

W. H. AUDEN EN LA DÉCADA DE 1930: *SPAIN*, O EL ESTIGMA DE UN PASADO IMPOSIBLE

Bernd Dietz
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

I

En «The Princes Dog», uno de los ensayos de Auden acerca de Shakespeare, se dice a propósito de *Richard II*:

A cruel, even an unjust king, who is strong, is preferable to the most saintly weakling because men will behave unjustly if they discover that they can with impunity; tyranny, the injustice of one, is less unjust than anarchy, the injustice of many¹.

El ciclo de una metamorfosis política se ha cerrado. Es lícito, evidentemente, que un hombre altere sus opiniones con el paso del tiempo y pueda ir defendiendo posturas antitéticas a lo largo de su vida. Pero lo que parece más discutible es que un poeta, máxime si es autor de una obra cuyas diferentes etapas revisten interés por razones diversas, someta ésta a una revisión coincidente con su evolución ideológica. En el caso de Auden, el problema reviste características especialmente polémicas, cuyo interés se agudiza aún más en el caso de su célebre poema *Spain*. Por tal motivo, el presente trabajo aspira a verter luz sobre cuestión tan discutida y controvertida, a la vez que ofrece un análisis original de este poema que es acaso el más célebre de toda la década de los *treinta*.

Pero antes de emitir cualquier juicio, es preferible presentar los hechos escuetos. Auden publicó en vida dos recopilaciones de su obra. *The Collected Poetry of W. H. Auden* apareció en América en 1945, mientras que su edición británica lo hizo en 1950 bajo el título de *Collected Shorter Poems 1930-1944*. En esta primera edición de «poesías completas», Auden dispuso los poemas por orden alfabético según sus versos iniciales, una vez que hubo eliminado una serie de composiciones previamente publicadas. También hubo otras alteraciones. Como dice Edward Mendelson, escrupuloso editor de los *Collected Poems* definitivos aparecidos tras la muerte de Auden, y en donde se respeta religiosamente la voluntad última del poeta, en la edición de 1944 «many poems were revised or truncated; and some lyrics that had once found their way into longer works re-emerged as separate poems²».

¹ *The Dyer's Hand and Other Essays* (London, 1962), p. 187.

² *Collected Poems* (London, 1976), p. 11.

En 1966 apareció en Inglaterra el volumen *Collected Shorter Poems 1927-1957*, a propósito del cual señala Mendelson: «Many of the early poems were further revised, and a alarming number were omitted³». Entre los omitidos se encontraba, naturalmente, *Spain*. Vale la pena atender a las justificaciones del propio Auden. En el prefacio escrito en 1944 expresaba lo siguiente:

In the eyes of every author, I fancy, his own past work falls into four classes. First, the pure rubbish which he regrets ever having conceived; second –for him the most painful– the good ideas which his incompetence or impatience prevented from coming to much (...); third, the pieces he has nothing against except their lack of importance; these must inevitably form the bulk of any collection since, were he to limit it to the fourth class alone, to those poems for which he is honestly grateful, his volume would be too depressingly slim^{3 bis}

Son éstas unas sabias palabras a las que poco cabe objetar. El prólogo que redactó en 1965, sin embargo, es bastante más largo y denota, a mi entender, en su intento de explicar con varios argumentos su proceder, cierta consciencia de la injusticia en que incurre para con el lector que admira la *totalidad* de su obra.

Manifiesta Auden que ordenó los poemas por orden alfabético en la colección anterior para evitar las especulaciones de la crítica ⁴acerca de su evolución temporal como poeta. Y añade respecto a esta segunda colección:

Some poems which I wrote and, unfortunately, published, I have thrown out because they were dishonest, or bad-mannered, or boring.

A dishonest poem is one which expresses, no matter how well, feelings or beliefs which its author never felt or entertained. For example, I once expressed a desire for «New styles of architecture»; but I have never liked modern architecture. I prefer *old* styles, and one must be honest about one's prejudices. Again, and much more shamefully, I once wrote:

History to the defeated
May say alas but cannot help nor pardon.

To say this is to equate goodness with success. 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 inexcusable⁵.

Aunque no haya por qué dudar de la palabra del poeta, es un fenómeno habitual el que a un interés juvenil por formas nuevas (y «new styles of architecture») expresa

³ Ibid., p. 12.

^{3bis} Reproducido *ibid.*, p. 15.

⁴ Seguramente no tenía el solo propósito de confundir a los críticos. En la antología *The Poet's Tongue*, preparada por Auden en 1935 junto con John Garrett, los poemas aparecen también por orden alfabético y postergando el nombre de sus autores. Ello revela, tratándose de poemas ajenos en este caso, su actitud hacia lo colectivo, en una tentativa, acaso contemporalizadora, de acentuar los orígenes populares de la poesía. Cf. también Samuel Hynes, *The Auden Generation* (London, 1979), pp. 166-167.

⁵ Reproducido en *Collected Poems*, pp. 15-16.

metafóricamente ese ideal de progreso que la juventud objetiva de Auden y el estado de ánimo de entreguerras permitían alentar) suceda la decepción y el retorno a los valores tradicionales en la madurez y más aún en la vejez.

