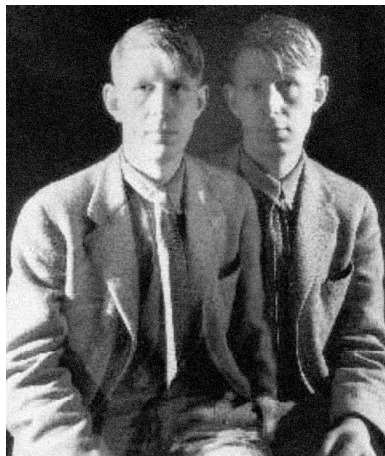


# El Silencio de Auden y el Clamor de la Historia

Esther Sánchez Pardo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



*What they call History  
Is nothing to vaunt of,  
Being made, as it is,  
by the criminal in us:  
goodness is timeless.*

“Archaeology” W.H. Auden

W. H. Auden fotografiado por Cecil Beaton

En la conocida foto de Cecil Beaton el juego de la doble exposición muestra a Auden (1907–1973) como “Double Man” –el título del poemario que escribió en 1940 en Nueva York y que en su versión inglesa apareció como *New Year Letter*– frente al espejo. La alusión a “double man” procede de una frase de Montaigne citada por su amigo el escritor y teólogo Charles Williams en su obra *The Descent of the Dove* (1939) y se refiere en este caso a la idea de dualidad interior o escisión de la conciencia producida por el conflicto ético y religioso por el que el poeta atravesaba en aquel momento. Bien es cierto que Auden es mucho más que un “double man” o un personaje desdoblado en su Doppelgänger, hombre que desplegó un sinnúmero de identidades, profesor, crítico, antólogo, periodista, dramaturgo, músico, viajero incansable, defensor en lo más íntimo de la fe anglicana, homosexual, líder de una generación poética, y ciudadano de un mundo sin fronteras. Como buena parte de la crítica ha señalado, la vida de Auden se articula como una incesante búsqueda de un sentido de completud, donde tienen cabida las contradicciones inherentes al delicado equilibrio entre lo público y lo privado, y entre las demandas de la sociedad y las aspiraciones y deseos del individuo.

Sin duda, el poeta más versátil e internacional en lengua inglesa de su generación, por la manera en que vivió, pensó sobre su vida y escribió, llegó también a atravesar con espléndida soltura límites genéricos que en ningún caso pusieron cerco a su creatividad. Auden fue lector omnívoro en varias lenguas desde muy temprana edad, no sólo de literatura sino interesado también por la filosofía, psicología, antropología, así como por las ciencias. Su vocación itinerante le condujo a

lugares tan variados como Alemania, España, Islandia, China, EE.UU., Italia y Austria, donde pasó temporadas y vivió intermitentemente. La condición de Auden nunca fue, no obstante, la de turista intelectual, sino que corresponde al talante de un “quester” a la busca constante de respuestas a las innumerables preguntas que le suscitaba la sociedad y su propia persona.

Tildado de poeta oscuro, la modalidad de “close reading” heredera de la tradición de los New Critics resultó inoperante en la interpretación del canon de Auden. Otras corrientes críticas han tenido más éxito al confrontar las dificultades derivadas del rico tejido de referencias intelectuales que exhibe su obra, desde los estudios de corte histórico y contextual, hasta los psicológicos, filosóficos y biográficos. Contamos pues con un corpus importante de crítica de diversas tendencias que, junto con las continuas nuevas ediciones de la poesía, teatro, libretos y prosas de Auden en la colección de Princeton, han contribuido a facilitar la experiencia de la lectura de su obra de manera sustancial y en relación a lo vivido por la generación anterior de lectores y de críticos como Richard Hoggart o Monroe Spears. Con la autoridad que le otorga su posición como literary executor de Auden, Edward Mendelson ha señalado en su reciente edición de *Selected Poems* (2007) dirigida tanto a los lectores habituales de poesía como a los no iniciados,

