

A celebración do ser, por W. H. Auden*

MANUEL BARBEITO
Universidade de Santiago de Compostela

I

He disappeared in the dead of winter: The brooks were frozen; the airports almost deserted And snow disfigured the public statues; The mercury sank in the mouth of the dying day. What instruments we have agree The day of his death was a dark cold day. Far from his illness The wolves ran on through the evergreen forests, The peasant river was untempted by the fashionable quay By mourning tongues The death of the poet was kept from his poems. But for him it was his last afternoon as himself, An afternoon of nurses and rumours; The provinces of his body revolted, The squares of his mind were empty, Silence invaded the suburbs, The currents of his feelings failed; he became his admirers. Now he is scattered among a hundred cities And wholly given to unfamiliar affections, To find his happiness in another kind of wood And be punished under a foreign code of conscience The words of a dead man Are modified in the guts of the living But in the importance of the noise of tomorrow When the brokers are roaring like beasts on the floor of the Bourse, And the poor have the sufferings to which they are Fairly accustomed, And each in the cell of himself is almost convinced	Desapareceu nos mortos do inverno Os regatos estaban xeados, os aeroportos case abandonados E había neve que desfiguraba as estatuas públicas; O mercurio afundíase na boca do día moribundo. Os instrumentos dos que dispoñemos coinciden O día da súa morte foi un día escuro e frío. Lonxe da súa enfermidade Os lobos seguiron á carreira polos bosques perennes, O río de aldea non se deixou tentar polos peiraos de moda. As linguas da mañá Afastaron a morte do poeta dos seus poemas. Pero para el era a súa última tarde como el mesmo, Unha tarde de enfermeiras e de rumores; As provincias do seu corpo rebeláronse, As prazas da súa mente estaban baleiras, O silencio invadiu os arrabaldes As correntes dos seus sentimentos fallaron; con- verteuse nos seus admiradores. Agora está espallado por un cento de cidades E totalmente entregado a afectos de descoñecidos Para atopar a súa felicidade noutro tipo de bosque E ser castigado baixo un código alleo de conciencia As verbas dun morto Modifícanse nas tripas dos vivos Pero na importancia do ruído de mañá Cando os brokers anden a fungar coma bestas no par- qué da bolsa E os pobres teñan os sufrimentos aos que xa están bastante habituais E cada un na cela de si mesmo estea case convencido
---	--

* Este ensaio está baseado na conferencia sobre W. H. Auden pronunciada no curso de verán “Poetas europeos contemporáneos” na Facultade de Humanidades de Lugo, no 2003. De aí o estilo coloquial e as referencias ao público que manteño nesta versión estendida.

AUDEN

En Febreiro de 1939, ao mes de morrer Yeats, Auden escribiu o poema que acabamos de ler (en castelán)² e escoitar (en inglés), e do que eu lles falo en galego: estas son algunhas das tripas dos vivos (“guts of the living”) ás que se refire o verso 23 que dixiren nun continuo proceso de tradución a poesía de Yeats. Por exemplo, onde eu digo “tripas” Resines traduce “entrañas”, onde eu suxiro proceso de dixerir el suxire fecundar, reproducir.

En xaneiro dese mesmo ano Auden deixara o seu país natal, Inglaterra, e embarcárase cara a América facendo o percorrido inverso ao que antes fixeran numerosos escritores americanos desde Poe a Eliot pasando por Henry James. Esta emigración divide a carreira poética de Auden en dous períodos: o inglés, ata finais dos anos 30, e o americano que empeza a comezos do 1939 e acaba en 1972 cando Auden volve para instalarse en Inglaterra un ano antes de morrer.

Estes períodos asócianse a un cambio de actitude e de perspectiva que afecta á linguaxe poética de Auden. O primeiro Auden foi un poeta dos chamados comprometidos que adoptou un ton de advertencia para presentar os males da sociedade capitalista e os perigos que ameazaban nos anos trinta co triunfo do fascismo en Europa; a súa era unha mirada clínica que a miúdo empregaba o freudismo para ofrecer unha diagnose dos males que afectaban aos individuos. “Considera” chama a observar con mirada atenta, distante e penetrante á vez, un estilo de vida burgués que opta por ignorar os perigos que ameazan:

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

Considera isto e no noso tempo
Como o ve o falcón ou o aviador do helmo calado
As nubes féndense de súpeto – mira alí
Á cabicha que se consume sobre un borde
Na primeira festa do ano nos xardíns
Segue, admira a vista do macizo
A través das vidreiras do Sport Hotel;
Únete alí ás unidades insuficientes
Perigosas, fáciles, en peles, en uniforme
E que se constelan en mesas reservadas
Abastecidas de sentimentos por unha banda eficiente
Retransmitida a granxeiros e aos seus cans
Sentados en cociñas nos tormentosos pantanaís.