Pero es más notable la referencia a *Spain*, cuyos dos versos finales son los únicos que cita Auden en todo el prólogo. Dándole una importancia indudable, reduce la cuestión de la «honestidad» del poema a la credulidad del lector. ¿Cómo saber el alcance de una idea o una sensación? ¿Hasta qué punto puede un hombre afirmar categóricamente que el entusiasmo y el esfuerzo volcados en un poema escrito treinta años antes eran falsos? Si Auden no produjo una poesía burdamente propagandística, ni llegó a comprometerse públicamente tanto como sus colegas ⁶, ¿es tarea fácil creer en el carácter *hipócrita* de *Spain*? El problema no es tan sencillo como Auden quiere hacernos ver, y parece factible pensar que tanto los años como el *wishful thinking* le estén jugando una mala pasada.

Porque tampoco sus otras tentativas de justificación son plenamente convincentes ⁷. Maxwell ha insistido en el carácter excesivo –por falsificante– de tales alteraciones y supresiones de poemas, aportando también opiniones ajenas ⁸. Una cosa es, en efecto, admitir que se sostuvieron posturas diversas en diferentes momentos de la vida, y otra muy distinta pretender explicar las ideas y actitudes de la juventud y primera madurez desde la atalaya de la vejez.

Mas, independientemente de esto, es menester repetir que durante los *thirties* Auden apenas dio pie para justificar tales retoques a su pasado. El único borrón posible sea su conocido «A Communist to Others», un poema que, según Hynes, acaso sólo pueda ser explicado «as a conscious (and unfortunate) attempt at direct propaganda ⁹». No se olvide, sin embargo, que este texto, que puede ser consultado hoy en la antología *Poetry of the Thirties* ¹⁰ junto a otros poemas no menos difícilmente encontrables, fue publicado en 1932 ¹¹, cinco años antes del poema al que se dedica el presente artículo. Antes, no obstante, de acceder a la discusión del propio texto, es imprescindible prolongar la cuestión de las alteraciones ideológicamente significativas y presentar una imagen de algunas de las opiniones más importantes que se han producido sobre el poema. Sólo así podrá entenderse el especial interés de Auden por eliminar en lo posible la celebridad de este poema, no en vano considerada indiscutible en la década en la que fue compuesto.

⁶ Sobre este tema remito a mi tesis doctoral inédita, *El impacto de la Guerra Civil española en la poesía inglesa 1936-1939* (1980), de la que se ha publicado un extenso resumen –Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1981– y en la que está basado el presente trabajo.

⁷ Remitimos de nuevo al ya citado prólogo. Gracias a su ingenio e ironía, Auden logra salirse por la tangente y dar la impresión de que todas las alteraciones y supresiones no son sino espejismos sufridos por los críticos o cambios mínimos debidos a motivos eufónicos. Su mención –p. 16– de Paul Valery nos evoca inmediatamente a Juan Ramón Jiménez, el mayor «alterador» y perfeccionista de la poesía española. Si la inmensa obra (la *Obra*, como él escribiría) del poeta de Moguer fue un magma en perpetua ebullición hasta su muerte, sin que Juan Ramón fuera capaz de dar con la versión *definitiva*, su caso constituye un ejemplo inmejorable de que el principio defendido por Auden resulta, al cabo, destructor para con cualquier poema concreto escrito en un momento específico. *Leyenda*, el reciente intento de recopilar los poemas juanrramonianos conforme a sus últimas versiones (edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, 1978), resulta una confirmación patética de lo que vengo diciendo. Aunque se trate de más de 700 páginas de espléndida poesía, muchos poemas son ya irreconocibles, no tienen nada que ver con las versiones originales de treinta, cuarenta o incluso cincuenta años antes.

⁸ Como la de Joseph Warren Beach. Cf. D.E.S. Maxwell, *Poets of the Thirties* (London, 1969), pp. 202-203.

⁹ Samuel Hynes, op. cit., p. 107.

¹⁰ Robin Skelton, ed., *Poetry of the Thirties* (Harmondsworth, 1971), pp. 54-59).

¹¹ Antes de ser inserto en *New Country* (1933), el poema fue impreso en *The Twentieth Century* en septiembre del año anterior. Cf. Monroe K. Spears, *The Poetry of W. H. Auden* (New York, 1963), p. 84.

Compensa seguir los avatares de *Spain* en sus diferentes versiones, porque la naturaleza ideológica de las alteraciones es indiscutible. La versión original es la que publicó Faber & Faber en 1937, que aparece reproducida también en la antología de la que soy responsable ¹². Cuando se reprodujo el poema en *Another Time*, la colección de 1940, se produjeron los cambios más famosos, pues afectan a dos versos que dieron pie a una conocida objeción de George Orwell en «Inside The Whale ¹³». «To-day the *deliberate* increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the *necessary* murder; /» se convierten en «To-day the *inevitable* increase in the chances of death, / The conscious acceptance of/guilt in the fact of murder;/», efectuando así una decisiva matización. En la *Collected Poetry* de 1945, por otra parte, se eliminarán dos estrofas del poema, la 18 y la 19. Y en la recopilación de 1966, en fin, el poema desaparecerá del canon de los poemas de Auden.

Mas aquí, como se ha dicho, nos incumben de momento los juicios que ha merecido *Spain*. John Lehmann, una de las voces más autorizadas sobre el tema, lo denomina «the most famous poem of the period ¹⁴», y deplora los cambios introducidos por el autor: «I have always thought these changes a mistake, because they do not seem to have been made for aesthetic reasons. Auden is surely a big enough poet not to feel it necessary to cover up his footprints or be ashamed of having held views thirty years ago which he finds mistaken or naive today ¹⁵».