Auden’s continuing subjects were the life of the unique individual person in relation to his neighbors, and the special tasks and problems of the present moment of his own life and of the world around him –problems that took erotic or political forms in his early poems, ethical or religious form in his later ones (2007, xv)

W.H. Auden pertenece a la generación de intelectuales europeos que vivieron con intensidad la barbarie de la primera mitad del siglo XX y asistieron al colapso de los ideales de la Ilustración. Procedentes de distintas tradiciones y con un bagaje cultural sumamente diverso, autores como George Orwell, Albert Camus, y Walter Benjamin, por citar algunos de los colegas más destacados de Auden, lucharon contra la ausencia y la disolución del lenguaje que sin duda se sitúa en el origen y en el fin de la violencia. Confrontados con la vivencia de la guerra y el horror que asolaron Europa y Occidente y convirtieron a hombres y mujeres no ya en sujetos de derechos sino en sujetos sometidos a vejaciones y agresión, Auden y sus coetáneos asumieron el compromiso de responder con su arte a la enormidad de unos acontecimientos cuya dimensión era inconmensurable con los canales de expresión que tenían a su alcance. Tuvieron, por tanto, que explorar nuevas vías expresivas para dar cuenta de su testimonio, indisociable de sus convicciones, y que les conducía a una reflexión sobre la ilegitimidad de la suspensión de los lazos entre responsabilidad e historia, y sobre la violación de los derechos del individuo, una sucesión de actos aberrantes que ponía de manifiesto el abismo entre verdad y fabricación, y por ende, entre las palabras y las cosas.

A pesar de que no se tiende a asociar directamente la experiencia de la locura de la guerra con la imagen pública de Auden, no podemos olvidar que conoció íntimamente los acontecimientos de lo que llamó la “low dishonest decade of the 1930s.” Como es sabido, viajó a España en 1937 y trabajó como conductor de ambulancias y locutor-propagandista en la radio en el bando republicano. Decepcionado con la retórica demagógica y con el déficit de medios a su alcance para no violar el pacto entre el comunicador y su público en tal situación de excepcionalidad, Auden, después de su paso por España, se prometió no volver a dirigirse a la multitud en un mitin político. En 1938 viajó a China con Christopher Isherwood donde contempló de nuevo el horror de la guerra

sino-japonesa, y entre instantáneas gráficas de la contienda, prosas y poemas, compusieron en colaboración el volumen *Journey to a War*. Los últimos versos del libro condensan a la perfección el itinerario de la locura: “And mingling with the distant mutter of guerrilla fighting, / The voice of Man: ‘O teach me to outgrow my madness.’” (*Journey to a War* 300)

Mucho menos conocida fue la labor de Auden como analista de investigación de bombardeos en la Morale Division del Servicio Estratégico de Bombardeos de los EE.UU. Su trabajo consistía en entrevistar a civiles alemanes sobre los efectos de los bombardeos de los aliados en su estado de ánimo. Auden no escribió nada y apenas habló sobre su experiencia durante este tiempo. Nicolas Nabokov, compañero de Auden en este servicio, conservó algunos de sus comentarios:

‘I know that they had asked for it, [Auden] would say, ‘but still this kind of total destruction is beyond reasoning...It seems like madness!...It is absolutely ghastly...[I]t is justified to reply to their mass-murder by our mass-murder? It seems terrifying to me...And I cannot help ask myself, Was there no other way?’ (Spender 1975, 145)

En el curso de sus viajes de inspección de ciudades bombardeadas, Auden también llegó a conocer a supervivientes de los campos de exterminio nazi. Con su amigo y compañero de trabajo James Stern, acordó escribir un libro sobre sus experiencias en Alemania, si bien de vuelta a los EE.UU. cambió de idea al considerar que la dimensión de lo inimaginable por la mente humana que irremediamente había presenciado no debiera traspasar la frontera del sufrimiento y del dolor para quedar fijada en el dominio estético.