No 1937 Auden visitou brevemente España para colaborar coa República; esta visita inspirou o poema “España”, pero a experiencia resultou en boa medida frustrante e contribuíu ao seu desenganho coa esquerda.

O segundo Auden adoptou unha actitude máis existencialista baixo a influencia de Kierkegaard. Hai que ter moi en conta que tanto a influencia freudiana coma

² Faise referencia aquí á tradución de Antonio Resines proxectada en pantalla mentres se escoitaba a lectura en inglés de Auden do seu poema. *W. H. Auden. Poemas escogidos*, trad. Antonio Resines (Madrid: Visor, 1981), 61. Cando un poema citado estea traducido, remitirei entre paréntese ás páxinas deste libro de Resines.

existencialista cristiá se transforman en Auden. Trátase dun freudiano peculiar, como dun existencialista cristián necesariamente peculiar, para empezar, debido á súa homosexualidade (feito que non lle impediú casar coa filla de Thomas Mann para que puidera obter o pasaporte inglés e así saír de Alemaña). No poema dedicado aos cinco sentidos ofrece un bo exemplo do estilo rexido polo principio de bendición da existencia que caracteriza a segunda etapa:

Be happy, precious five, So long as I'm alive Nor try to ask me what You should be happy for "Precious Five"	Sede felices, maravillosos cinco, Mentres eu viva Nin tentedes preguntarme por qué Habiades de selo "Marabillosos cinco".
--	---

O poeta sabe que hai cousas dabondo contra as que protestar

I could (which you cannot) Find reasons fast enough To face the sky and roar In anger and despair At what is going on, "Precious Five"	Eu podería (cousa que vós non podeades) Atopar axiña dabondo razóns Para encarar o ceo e fungar Cheo de rabia e desesperación Contra o que está a pasar "Marabillosos cinco",
---	--

pero opta por insistir no que considera un imperativo elemental: *Bendice o que hai por ser* (*Bless what there is for being*).

O obxectivo que me propoño nesta charla é tratar de afondar no sentido desta celebración do ser. Antes repasaremos brevemente algúns aspectos do contexto histórico-literario que convén ter en conta para comprender ao poeta.

I. Auden e o modernismo

Despois do auxe do modernismo que dominara a elite literaria nos anos 20, en Inglaterra apareceu un grupo de escritores liderado por Auden e formado por Spender, MacNiece, Day-Lewis; é a xeración dos 30, á que hai que engadir a Isherwood, que colaborou con Auden dende os tempos da escola e que é autor de *Goodbye to Berlin* (1939) do que John Van Druten extraeu a parte "Sally Bowles" para convertela na obra *I am a Camera* (1951) que posteriormente sería *Cabaret*, primeiro musical (1966) e finalmente película (1972).

Este grupo caracterizouse pola preocupación diante da ameaza do fascismo producida polo ascenso de Musolini e Hittler ao poder e pola sublevación de Franco en España, e amosou tamén preocupación social e simpatía coa esquerda e coa axitación obreira; por iso a alianza ruso-alemana deixounos perplexos e converteuse nun elemento máis de alarma para eles.