También para Spears, y a pesar de que renuncie a hablar de él por lealtad al poeta, *Spain* es «his most famous political poem ¹⁶» y reproduce una justificación del propio Auden en carta a ese crítico ¹⁷. Ello no obstante, Auden declaraba en una carta a John M. Muste (reproducida por éste en su libro *Say That We Saw Spain Die* ¹⁸) lo siguiente: «I dislike it very much and consider the last stanza inexcusably false».

Esto ocurría en 1966. Pero también Maxwell puede citar un agrio testimonio del poeta, en virtud del cual *Spain* sería «trash which he is ashamed to have written ¹⁹». Que ello no pudo ser así a causa del mensaje marxista implícito en el poema lo demuestra el más importante de los teóricos marxistas ingleses de entonces. Para Christopher Caudwell, *Spain* era un poema condenable en la medida en que su autor revelaba «extraordinary and quite unnecessary outbursts of bourgeois independence and indiscipline or quite apparent bourgeois distortions of the party's revolutionary theory ²⁰». El aserto es tan demencial como verídico: hasta tales extremos podía llegar la sumisión a un dogma trascendente, inalterable y sobrehumano; la argumentación de Caudwell, con términos como *quite unnecessary e indiscipline* recuerda grotescamente el sermón autoritario de un maestro de escuela.

Una de las lecturas de *Spain* más acertadas e inteligentes es quizá la de Stephen Spender. Incluso escritas en 1938, las palabras del compañero de Auden son clarividentes: «(. . .) the poem *Spain* is effective because it is a completely objective analysis

¹² Cf. *Un país donde lucía el sol. Poesía inglesa de la Guerra Civil española*. Edición bilingüe. Selección, traducción y notas de Bernd Dietz (Madrid, 1981), pp. 36-43.

¹³ Cf. Hugh D. Ford, *A Poets' War: British Poets and the Spanish Civil War* (Philadelphia, 1965), p.289.

¹⁴ Cf. su autobiografía, *The Whispering Gallery* (London, 1955), p. 274.

¹⁵ Cf. su reseña al libro de Ford citado, en *The London Magazine*, Vol. 5 (New Series) (November, 1965).

¹⁶ Op. cit., p. 89.

¹⁷ Cf. ibid., p. 157.

¹⁸ (St. Paul, Minnesota, 1966), p. 56.

¹⁹ Op. cit., p. 17.

²⁰ Citado por Maxwell, p. 18.

and account of the symptoms and faith of the Spanish struggle. One assumes that the poet is on the side of truth, and one judges the merits of his case on the truth stated. (. . .) He is not a Communist. Actually, I think that a good deal of confusion and obscurity in his work (. . .) is due to his intellectual gift of entering completely into ideas not necessarily consistent with each other ²¹.» Pasado el tiempo, Spender entendería y explicaría las razones de Auden para negar validez a *Spain* ²², aunque sin aprobarlo expresamente. Consciente de que «Auden (. . .) edited out for his work what might be termed the Thirties Connection ²³», Spender supo dejar en buen lugar a su amigo sin por ello darle toda la razón ²⁴. De Spender procede también la indicación de que Auden pudo iniciar su «conversión», o experimentar cuando menos un adelanto, ante las iglesias destruidas por la guerra: «Going to Spain, because he sympathized with the Republic during the Spanish Civil War, he was nevertheless –and much to his own surprise– shocked at the gutted desolation of burned-out churches ²⁵.» Mas no puede ser tan obviamente decisiva la experiencia española para Auden cuando escribió *Spain* después de su visita ²⁶. Si las impresiones *auténticamente* de entonces hubiesen provocado un viraje ideológico inmediato, no habría sido capaz de componer un poema que, si no «completamente objetivo» como lo quiere Spender, sí evidencia un notable grado de lucidez y convicción.

Samuel Hynes, por su parte, considera que *Spain* «is the best of the English war-poems from Spain, but it is also the least partisan, the least passionate, the least concerned with actual war, and the least Spanish» ²⁷, sugiriendo que la contienda española es más el motivo que el tema del poema. En un atinado comentario, el crítico demuestra que *Spain* tiene un planteamiento más moral que «táctico», y que la aproximación al conflicto se produce en términos psicológicos antes que políticos. Así, no sólo descalifica como incorrectas las razones de su autor para condenar el poema ²⁸, sino que insiste en sus grandes virtudes. Mientras aporta algunos juicios interesantes sobre este texto ²⁹, debidos a otros autores, Hynes concluye que *Spain* es «an extraordinary war-poem—diagnostic, abstrac, detached, lacking all the particularities and feelings that defined the genre in the First World War and were continued by poets like Conrford and Spender» ³⁰. El poema, pues, debe su lugar prominente a su indiscutible originalidad.

Si así se expresa Hynes en 1976, resulta aconsejable contrastar sus palabras con la opinión de Francis Scarfe. Para este agudo observador, que escribe en plena Gue-

²¹ «Importance of W. H. Auden», en *London Mercury*, 39 (April, 1939), p. 616.

²² «Auden came to dislike *Spain* as expressing an attitude which for a few weeks or months he had felt intellectually forced to adopt, but which he never truly felt. Towards the end of his life he took from Cyril Connolly's bookshelf the first edition of *Spain* (which was a pamphlet), crossed out the last two lines and wrote under them: 'This is a lie.'» Cf. *The Thirties and After* (Glasgow, 1978), p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 276.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 277.

²⁵ *Ibid.*, p. 272. Cf. también Hynes, p. 251 y Ford, p. 288.

²⁶ Muste afirma que el poema fue escrito antes de marchar a España (p. 56). Pero todos los demás críticos que han escrito al respecto han comprobado lo contrario. Spender, para limitarnos a su testimonio, describe claramente el poema como resultado del viaje en su autobiografía *World Within World* (London, 1951), p. 247.

