y el poeta a la hora de escribir composiciones en las que intenta plasmar la realidad de un momento desgraciado de la historia de España. La presen-

cia de Spender como corresponsal en la contienda impone sus criterios, pero su capacidad de poeta, al menos en algunos casos, termina por sentar sus reales. Así creo que lo he demostrado en esta páginas, que requerirían estudios similares en aquellos poemas en los que se percibe esta particularidad. Sólo una vez llevado a cabo ese estudio podríamos hablar de conclusiones sobre este aspecto. Mientras tanto, baste decir que, en «Two Armies», no sólo se nos describe poéticamente la lucha que mantienen esos dos ejércitos presentados al comienzo del poema, sino que nos es muy fácil captar la otra lucha que se desarrolla en el ánimo del creador del mismo. Asimismo, que si el final del poema deja abierta la puerta a la esperanza, también el final del conflicto entre corresponsal y poeta se resuelve de la mejor manera posible; es decir, con un claro predominio de éste sobre aquél, porque, aunque para ambos es imprescindible el instrumento de la palabra, el poeta busca la precisión y la expresión del significado, tal como el propio S. Spender declaraba recientemente: «Debemos recuperar el sentido de las palabras, buscar una poesía precisa, una poesía de los significados». Ahora bien, esto sólo podrá alcanzarlo cuando se desprenda del corresponsal que le acompaña y al que no siempre es capaz de dejar a un lado³⁴.

CARMEN PÉREZ ROMERO

³⁴ Declaración hecha por el poeta en su intervención en el Congreso de Intelectuales y Artistas, que tuvo lugar en Valencia, Junio 1987. *ABC*, 17 de junio de 1987, p. 49.

«INTERACCIÓN DE POETA Y CORRESPONSAL EN 'TWO ARMIES', DE STEPHEN SPENDER».

Carmen Pérez Romero.

One of the most striking features of Stephen Spender's poetry, especially the poems belonging to *Poems for Spain* is, what we could call, in approximate terms, its irregularity. The reader comes through lines that evince the coldness of a mere piece of news from a reporter who observes an event at a distance, together with others in which the reporter approaches the battlefield and becomes involved in the inner struggler of the women, the children and the fighting soldiers; that is to say, he becomes a poet. When this happens the poet's feelings arise and he makes the reader see, not only the faceless mass of people, but the individuals with their desperation, their fears, their dreams.

This assertion is exemplified, in the paper, by means of «Two Armies», which is closely connected, because I consider it one of the most representative of the above-mentioned quality. In «Two Armies», the reporter gives place to the poet in a gradual way, stanza by stanza, until such a point that, when the former appears again at the end of the poem, the feeling of the latter remains hovering over the landscape warming even the cold moon that illuminates the mountain of bones spread about in the battlefield.