O Modernismo fixo unha crítica da representación da realidade que ofrecera a novela realista e paralelamente reaccionou contra a noción de suxeito e da linguaxe que no XIX manexaran tanto o realismo como a tradición romántica. A obra modernista non confía, coma a realista, na representación obxectiva da realidade que poida facer un narrador omnisciente, nin na historia sobre a súa propia vida que poida contar

un narrador en primeira persoa, e mesmo desconfía da expresión da experiencia íntima dun suxeito lírico; en todos estes casos suponse o control da significación por parte do falante e que a linguaxe se fai transparente para deixar ver, coma se dunha fiestra se tratara, a realidade exterior ou interior; na obra modernista a linguaxe non se transparenta senón que manifesta a súa espesura. Abonda con abrir *Finnegans Wake*, de James Joyce, pola primeira páxina para darse conta inmediatamente de que é imposible facer coincidir a voz e a escritura:

The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnntonneronntuonnthunntrovarrounawnskawntoohooohordenenthurnuk!) of a once *wallstrait old parr is re-taled* early in bed and late on life down through all christian *minstrely*³.

Gracias que non toca comentar hoxe *Finnegans Wake*, pero nesta pasaxe pódese ver con claridade que á vez que se alude ao mito do paraíso que se contou de xeración en xeración no mundo cristián, non só se fai isto: esa “non palabra” entre paréntese está a obrar no interior das outras palabras aquí marcadas en grosa⁴. Tamén se pode ver a enorme sonoridade da linguaxe. A obra modernista pura aspira a ser unha celebración da linguaxe mesma máis que a representación dunha realidade exterior ou expresión dunha realidade interior. Un especialista podería ir explicando a qué se refíren as palabras, cousa bastante máis difícil noutros lugares de *Finnegans Wake* que nesta cita, pero se nos quedáramos con iso, non teríamos experimentado realmente este texto. A imaxe de mirar a través da ventá non serve para expresar a experiencia de ler *Finnegans Wake*, máis ben hai que imaxinarse un parabrisas estalado en mil anacos aínda sen caer. Este tipo de literatura funciona en boa medida a contracorrente do noso xeito de relacionarnos coa linguaxe cando a empregamos como instrumento de comunicación e iso faina difícil de dixerir; a espesura da linguaxe é indixesta para un estómago a dieta de best-sellers.

Auden (sobre todo o primeiro Auden) comparte co modernismo a dificultade, mesmo a escuridade como estratexia contra o consumismo, contra a fácil e confortable asimilación da obra de arte, cousa que lle eloxiou Eliot; comparte tamén a reacción contra a poética romántica e contra a ideoloxía vitoriana. Pero máis que vangardismo formal, en Auden dáse unha mestura das formas tradicionais coa dición moderna e un uso estratéxico do virtuosismo para poñer énfase no artificio poético como forma de loitar contra a ideoloxía que ten como función elemental naturalizar a convención, e tamén contra a tentación de confundir a imaxinación coa realidade, a orde ideal do poema coa orde política, unha confusión característica do programa da edu-

³ James Joyce, *Finnegans Wake* (1939; Londres: Faber, 1980). Os énfases en cursiva nas citas ao longo do ensaio son sempre meus.

⁴ Tomemos, por exemplo, “re-taled”. Un dos mecanismos que actúan en *Finnegans Wake* é a ruptura entre o son e a forma escrita da palabra. Deste xeito, “re-tale” non só é unha creación dun verbo a partir dun substantivo para suxerir a reiteración dun conto (“tale”). Tamén é “retail” que significa andar con contos —nisto relaciónase semanticamente con contar— pero tamén vender para o consumo, engadido así un toque irónico ao suxerir que tamén os contos están afectados polo mercadeo. Un mecanismo aínda máis atrevido xoga coa orde das letras de maneira que “retale” se transforma por metátese en “relate” que no sentido de “relatar” relaciónase intimamente con “tale” e que significa tamén relacionar, algo que tamén fan os contos.

cación estética que nacera co romanticismo alemán e que xerou fondas inquedanzas en pensadores sensibilizados cos perigos do fascismo que elimina todo elemento alleo á súa “orde perfecta”.