²⁷ *Op. cit.*, p. 252.

²⁸ «Auden has since condemned this passage as 'wicked doctrine', on the grounds that it equates goodness with success. But in fact it does nothing of the kind; what it says is simply that History is Necessity, and that it is made by men's choices. Once it is made, help and pardon are irrelevant. It is a harsh morality, for a harsh time, but it is nevertheless a morality, and not a wicked one.» *Ibid.*, p. 254.

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 255.

³⁰ *Ibid.*, p. 254.

rra Mundial y es uno de los críticos más precoces de los *thirties*, «of all Auden's poems *Spain* is the most sustained and the most admirable³¹». Su tesis es que nuestro autor fue capaz de liberar la poesía inglesa ampliando la gama de su vocabulario, sintaxis, ritmo e imaginaria. Scarfe también creyó ver, en 1942, que varios poetas jóvenes habían emulado el método creativo de Auden, adaptando para sus propios fines lo que el crítico denomina «the style which is no style³²».

Si retrocedemos aún más en el tiempo en pos de respuestas de *Spain*, llegamos finalmente a Bernard Wall, quien en 1937 publicó un ensayo titulado «W. H. Auden and Spanish Civilization³³». Es un acierto que Wall sitúe a Auden y las ideas que él y sus compañeros sustentaron en la década de los treinta dentro de la tradición *progre-sista* occidental, vinculándolo a Rousseau y Comte, y no sólo a Marx. Para él, *Spain* ejemplifica el espíritu del *secularismo* en tanto que orientación filosófica que tiende a orientar la religiosidad innata de toda sociedad hacia metas netamente humanistas. Es evidente que Wall padece del mismo espejismo acerca de la Unión Soviética que muchos otros intelectuales en los *thirties*; pero su descripción de la postura de Auden es sin duda correcta. Así, no creo que sea injusto con el Auden de entonces cuando afirma: «It is as though Auden is looking for a home in the new Spain, the comfort and ease of our commercial civilization combined with the things our commercial civilization can no longer provide –certainty in –purpose, joy in action, and in short, a new *culture*. The Marxist ideal and the middle-class ideal (. . .) seem to become one³⁴.» Y sostengo que Wall acierta, porque él mismo es víctima de una distorsión idéntica a la sufrida por Auden: la convicción de que el comunismo que preconizaba la U.R.S.S. era la mejor salvaguardia, frente al fascismo, de los valores civilizados que a ellos, intelectuales refinados y burgueses con conciencia social, les eran caros.

Esto explica, a mi entender, la falta de honestidad de Auden hacia su pasado. En lugar de admitir que las creencias que había abrigado sinceramente no tuvieron correlato en la realidad histórica, prefirió renegar de sus ilusiones de entonces, tratando de hacer ver que habían sido opiniones ajenas asumidas artificial e hipócritamente. Wall corrobora esta tesis. Aun hallándose en condiciones de compartir las expectativas políticas que dan sentido a *Spain*, no puede dejar de comprobar que el poema no tiene una tendencia militante impuesta, sino que es el producto típico del intelectual progresista de entonces: «*Spain* (...) is not so much a hymn to the Spanish revolutionaries as a hymn to the spirit of modern secularism. The Spanish revolutionaries are seen through English eyes (. . .). This judgement on Spain does not seem to me to be truly Spanish; indeed, it is that of the foreign intellectual against whom the Spanish nationalists are protesting so violently³⁵.»

II

Con objeto de ahorrarme las citas en el análisis personal que sigue y poder a la vez remitir al lector a estrofas y versos determinados, reproduzco seguidamente el poema completo en su versión original:

³¹ *Auden and After* (London, 1942), p. 18.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ *Colosseum* 3 (September, 1937), pp. 142-149.

³⁴ *Op. cit.*, p. 148.

³⁵ *Ibid.*, p. 146.

SPAIN

- 1 Yesterday all the past. The language of size
Spreading to China along the trade-routes; the diffusion
Of the counting-frame and the cromlech;
Yesterday the shadow-reckoning in the sunny climates.
- 2 Yesterday the assessment of insurance by cards.
The divination of water; yesterday the invention
Of cartwheels and clocks, the taming of
Horses. Yesterday the bustling world of the navigators.
- 3 Yesterday the abolition of faeries, and giants,
The fortress like a motionless eagle eyeing the valley,
The Chapel built in the forest;
Yesterday the carving of angels and alarming gargoyles.
- 4 The trial of heretics among the columns of stone;
Yesterday the theological feuds in the taverns
And the miraculous cure at the fountain;
Yesterday the Sabbath of witches; but to-day the struggle.
- 5 Yesterday the installation of dynamos and turbines,
The construction of railways in the colonial desert;
Yesterday the classic lecture
On the origin of Mankind. But to-day the struggle.
- 6 Yesterday the belief in the absolute value of Greece.
The fall of the curtain upon the death of a hero;
Yesterday the prayer to the sunset
And the adoration of madmen. But to-day the struggle.
- 7 As the poet whispers, startled among the pines,
Or where these loose waterfall sings compact, or upright
On the crag by the leaning tower:
«O my vision. O send me the luck of the sailor.»
- 8 And the investigator peers through his instruments
At the inhuman provinces, the virile bacillus
Or enormous Jupiter finished:
«But the lives of my friends. I inquire. I inquire.»
- 9 And the poor in their fireless lodgings, dropping the sheets
Of the evening paper: «Ourday is our loss, O show us
History the operator, the
Organiser, Time the refreshing river.»