El silencio de Auden en relación a la catástrofe y la ruina que observó es, en suma, el signo inequívoco de otra debacle con la que está íntimamente relacionada, la catástrofe de la descomposición del lenguaje –origen del talento y de tantas capacidades humanas, especialmente en el caso del poeta– que, no obstante, no puede dejar de cumplir con su función primordial, la de comunicar. Y aún en la tarea de comunicar, pronto se torna falaz independientemente de lo que se intente decir. Auden no rompió su silencio fácilmente. La brutalidad de los sucesos vividos y contemplados insensibiliza a los que los experimentaron, que, embrutecidos, quedan despojados del lenguaje en el momento en que se torna más necesario. Como sugiere la relación etimológica entre brutalidad, bruto y embrutecer, la convicción de que la brutalidad no es pura ni primordialmente una condición física, sino en especial un fenómeno lingüístico, es muy antigua. Auden exploró el colapso del lenguaje en medio de la brutalidad. Allí donde el lenguaje y la acción dejan de corresponderse, donde la relación entre el lenguaje y la acción queda en malentendido, malinterpretada u oscurecida, se dan condiciones de brutalidad. La propaganda, el adoctrinamiento de masas, la mentira –todo lo que Walter Benjamin incluyó bajo la expresión “mendacidad objetiva” [Objektive Verlogenheit]– falsifican la realidad hasta el punto de que la mera descripción del mundo llega a no poder distinguirse de la prescripción del genocidio a gran escala. Ideologías como el eugenicismo y el darwinismo social en el fin de siglo tuvieron como colofón que la sociedad pudiese concebir que había clases sociales no aptas para la continuidad de la especie, abocadas por tanto al exterminio y a la desaparición.

Auden intentó articular una respuesta frente a la catástrofe, hallar palabras para paliar la incapacidad de un lenguaje que asiste impedido a la proliferación desmedida de la violencia y la muerte. Si los ideales de la Ilustración llevaron a concebir la idea de responsabilidad como un deber para con uno mismo y para con los demás, el poeta, en una coyuntura histórica como la descrita en

la que el lenguaje se encuentra amenazado, no ha de aspirar a invocar deber alguno pues ello mismo podría resultar en su contrario, otro modo falaz de irresponsabilidad. Auden expresó con firmeza su convicción sobre la obligación del escritor: “The duties of a writer as a writer and a citizen are not the same. The only duty a writer has as a citizen is to defend language. And this is a political duty. Because, if language is corrupted, thought is corrupted.” La afirmación del poeta sugiere que si el pensamiento queda corrompido, no sólo no existe la posibilidad de “ilustrarlo” [Ilustración], sino que muy pronto puede instalarse la brutalidad en su seno. Y en esa lucha contra las fuerzas involucionistas que corrompen el lenguaje se encuentra, a mi juicio, la principal aportación que Auden nos ha legado.

Es en uno de sus ensayos recogidos en el volumen *Secondary Worlds* donde Auden retoma el carácter inimaginable del infierno en el que viven los amputados de la historia,

It is necessary that we know about the evil in the world –about past evil that we may know that man is capable of and be on the watch for it ourselves, and about present evil so that we may take political action to eradicate it. This knowledge it is one of the duties of the Historian to impart. But the Poet cannot get into this business without defiling himself and his audience. To write a play (that is, to construct a secondary world) about Auschwitz, for example, is wicked; author and audience may try to pretend that they are morally horrified, but in fact they are passing an entertaining evening together in the aesthetic enjoyment of horrors. (*Secondary Worlds* 1968, 74–75)

Estas observaciones de Auden no deben confundirse con la conocida afirmación de Adorno, “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.” Lo que Auden llama “wicked” –e implícitamente distingue del mal– atraviesa la distinción entre cultura y barbarie, a pesar de su presentación dialéctica. Para Auden, la preocupación de Adorno por la cultura está de más: la poesía no se convierte en barbarie, más bien es “wicked” siempre que se muestra incapaz de reconocer sus límites. El topos clásico del infierno no es, por el contrario, uno de esos límites, pues sumiéndose con valentía en esas oscuras regiones, Dante, siguiendo a Virgilio, y sirviéndole después de guía a Milton, se convierte en un gran poeta. El comentario de Auden no ha de entenderse como que el poeta –aislado de los sucesos de la historia y feliz en el mundo que ha creado para sí– en cierta medida ha de olvidar los horrores a los que se alude. Para Auden, siempre es deber primordial del escritor mantener al lenguaje libre de toda corrupción, hecho este que obliga a tener muy clara la distinción entre el infierno al que aluden Dante o Milton, y el hecho de que el infierno creado por los hombres deba o no deba ser nunca materia de la obra poética.