O poeta modernista non se sincera, non expresa os seus sentimentos individuais, senón que se agocha detrás de máscaras ou dilúese nun “se” optando polo que se chama a poética da impersonalidade. A voz poética de Auden non é un eu lírico que expresa os seus sentimentos, pero tampouco se agacha detrás dunha máscara ou na impersonalidade modernista. Na poesía de Auden vense individuos illados incapaces de saír da súa cuncha, como ese que aparece no poema “1929” do que se di que é “feo e indefenso como un embrión de polo” (“helpless and ugly as an embryo chicken”), pero a voz poética mesma non é a dun Prufrock a voltas cos preparativos para saír ao encontro do outro ao que finalmente nunca é quen de aventurarse⁵. Na poesía de Auden a voz denuncia situacións ou crea outras gracias a que coincide co que fai o xogo poético, unha coincidencia que se fai explícita en moitas ocasións. Este xogo espera a linguaxe do adormecemento na ideoloxía e descubre novos aspectos da realidade, pero fai aínda algo máis: educa no sentido máis forte da palabra, forma, reconstrúe as formas de relacionarse co mundo do suxeito observador. Trátase dunha voz fortemente individualizada, pero non “expresiva” se se entende por isto a comunicación dos sentimentos íntimos; pola contra, esta voz adopta unha pose de obxectividade cando fai unha diagnose, pero sobre todo ocúpase de traballar a linguaxe cun particular sentido do tempo e da historia para producir unha nova relación co mundo. O contraste na actitude diante dos mitos entre Eliot e Auden amosa isto con claridade. A voz de Auden non se lamenta diante da “terra baldía” (“The Waste Land”) pola perda do sentido dos mitos, úsaos como parte da linguaxe herdada para darlle profundidade histórica á súa construción. Desá fondura nace a fertilidade.

II. O TRABALLO DE REEDUCACIÓN

O traballo de reeducación prodúcese en dous ámbitos: (1) desmantelamento e recreación dos mitos 2) educación dos sentidos.

II.1. Desmantelamento e recreación dos mitos

Mencionarei primeiro tres mitos románticos, aínda que só me vou deter no terceiro deles:

—Desmóntase o privilexio do poeta-xenio-heroe solitario: o poema “Cómo é el” (Resínes, 35) presenta as vinculacións ideolóxicas deste personaxe co explorador colonial.

—Auden critica tamén a educación estética e a idea do poeta que propuxera Shelley como o “irrecoñecido lexislador do mundo”; pódese ver esta crítica en “O

⁵ T. S. Eliot, ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock,’ en T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (Londres: Faber, 1983), 13-17.

mar e o espello” (“The Sea and the Mirror”), unha especie de comentario de Auden sobre a *Tempestade* de Shakespeare (Resines, 93-107, extracto).

—Auden desmantela o mito romántico da simpatía entre o home e a natureza. Este poeta emprega a miúdo escenarios naturais, pero a natureza no seu conxunto amosa indiferenza cara ao ser humano, ás súas construcións e aos seus soños: o poema que acabo de mencionar “Como é el” (Resines, 35) ofrece un bo exemplo, entre outros moitos. No dedicado á memoria de Yeats vemos que a natureza segue o seu curso ignorando tanto o pasamento do poeta como as transformacións da paisaxe humana:

Far from his illness	Lonxe da súa enfermidade
The wolves ran on through the evergreen forests,	Os lobos seguiron á carreira polos bosques perennes,
The peasant river was untempted by the fashionable quay	O río de aldea non se deixou tentar polos peiraos de moda.

Auden empeza o poema empregando ecos da simpatía romántica para subliñar a irrupción nesa relación de ingredientes dunha nova forma de concibir a realidade, máis obxectiva:

He disappeared in the dead of winter:	Desapareceu nos mortos do inverno
The brooks were frozen; the airports almost deserted	Os regatos estaban xeados, os aeroportos case abandonados
And snow disfigured the public statues;	E había neve que desfiguraba as estatuas públicas;
The mercury sank in the mouth of the dying day.	O mercurio afundiáse na boca do día moribundo.
What instruments we have agree	Os instrumentos dos que dispoñemos coinciden
The day of his death was a dark cold day.	O día da súa morte foi un día escuro e frío.