- 10 And the nations combine each cry, invoking the life
That shapes the individual belly and orders
The private nocturnal terror:
«Did you not found the city state of the sponge,
- 11 «Raise the vast military empires of the shark
And the tiger, establish the robin's plucky canton?
Intervene. O descend as a dove or
A furious papa or a mild engineer, but descend.»
- 12 And the life, if it answers at all, replies from the heart
And the eyes and the lungs, from the shops and squares of
the city:
«O no, I am not the mover;
Not to-day; not to you. To you, I'm the
- 13 «Yes-man, the bar-companion, the easily-duped;
I am whatever you do. I am your vow to be
Good, your humorous story.
I am your business voice. I am your marriage.
- 14 «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.»
- 15 Many have heard it on remote peninsulas,
On sleepy plains, in the aberrant fisherman's islands
Or the corrupt heart of the city,
Have heard and migrated like gulls or the seeds of a flower.
- 16 They clung like birds 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.
- 17 On that arid square, that fragment 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.
- 20 To-morrow, perhaps the future. The research on fatigue
 And the movements of packers; the gradual exploring of all the
 Octaves of radiation;
 To-morrow the enlarging of consciousness by diet and
 Breathing.
- 21 To-morrow the rediscovery of romantic love,
 The photographing of ravens; all the fun under
 Liberty's masterful shadow;
 To-morrow the hour of the pageant-master and the musician,
- 22 The beautiful roar of the chorus under the dome;
 To-morrow the exchanging of tips on the breeding of terriers,
 The eager election of chairmen
 By the sudden forest of hands. But to-day the struggle.
- 23 To-morrow for the young the poets exploding like bombs,
 The walks by the lake, the weeks of perfect communion;
 To-morrow the bicycle races
 Through the suburbs on summer evenings. But to-day the
 struggle.
- 24 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.
- 25 To-day the makeshift consolations: the shared cigarette,
 The cards in the candlelit barn, and the scraping concert,
 The masculine jokes; to-day the
 Fumbled and unsatisfactory embrace before hurting.
- 26 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.

Como se puede apreciar, *Spain* consta de 26 cuartetos sin rima, con versos de extensión irregular, y la particularidad de que el verso tercero de cada estrofa es siempre más breve que los tres restantes. Mas no obstante estos datos, el poema presenta una elaboración formal considerable en cuanto a estructuración, dicción, léxico y desarrollo dialéctico o argumentativo, sometiendo sus diversos recursos a una serie de

esquemas rítmicos basados esencialmente en la repetición y la variación. Quiero adelantar que la importancia del poema no se explica por algún aspecto aislado, como por ejemplo la brillantez de su retórica o la precisión de su lenguaje; su éxito radica en ser un artificio verbal operativo que, *además*, ostenta unas implicaciones históricas, políticas y filosóficas que lo sitúan por encima de cualquier otra composición poética de su mismo tiempo y características. Creo que el poema puede ser dividido en cuatro partes claramente diferenciables, que permiten no sólo establecer una división en base a rasgos formales, sino que también constituyen cuatro momentos en el desenvolvimiento dialéctico de la composición.

La primera parte abarca las estrofas 1-6. Cada uno de estos cuartetos contiene por dos veces la voz *yesterday*, mientras que las estrofas 4-6 acaban todas en «But today the struggle.» Ello nos remite de inmediato a las palabras preliminares a *Authors Take Sides*, que Auden había suscrito en compañía de otros escritores, y que llevan el colofón de «Paris-June 1937³⁶». Es imposible, a la vista de las fechas, no vincular *Spain* a una frase visceral de dicha nota previa: «To-day the struggle is in Spain. Tomorrow it may be in other countries –our own.» Pero más que este hecho nos interesa constatar el uso que hace Auden de ese vigoroso recurso rítmico que es la repetición. Así acentúa, por lo demás, la impecable musicalidad de la *enumeración*.

Porque este primer grupo de estrofas constituye, en efecto, una única serie enumerativa: no hay un solo verbo en las seis estrofas, sólo participios presentes y perfectos con función adjetival. Ello da pie a Auden para expresar los siguientes temas:

- a) el progreso de la ciencia, la técnica y el conocimiento a lo largo del pasado, sin olvidar la cultura;
- b) las proezas históricas (descubrimientos, etc.) y el control del hombre sobre la naturaleza siguiendo el precepto del *dominium terrae*; y
- c) la superación de supersticiones e intolerancias pasadas.

Si el primer punto nos coloca en la perspectiva del secularismo antes apuntado, y el segundo nos revela una instancia objetiva de progreso o avance humano, el punto tercero contiene implícitamente ese espíritu ilustrado que en frase inolvidable definió Immanuel Kant como «Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit».