En un contexto como el que nos ocupa, resulta éticamente urgente deslindar por completo hasta qué punto el poema y el lenguaje poético se abren a pura pérdida para representar lo irrerepresentable en la frontera entre el dolor y su articulación, o simplemente se retrotraen a la tradición para reescribir intertextualmente el itinerario del purgatorio al infierno.

*The Age of Anxiety* (1947) es el primer gran poema largo en lengua inglesa que se detiene a reflexionar sobre los campos de exterminio nazi. La única mujer de entre los cuatro protagonistas del poema, la judía Rosetta, advierte en el clímax de la secuencia, “When bruised or broiled our bodies are chuckled /Like cracked crocks onto kitchen middens” (*Collected Poems*, 529). En estos versos, la conjunción “like” provoca que el poema entre en crisis y cuestiona su retórica desde el

abismo. No hay camino que conduzca hasta esta cima, ni guía que nos permita explorarla, no hay proyecto que permita a la desesperación tornarse en materia para la poesía. En lugar de todo ello, “like” hace que el poema, el poeta y los lectores corran el riesgo de profanar lo que se oculta a la palabra bajo la forma del sufrimiento. Esta situación de riesgo demanda que el poema se lea con actitud grave, con sobriedad y escepticismo a la vez, no para liberarnos del riesgo de cometer la profanación sino para exponer en toda su crudeza la fragilidad ética y las opciones morales que de su lectura se desprenden.

*The Age of Anxiety* no es sólo un gran poema largo sobre el desplazamiento y la alienación, sino que en el centro de sus preocupaciones y como indica su título está la temporalidad, o para ser más exactos, la distorsión temporal que está en la base de su composición.

*The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue* (1944–46), escrito en el metro aliterativo de *Beowulf*, es un diálogo entre cuatro personajes solitarios que se encuentran en un bar de Nueva York. Auden escribe en medio de la devastación de la guerra y vislumbra su final y la transición hacia un tiempo más benévolo con la condición humana. La arquitectura intelectual de poema se alza sobre la reflexión que elabora el poeta a partir de su lectura constante de Kierkegaard y su obra capital *El Concepto de la Angustia*, y de su familiaridad con la obra del filósofo y teólogo de origen alemán Paul Tillich y su interés por el concepto de lo demoníaco. Para Tillich, *The Age of Anxiety* fue sin duda el poema de su generación que mejor expresaba la condición del hombre moderno.

Auden escribe una égloga barroca, e incorporando el *Angst* de los años anteriores a la guerra y la angustia colectiva que generó la premonición de su comienzo, da forma a un verso en el que el barroco, con su particular estética populista, se une al género de la égloga clásica para descender a lo conversacional. Los diálogos y soliloquios de los cuatro protagonistas del poema discurren en clave de épica irónica, y aglutinan una imaginería bucólica, así como referencias a la literatura del nórdico y del inglés antiguo con alusiones a las sagas y a los conflictos presentes en el drama barroco. A pesar de que el poema transcurre en un bar neoyorkino, su ambiente trasluce un espacio fronterizo en el que el miedo, la ansiedad y la parálisis emergen en el intercambio entre las diferentes voces poéticas. Cada una de estas voces es un alma atrapada en el purgatorio que sueña con salir de su estado. Estas almas, en permanente búsqueda, reclaman la inocencia perdida de un antiguo Edén desaparecido por los horrores de un mundo que consintió la guerra. En su libro, *Later Auden* (1999), Edward Mendelson señaló que cuando el poeta comenzó a escribir *The Age of Anxiety* en julio de 1944, tenía en mente los mismos temas que le habían ocupado en el poema largo que le precedió, *The Sea and the Mirror* (1944), si bien desarrolló ideas propias, y en el momento de su finalización, a comienzos de 1947, el poema había dejado de ser una secuencia poética sobre la culpa y el aislamiento humano y se había convertido en un poema sobre el deseo inalcanzable de un sentido de comunidad compartido.