É certo que o día de inverno no que se nos di que morreu Yeats é un escenario simbolicamente asociado coa morte. Pero os tres últimos versos da estrofa citada desmontan o tipo de correspondencia que o mesmo Yeats establecera, por exemplo, na primeira estrofa de “The Wild Swans at Coole” entre a estación do outono e a etapa madura da súa propia vida⁶; estes tres últimos versos obríganos a ler os tres primeiros non coma un escenario simbólico, senón coma anotacións obxectivas acerca do día. A imaxe do día moribundo co termómetro na boca e o mercurio baixo mínimos correspóndese ao proceso arrefriamento de cadáver de Yeats; agora ben, estes instrumentos de medición cámbiano todo, producen unha obxectividade que se aplica tanto aos seres humanos coma ao resto da natureza e que vén finalmente a substituír o vínculo vivo da simpatía romántica. A imaxe parécese á famosa de Prufrock que ve o atardecer “extendido contra o ceo como un paciente eterizado sobre unha mesa” (“[...] the evening spread out against the sky / like a patient etherized upon a table”, ll. 2-3), coa diferenza de que non se trata dunha impresión que ten o que fala, senón que establece nidiamente a relación entre o home e a natureza. As anotacións obxectivas negan o simbolismo que suxiren, de aí a frialdade que elas mesmas zumegan coma se a morte na súa literalidade puxese punto final ás correspondencias simbólicas: Yeats volve literalmente á terra, aos procesos naturais. A voz da elexía, pola súa banda, non queda absorta e suspendida no tempo polo impacto da morte como a voz lírica de

⁶ Norman Jeffares, ed., *Yeats' Poems* (Londres: Macmillan, 1989), 233-34.

Wordsworth diante da morte de Lucy (“Oh! A diferenza para min”)⁷; ao contrario, ao imaxinarse (nunha prolepse) o día de hoxe dende futuro a voz deste poema veo a distancia só como unha pequena alteración no curso do tempo:

But in the importance of the noise of tomorrow	Pero na importancia do ruído de mañá
When the brokers are roaring like beasts on the floor	Cando os brokers anden a fungar coma bestas no parque
of the Bourse,	da bolsa
And the poor have the sufferings to which they are	E os pobres teñan os sufrimentos aos que xa están
Fairly accustomed,	bastante habituados
And each in the cell of himself is almost convinced	E cada un na cela de si mesmo estea case convencido
of his freedom,	da súa liberdade,
A few thousand will think of this day	Uns poucos miles pensarán neste día
As one thinks of a day when one did something	Como un pensa nun día no que se fixo algo
slightly unusual.	lixieiramente fóra do común.

Na poesía de Auden prodúcese así mesmo o desmantelamento dos mitos humanistas acompañado do rexeitamento das tentacións narcisistas do suxeito: o home non é a medida das cousas nin ocupa o centro dende o que as domina; para non ser vítima destas fantasías é imprescindible ter un sentido elemental do tempo e da historia que debe presidir a percepción do mundo:

Be patient, solemn nose,	Ten paciencia, solemne nariz,
Serve in a world of prose	Serve nun mundo de prosa
The present moment well,	Ao momento presente ben,
Nor surlily contrast	Nin contrastes enfurruñado
Its brash ill-mannered smell	O seu ofensivo e malcriado cheiro
With grand scents of the past.	Cos grandes aromas do pasado.
That calm enchanted wood,	Ese bosque tranquilo e encantado
That grave world where you stood	Ese mundo grave no que ocupabas
So gravely at its middle,	Con grave ademán o medio,
Its oracle and riddle,	O seu oráculo e adiviñanza
Has all been altered; now	Cambiou de todo; agora
In anxious times...	En tempos de ansiedade...
“Precious Five”	“Marabillosos cinco”.

Isto non quere dicir que nin a indiferenza da natureza nin a substitución do home pola medida obxectivadora elimine os espazos humanos nos que o home segue a ser a medida:

A lake allows an average father, walking slowly,	Unha lagoa permítelle a un pai normal, camiñando amodo,
To circumvent it in an afternoon,	Circundala nunha tarde
And any healthy mother to halloo the children	E a unha nai saudable berrarlle aos fillos
Back to her bedtime from their games across	Que xogan outro lado que hora de ir para cama
“Lakes”	“Lagoas” (Resines, 133-4).

Seguimos inevitablemente a desexar eses lugares, o que non é malo por principio, pero hai que coidarse de non esquecer as implicacións deses desexos no contexto real de conflito de intereses que leva a defender a paz edénica de maneira violenta:

⁷ William Wordsworth, ‘She dweld among the untrodden ways,’ en John O. Hyden, ed., *William Wordsworth. Poems. Vol.1* (Harmondsworth: Penguin, 1977), 366.