De ahí que Auden haga uso de un léxico que en parte es escuetamente técnico o científico. El lenguaje de estas primeras estrofas es objetivo, denotativo, casi neutral. No hay ni por asomo un Yo subjetivo, sino una inteligencia anónima que nombra, que enumera, acorde con ese espíritu humanista de los siglos XV y XVI (luego perpetuado en la tradición secularista) que consideraba el progreso humano como un avance colectivo basado en la suma de aportaciones individuales. Por eso, plenamente de acuerdo con la fría sobriedad del tono, ni se enaltece el progreso ni se abomina del «medievalismo»: la mera relación, libre de juicios, pesa por sí misma en el ánimo del lector, haciéndole ver que no hay discusión posible. No en vano, desde el punto

³⁶ *Authors Take Sides on the Spanish War* (London, 1937), sin paginar. En esa misma encuesta, Auden había declarado: «I support the Valencia Government in Spain because its defeat by the forces of International Fascism would be a major disaster for Europe. It would make a European war more probable; and the spread of Fascist Ideology and practice to countries as yet comparatively free of them, which would inevitably follow upon a Fascist victory in Spain, would create an atmosphere in which the creative artist and all who care for justice, liberty and culture would find it impossible to work or even exist.»

de vista abordado, el tiempo es histórico, no cíclico, una espiral y no un círculo. A la vista de la posición filosófica de la que se nutre esta primera parte, uno piensa en el planteamiento de Thomas Mann en su *Zauberberg*; pero quien redacta estas estrofas es sólo Settembrini, ante el obligado silencio de Naphta. En cualquier caso, el inicio del poema es sorprendente. Ningún otro poeta que haya dedicado un poema a la Guerra de España ha escrito con tan amplio vuelo, ha sido capaz de insertar el conflicto español en una eterna discusión filosófica sobre el hombre y su destino.

El lenguaje no despierta una estupefacción menor. Auden es casi el único poeta de su contexto ideológico-temporal capaz de cumplir con uno de los requisitos fundamentales del creador: la capacidad de generar un lenguaje propio, sometiendo las palabras a tensiones inéditas y extrayendo nuevos brillos de su virtualidad expresiva y significativa. Con la notable economía de medios que le impone su enumeración casi desnuda de valores connotativos, el poeta logra el giro sorprendente, el hallazgo expresivo, en varios puntos. Así, es afortunada la relación de elementos heterogéneos en las estrofas 1-2; o la rara precisión de las imágenes en 4-6; o, en fin, la apretada carga semántica que conlleva hablar de *abolición* (tal de una esclavitud) de hadas y gigantes en 3/1.

La segunda parte del poema ocupa las estrofas 7-14. En la sección anterior el poeta se había referido al pasado, comprobando el inmenso camino recorrido hasta un presente en el cual se había producido una mejora objetiva de la condición humana, un gradual avance hacia zonas más luminosas. Atrás quedaban las víctimas de persecuciones pasadas y el hombre había accedido a un conocimiento superior de su espíritu y de su entorno. Mas, como las estrofas 4-6 nos habían advertido, el presente es de lucha, de guerra. A la situación del hombre en ese presente, pues, se consagra esta segunda sección. El cambio viene señalado también aquí mediante una alteración de los recursos expresivos, de las categorías gramaticales, del léxico y del estilo. Todas las estrofas, a excepción de la 4.^a, de la primera parte habían comenzado con *yesterday*. De las ocho estrofas de la segunda, cuatro se inician con *and* y otras dos lo hacen como continuación de una frase que partió de la estrofa inmediatamente anterior. Así, donde antes había elementos aislados, presentados como en una sucesión de imágenes cerradas, ahora encontramos fluidez y continuidad. Tienen también en común las estrofas de esta segunda sección el que todas contengan una afirmación verbal entrecomillada. Se trata de un fragmento de una suerte de diálogo articulado por los personajes que hacen su aparición en el poema.

En realidad son tipos o personificaciones abstractas, sin entidad psicológica o grado de individuación suficiente. Estos son a) el poeta, b) el investigador, c) los pobres, y d) la vida/la historia. Si a) y b) son tipos, cabe en efecto equipararlos en tanto que variantes contrapuestas de esa tendencia humana hacia la ampliación de nuestras experiencias y conocimientos. Pero en lo que ambos coinciden es en preocuparse, *más allá* de sus actividades «profesionales», por la situación de algunos seres humanos en ese presente. En «los pobres» que aparecen, a pesar del elevado grado de abstracción del lenguaje, la perspectiva es histórica y singularmente británica. Ello se aprecia 1.º en las alusiones al imperio (11), y 2.º en la caracterización de los obreros (9) y 3.º acaso también en el retrato ambiguo del poeta. No es un rasgo que Auden pretenda ocultar, por otra parte. Mas la cuestión es mantener una visión *generalizable* en la que los toques *típicos* se mantengan limitados.

Y es que, a la postre, se trata de presentar una noción de la historia supuesta-

mente «marxista». En la estrofa 9, sin embargo, ello no resulta tan evidente. El intento de dotar de inteligencia a la historia, esto es, de ver en ella un criterio organizativo conforme al cual se puedan ir explicando los acontecimientos, no es netamente marxista. Antes bien hay que decir que se inscribe en esa veta secularizada que gradualmente sustituye el destino y la voluntad divina por la intervención de la voluntad humana y de ciertas leyes históricas. En este sentido, tal tentativa ni siquiera es exclusivamente marxiana. A pesar de ello, el poeta no deja de considerar la condición del *individuo*, aterrado ante las fuerzas que le rodean (10). Pero hay una doble ironía en la diversificación con que se solicita la apurada intervención de la historia en la estrofa 11. Es posible que Auden pretenda salvaguardar las dos posibilidades de interpretación (aunque sean contrapuestas) que ofrece la enumeración de *dove*, *furious papa* y *mild engineer*, es decir:

- a) que algunas personas pueden tener una idea excesivamente mecanicista de la historia, y esperar de ésta que irrumpa en sus vidas como un *deus ex machina*;
- b) o que, dada la existencia de numerosas variables que enturbian un conocimiento preciso de la dinámica histórica, nuestra ignorancia y desamparo epistemológicos pueden inducirnos a entronizar la «Historia» como sustituto *religioso* de las fuerzas sobrenaturales, que no simplemente sobrehumanas, de otrora.