El poema sitúa a sus personajes en el transcurso de la segunda guerra mundial, pero la era de la ansiedad no puede identificarse de manera simplista con el periodo de la guerra y el tiempo de guerra. La era de la ansiedad viene generada por el totalitarismo y su fin no se vislumbra con el cese de la contienda. La abundante distorsión temporal del poema se plasma en elementos estructurales de entre los que destaca fundamentalmente la reactivación de la forma métrica arcaica del verso aliterativo de la poesía épica anglosajona. A través de la forma y de una compleja sintaxis que componen el andamiaje del poema, Auden reflexiona sobre el estatus de toda forma sistemática de organización. Al tiempo que sus cuatro protagonistas buscan refugio del “desorden universal” que supone

la guerra, el poema en conjunto gravita en torno a espacios utópicos donde tienen cabida el orden y la armonía. Pero el deseo de la utopía en el que la contingencia da pie a la necesidad está, paradójicamente, y como muestra el poema, en el origen de muchas catástrofes históricas. En una de las secciones más oscuras del poema, sus protagonistas buscan solución a este dilema en un retorno regresivo a “a state of prehistoric happiness which, by human beings, can only be imagined in terms of a landscape bearing a symbolic resemblance to the human body” (*Collected Poems*, 484). La sección “The Seven Stages” se revela como una exploración de este cuerpo simbólico, y como Auden señaló, la guía principal para desentrañar su simbolismo fue el Zohar, texto central de la Cábala. Cada uno de los cuatro protagonistas del poema inicia una “quest” regresiva violando toda dimensión espacio temporal terrena. Cuando se dan cuenta de que la búsqueda no les conduce a nada ni tiene significado, un paraje desértico les brinda la transición a la realidad. En las tres últimas secciones, los personajes vuelven a sus respectivos hogares sin conciencia alguna de haber participado en la “quest”, pero sí con la desesperanza del final. Auden reflexiona sobre los hombres y mujeres que no llegan a ser ni siquiera testigos de la historia, ni alcanzan a analizar el sentido de su culpa y su angustia, sino que son meros objetos zarandeados a su paso. En medio de la desolación es significativo que Auden ponga en boca de Rosetta las palabras con las que reconoce la radicalidad de su desarraigo y desesperación, “anxious hope”. Y es esta dimensión mesiánica, junto con el filosemitismo de Auden lo que nos permitiría explorar alguna conclusión alternativa al poema.

Después, desde la gravedad de los sombríos años cuarenta, Auden recorrió los paisajes rurales de la isla italiana de Ischia y los urbanos de América. Continuó reflexionando sobre la historia y la crueldad de los tiempos modernos –*The Shield of Achilles, Homage to Clio*–, para concluir en el localismo más íntimo del propio hogar, ahora en Austria, en la secuencia *Thanksgiving for a Habitat*. Desde los poemas autobiográficos de juventud –“Letter to Lord Byron,” *New Year Letter*–, volverá a la autobiografía en “Prologue at Sixty”, “Talking to Myself” y “River Profile”. Finalmente, Auden abandonará los paisajes naturales como el de su espléndido poema “In Praise of Limestone” para recalcar en el microcosmos de su cuerpo ya viejo y celebrar su genealogía.