Liking one's Nature, as lake-lovers do, benign	O gusto, coma o dos amantes das lagoas, por dispor dunha Natureza benigna
Goes with a wish for savage dogs and man-trap	Leva consigo o desexo de cans salvaxes e trampas para homes
"Lakes"	"Lagoas".

O poeta non é nisto distinto aos demais:

One Fall, one one despossession, is enough, I'm sorry;	Unha Caída, unha desposesión, abonda, síntoo;
Why should I give Lake Eden to the Nation	¿Por que había legar o Lago Edén á Nación
Just because every mortal Jack and Jill has been	Só porque todo fillo de veciño foi
The genius of some amniotic mere?	O xenio dalgunha lagoa amniótica?
"Lakes"	"Lagoas".

Pero o poeta pode substituír a voracidade humana polo xogo poético: non deixará de pensar no tipo de lagoa na que lle gustaría instalarse, non porque a queira posuír, senón simplemente porque lle dá pracer recitar os nomes posibles:

Moraine, pot, oxbow, glint, sink, crater, piedmont, dimple...?
Just reeling off their names is ever so comfy.
"Lakes".

Prodúcese aquí unha sutil e humorística substitución dun trazo infantil por outro, do soño de dominio sobre o mundo polo xogo das palabras. Inda que non imos estudar aquí o humor na poesía de Auden, é este un aspecto fundamental da súa poética intimamente vinculado á bendición do ser. O perigo destes espazos á medida do home é o narcisismo que exclúe a realidade. Tal intento é desastroso, porque a presenza do estraño no familiar é inevitable e vólvese destrutora cando se quere impedir; o poema "Mentres paseaba á tardiña" ("As I walked out one evening") ofrécenos un bo exemplo (Resines, 26). Despois de escoitar as hiperbólicas promesas de amor eterno que lle suxire a contemplación dunha parella de amantes, o camiñante escoita os reloxos que pola súa banda suxiren unha advertencia contra todo soño humano de perfección e eternidade. Unha broma poética: o verso imita o tic tac dos reloxos:

In the burrows of the Nightmare Where Justice naked is, Time watches from the shadow And coughs when you would kiss [...]	Nos tobos do pesadelo Onde a Xustiza anda espida, O tempo vixía dende a sombra E tuse cando quixeras bicar [...]
Into many a green valley Drifts the appalling snow; Time breaks the treaded dances And the diver's brilliant bow. [...]	Dentro de moitos verdes vales Cólase a neve espantosa O tempo rompe as ligadas danzas E o brillante arco do saltador [...]
The glacier knocks in the cupboard, The desert sighs in the bed, And the crack in the tea cup opens, A lane to the land of the dead	O glaciar chama no alzadoiro O deserto suspira na cama, E a fisura na cunca abre Un paso a terra dos mortos.

Os espazos hai que crealos en plena conciencia da realidade da condición humana e da realidade histórica. "Maitines" ("Prime"), o primeiro poema de "Horae Canonicae" (Resines, 143-162), é un magnífico exemplo do xogo da linguaxe que re-

crea o mito no contexto da vida diaria e deste xeito recrea tamén unha dimensión humana sen caer no narcisismo:

Simultaneously, as soundlessly, Spontaneously, suddenly As, at the vaunt of the dawn, the kind Gates of the body fly open To its world beyond, the gates of the mind, The horn gate and the ivory gate Swing to, swing shut, instantaneously [...]	Simultánea como silenciosamente Espontánea, repentinamente Segundo, ao abrir o día, as amables Portas do corpo se abren Ao seu mundo exterior, as portas da mente A porta de corno e a de marfil Bátense e péchanse, instantaneamente [...]
Holy this moment... ...this instant while Still the day is intact, and I The Adam still previous to any act. I draw breath: that is of course to wish No matter what, to be wise, To be different, to die and the cost, No matter how, is Paradise Lost of course and myself owing a death...	Sagrado este momento... ...este instante mentres O día está aínda intacto, e eu Son o Adán previo a calquera acto. Alento: iso é por suposto desexar Non importa qué, ser sabio, Ser distinto, morrer e o custo, Non importa cómo, é o Paraíso Perdido por suposto e eu debendo unha morte...