Auden, en consecuencia, vuelve a la *vida*, se dirige a la práctica cotidiana, y decide que el hombre es, al menos en ese preciso instante histórico, un ser libre ante el devenir temporal, capaz de conformar la historia según su voluntad.

El hombre así entendido no deja de ser una abstracción. Pero Auden, una vez mostrado que la historia puede llegar a ser el resultado de la acción y de la racionalización humanas (teoría y praxis si se quiere) (12-13), nos hace desembocar en la estrofa 14, cuya importancia es decisiva. Sea cual sea la finalidad del compromiso –individualismo romántico o aportación constructiva–, la libertad de elección es un hecho. Es el momento de introducir el tema de España, palabra que aparece aquí por primera y última vez en el poema (si hacemos omisión del título).

Casi imperceptiblemente hemos asistido a una transformación del léxico, que se ha ido alejando de la esfera de la naturaleza y de la ciencia para aproximarse al área de la realidad humana. Paralelamente a este desarrollo, el lenguaje se ha ido haciendo más figurado, si bien hay aún una gran economía en la utilización de figuras retóricas. Tropezamos, empero, con un mayor número de adjetivos y de adverbios, como si al asomarnos a una realidad menos unívoca, la humana, la precisión buscada requiriera un mayor esfuerzo expresivo. También es importante hacer notar que la introducción de un elemento de diálogo nos lleva a un estilo conversacional que en ocasiones es incluso abiertamente anti-literario.

La tercera parte del poema, siguiendo con la división interpretativa que estoy proponiendo, incluye las estrofas 15-19. Aunque es la sección más breve, es aquella que se refiere con propiedad a la Guerra Civil española, pues hasta ahora el enfoque ha sido, como se ha visto, más general que concreto y más «filosófico» que «ideológico». También aquí surgen aspectos formales que denotan un cambio en el planteamiento. Dentro de los límites espartanos impuestos por el conjunto de la composi-

ción, el lenguaje figurado cobra cierta fuerza y asoman algún símil y alguna metáfora. El poeta va a referirse a aquellos hombres que, tomando el destino en sus manos, deciden combatir voluntariamente en España (16). Se trata, entonces, de un desarrollo práctico de lo antes expuesto. La guerra aparece descrita fragmentariamente, con un procedimiento –si se quiere– metonímico: batallones invasores, pelotones de fusilamiento, bombas, ambulancias, etc.; pero sin ningún enfoque global o visión ideológica expresa. A pesar de ello, es visible que el lenguaje se humaniza, abandonando su prestancia abstracta, y que incluso se deliza algún juicio de valor: los «*unjust-land*» en 16/2 son naturalmente aquellos países que tratan de evitar la afluencia de combatientes voluntarios hacia el bando republicano. Igualmente el vocabulario pasa a adquirir una coloración más psicológica, no obstante la frialdad «geológica» con que es descrita España en la estrofa 17 (la influencia del vocabulario de la geología desde la primera época de Auden es de sobra conocida).

En la estrofa 19 aparecen dos palabras de un nivel semántico hasta ahora inédito en el poema : *tenderness* y *friendship*. Si algunos otros poemas contemporáneos habían hecho bandera de emociones y sentimientos en su poesía bélica, movidos por el afán de hacer ver desde un punto de vista particular los valores humanos y humanitarios que en toda guerra se ponen en juego, Auden mantiene dichas concesiones reducidas al mínimo. Tal es la seriedad, la disciplina mental de su talante. De ahí que en *Spain* haya un muy loable intento de acceder a cierta pureza y precisión «filosóficas», evitando el chato dogmatismo propagandístico (único que hubiera dado la razón al Auden mayor que proscibiría el poema), o la mera efusión sentimental. Otra novedad importante en esta tercera parte es la primera mención de la 1.^a persona, bien es verdad que del plural (y de nuevo hay que hablar del humanismo secular antes que de ortodoxia marxista en el énfasis sobre la colectividad), en 17/4. El poeta no pretende en su retórica ganar nuevos adeptos para una causa en la que cree firmemente, sino expresar, por el contrario, cuál es su visión y estado de ánimo ante la situación española. Por eso no logra evitar que el poema dé expresión a su personalidad (intelectualismo, distanciamiento, recursos poéticos propios), sino que compone una pieza que en modo alguno aspira a complacer a los responsables de la política comunista³⁷.

Si tal circunstancia no ha quedado suficientemente clara hasta este punto, la cuarta y última parte del poema terminará de corroborarla. Se corresponde con las estrofas 20-26. En ellas Auden deja que confluyan las distintas corrientes argumentativas del poema –la abstracta, que trazaba una pequeña historia del progreso humano, y la concreta, que insertaba la Guerra Civil en ese camino plagado de altibajos y reveses– y establece el lógico contraste entre el mañana de promisión y el presente tan difícil como incierto. Una vez más, la recurrencia de determinados rasgos gramaticales delata que nos hallamos en otra sección del poema. Si hacemos omisión de la última estrofa, cuyo *status* es obviamente particular por razones dramáticas, todas las demás vuelven a constituir una larga letanía enumerativa carente de verbos, de no ser por los gerundios y participios: la meta, no se olvide, es reflejar un destino ideal, esto es, *abstracto*, expresar una cierta *atemporalidad* filosófica, en la medida en que toda idealidad nos sustrae a la acción, que es tiempo y en consecuencia imperfección.