Un año antes de morir, Auden escribió “Lullaby,” poema en el que se detuvo en describir la cercanía de su propia muerte con el mismo tono mesurado y sentimientos encontrados que había desplegado con anterioridad en sus famosas elegías. El poema bien podría entenderse como una “auto-elegía” y viene de nuevo a demostrar cómo en la línea de los anteriores, a la vez revitaliza la tradición elegíaca y se rebela contra ella. Al igual que en sus otras elegías varias de las discretas afirmaciones del poema sobre el tiempo, la edad y la mortalidad, contribuyen a situar al poema dentro de un género particular, y también sin duda a violar las expectativas de los lectores sobre las convenciones genéricas. El estribillo del poema –“Sin Big Baby, sing lullaby,” que se convierte finalmente en “Sleep Big Baby, sleep your fill” (*Collected Poems* 157)– pone claramente de manifiesto cómo al tiempo que cumple con las convenciones de la elegía, las cuestiona y las socava. Este estribillo atípico, lejos del egregio lamento de Milton en *Lycidas* o de Shelley en *Adonais*, nos presenta a Auden como a un niño demasiado grande que se dispone a dormir por última vez. Todos estos rasgos del poema contribuyen a que Auden aparezca demasiado tranquilo frente a la muerte de manera poco realista e incluso decepcionante. Pero si se considera el tono de sus anteriores elegías, la austera sencillez y la ironía en la presentación de sus protagonistas, “Lullaby” es casi el único tipo de elegía que Auden hubiese podido escribir para sí. El realismo en la presentación del poeta, aferrado a la dimensión terrena y material de la existencia, al cuerpo, al

pasado contemplado con ojos de niño–viejo, componen un autorretrato melancólico de un hombre gastado que se despidе de los placeres del mundo. Al igual que Narciso, “released at last / from lust for other bodies,” el poeta repasa su novela familiar en la que la honra a los padres pasa por la gratitud por haber recibido un superyó que censura la insolencia y la insistencia de cualquier deseo, “praise your parents who gave you / a Super–ego of strength / that saves you so much bother” (*Collected Poems* 157) Y por último, sin la intercesión de las madres, queda a merced de ese “verbalising I” que se instala en el imaginario y se torna un déspota siniestro, incapaz de afecto y hambriento de estatus. Conviene ignorar los sueños para sumirse en el insípido terreno del dormir.

Auden abraza el olvido. Del mismo modo que Nietzsche piensa que el mecanismo del olvido, permite al individuo no quedar subsumido en el pasado. Y en ese perverso “juego de conocimiento” que atraviesa el desfiladero entre la vida y la muerte, su voz continúa suspendida en el abismo.

## Referencias

- Auden, W. H. *Collected Poems*. E. Mendelson, ed. N.Y.: Vintage, 1991.
- . *Secondary Worlds*. London: Faber & Faber, 1968.
- . *Selected Poems*. E. Mendelson, ed. N.Y.: Vintage, 2007.
- . “Squares and Oblongs”. *Poets at Work*. Charles D. Abbott, ed. N.Y.: Harcourt Brace, 1948.
- . *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. London: Faber & Faber, 1947.
- . & Ch. Isherwood. *Journey to a War*. N.Y.: Paragon House, 1990.
- Bozorth, Richard R. *Auden’s Games of Knowledge: Poetry and the Meanings of Homosexuality*. N.Y.: Columbia Univ. Press, 2001.
- Carpenter, Humphrey. *W. H. Auden: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- Davenport-Hines, Richard. *Auden*. N.Y.: Vintage, 2003.
- Firchow, Peter E. *W. H. Auden: Contexts for Poetry*. Newark: Univ. Delaware Press, 2002.
- Fuller, John. *W.H.Auden: A Commentary*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1998.
- Hoggart, Richard. *Auden. An Introductory Essay*. London: Chatto & Windus, 1951.
- Hynes, Samuel. *The Auden Generation: Literature and Politics in England During the Spanish Civil War*. New York: Viking, 1977.
- Mendelson, Edward. *Early Auden*. N.Y.: Viking Press, 1981.
- . *Later Auden*. N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1999.
- Nabokov, Nicolas. “Excerpts from Memories,” *W.H.Auden: A Tribute*. Ed. S. Spender. N.Y.: Macmillan, 1975.
- Smith, Stan. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 2005.
- Spears, Monroe K. *The Poetry of W. H. Auden*. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1963.
- Spender, Stephen, ed. *W.H.Auden: A Tribute*. N.Y.: Macmillan, 1975.