³⁷ Insisto en este punto dado que en la España de Franco se insistió durante largos años en que lo que Vicente Marrero llama «poesía roja» era un mero instrumento de la «dominación» comunista. Cf. su libro *La guerra española y el trust de cerebros* (Madrid, 1962).

Antes de pasar a analizar cómo se imagina Auden en términos poéticos ese futuro brillante, diré que la regularidad de este período viene también señalizada por la palabra *to-morrow*, que aparece dos veces en las estrofas 20-21, y una vez en 22-23, respectivamente, y que el sintagma «But to-day the struggle» vuelve a repetirse en 22-23. Así, Auden establece una simetría perfecta con el comienzo del poema, máxime si a ello añadimos que las estrofas 24-25 repiten cada una dos veces la voz *to-day*.

Pero antes se ha dicho que nuestro poeta también sabe jugar con la variación. Si la estructura adjetivo-sustantivo no había sido excesivamente frecuentada a lo largo de la obra (la concisión y el rigor mental de *Spain* no eran compatibles con una adjetivación prolija), en las estrofas 24 y 25 halla su apogeo, repitiéndose cinco y seis veces, respectivamente.

Pero retornemos a verificar el modo en que Auden da expresión a ese futuro idealizado. Lo más llamativo es el abigarramiento, la heterogeneidad de su enumeración. Más que describir con intención de totalidad esa sociedad ideal que imagina, vuelve a proceder metonímicamente, descomponiendo dicha realidad con un criterio aparentemente arbitrario. De esta forma, junto a datos sin duda esperados (posibilidad de enamorarse al modo romántico³⁸, elección directa de representantes, tiempo de ocio), aparecen posibilidades singularmente específicas (fotografiar cuervos, criar perros de raza), mediante las cuales Auden refleja paradigmáticamente que la libertad que él persigue ha de permitir el desarrollo de cualquier afición o inquietud personal.

Y si estos ejemplos muestran una mentalidad cultivada y británica, no lo hacen menos las referencias a los poetas y a la música coral. Al igual que la *Utopia* de Thomas More respondía a las preferencias de un refinado humanista, Auden no puede evitar tampoco que trasluzcan sus inclinaciones, aunque nos hable de la fuerza decisoria de «the sudden forest of hands» (22). El maridaje con los usos del proletariado ni siquiera se intenta –como acusaba Caudwell–, sino que se propone una sociedad en la que los bienes (mal llamados «elitistas») apreciados por el autor sean accesibles a todos. Porque ese futuro responde al Auden científico, abstracto, de amplios intereses (20) tanto como al Auden defensor del libre albedrío (21 y 23) y amante de la cultura, pero en modo alguno al planteamiento de los intelectuales «proletarizados» de los treinta como Jack Lindsay o Randall Swingler. La última estrofa aporta la conclusión del poema. En concordancia con el rigor intelectual del resto de la pieza, Auden sostiene que el hombre tiene que adelantarse a la historia y hacerse dueño de su propio destino, ya que un abandono de sus responsabilidades puede conducirle a desgracias fácilmente irreversibles. Poco más se puede deducir del aserto, y en modo alguno un axioma de «perversa» inspiración marxista como quiso Auden. Aquí el poeta da una nueva prueba de sus dotes técnicas, realizando un magistral trueque de ritmo y usos gramaticales, partiendo de dos frases muy breves que crean el espacio y la expectación necesarias para abrir paso a la enseñanza contenida en los tres versos finales.

Hasta aquí este análisis de *Spain*, poema a partir del cual Auden empezará a padecer su famosa metamorfosis. Se puede en cierto modo decir que el celeberrimo «In

³⁸ Su imposibilidad, en el contexto de la década, había quedado plasmada en su poema «O What Is That Sound» (*Collected Poems*, pp. 105-106). Cf. a este respecto mi ensayo «W. H. Auden y Rafael Alberti: una comparación», de próxima publicación en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Memory of W. B. Yeats» es el poema de nuestro poeta que marca el fin de la década y, con ella, de toda una concepción de la poesía en relación a la sociedad y a la historia (y no es casualidad que esté fechada esta composición³⁹). Pero ello no altera las conclusiones a las que hemos llegado en la lectura de *Spain*: el rechazo del poema por parte de su autor no indica necesariamente que la composición denote unas posiciones políticas y literarias éticamente despreciables, ni invalida en modo alguno los destacados valores poéticos que su análisis revela. Por desgracia, aún es pronto para valorar adecuadamente el papel de Auden en la década de los treinta, y todavía estamos padeciendo prejuicios como los que atenazan el ánimo de un crítico tan escrupuloso como Spears⁴⁰. Mas lo importante es que el interés está lejos de extinguirse. En 1979, todavía era posible encontrar a un crítico que suscribiera estas significativas palabras sobre el poema que nos ha venido ocupando: «Auden's *Spain* is a mythological set-piece, like Yeats's *Easter 1916*, almost a recital piece, intended to order and sanctify the muddle and dishonesty of the whole business, keep it at arm's length from the poetry, the poet and ourselves⁴¹.»



³⁹ Afortunadamente, la pieza puede ser consultada en sus *Collected Poems*, pp. 197-198. Cf. también Hynes, pp. 349-353.

⁴⁰ Cf. su argumentación, convincente pero que no comparto del todo, en su op. cit., p. 156.

⁴¹ John Bayley, «A Poet in Politics», *The New York Review of Books*, Vol. XXV, Nos. 21-22 (January 25, 1979). Se trata de una reseña del libro de Stephen Spender, *The Thirties and After*, ya citado más arriba.