Este espertar cheo de destelos creativos ofrece un forte contraste co ambiente sórdido do “Preludio III” de Eliot no que se di que a protagonista, despois de ter contemplado a súa existencia fragmentada ao longo da noite, ten ao abrir o día “unha visión da rúa / que a rúa dificilmente entende”. A diferenza entre ámbolos poemas consiste en que no de Eliot a visión do amencer non se traduce en creatividade verbal da protagonista senón que esta é obxecto de observación da voz poética:

And when all the world came back, And the light crept up between the shutters, And you heard the sparrows in the gutters, You had such a vision of the street As the street hardly understands Sitting along the bed’s edge Curling the papers from your hair Or clasped the yellow sole of feet In the palms of both soiled hands	E cando o mundo enteiro volveu, E cando a luz se deslizou entre as persianas, E escoitaches os pardais nos canlóns, Tiveches unha visión da rúa Que a rúa dificilmente entende; Sentada no borde da cama, onde Enrolabas os papeis do teu pelo Ou agarrabas as plantas amarelas dos pés Nas palmas das dúas mans cotrosas.
--	--

II.2. Educar os sentidos para este tempo histórico que vivimos é un xeito de recrealos diante da necesidade de establecer unha nova relación cun mundo cambiante a partir do máis básico e elemental, a percepción sensible:

...now In anxious time you serve As bridge from mouth to brow, An asymmetric curve Thrust outward from a face Time-conscious into space, “Precious Five”agora En tempos de ansiedades serves De ponte entre a boca e a cellas Unha curva asimétrica Lanzada dende unha cara Consciente do tempo ao espazo “Marabillosos cinco”.
--	---

Vemos aquí unha desas descrições que abundan na poesía de Auden e que poderíamos chamar elementais polo uso do material máis obvio e mesmo aparentemente

irrelevante para facelas; o nariz non cambiou, segue a ser “ponte entre a boca e a cellas”, cambiou o tempo (“anxious”)⁸; iso é o que obriga a educarse nun novo sentido do olfato, concretamente o da conciencia do tempo, e comporta, tratándose como se trata dos tempos modernos, unha nova función, a de conectar o pasado co futuro:

Time-conscious into space	Consciente do tempo ao espazo
Point, then, for honor’s sake	Sinala, entón, por honor
Up the storm-beaten slope	Cara a pendente azoutada pola tormenta
From memory to hope...	Do recordo á esperanza
“Precious Five”	“Marabillosos cinco”.

Nesta “época indisciplinada” hai que educar igualmente as orellas

...this undisciplined	... esta época indisciplinada
And concert-going age,	E afeccionada aos concertos,
So lacking in conviction	Tan falta de convicción
It cannot take pure fiction,	Que non soporta a arte pura
And what it wants from you	E que o que quere de vós
Are rumours partly true:	Son rumores a medias verdadeiros:
Before you catch its sickness	Antes de coller esa enfermidade
Submit your lucky quickness	Sometede a vosa afortunada rapidez
And levity to rule,	E a frivolidade á disciplina
Go back again to school,	Volvevede á escola,
Drudge patiently until	Esforzádevos pacientemente ata
No whisper is too much	Que ningún borboriño sexa demasiado
And your precision such	E a vosa precisión tal
At any sound that all	Para cada son que todos
Seem natural, no one	Parezan naturais, ningún
Fantastic or banal,	Fantástico ou banal,
And then do what you will:	E entón facede o que queirades:
Dance with angelic grace...	Danzade con gracia anxelical...
“Precious Five”	“Marabillosos cinco”.

III. O IMPERATIVO DA BENDICIÓN DO SER

O poema “In Memory of W. B. Yeats” encerra unha poética, unha forma de entender a poesía, a función do poeta, e a linguaxe poética. Na invocación final afirmase un tema central que Auden se impón para a súa poesía:

With your unconstraining voice	Coa túa voz non constritora
Still persuade us to rejoice;	Persuádenos aínda de gozar;
With the farming of a verse	Co cultivo do verso
Make a vineyard of the curse...	Fai unha viña da maldición...
In the prison of his days	No cárcere dos seus días
Teach the free man how to praise.	Ensínalle ao home libre a loar.

⁸ A mediados dos anos 40 Auden escribiu un poema dramático longo que define no seu título o tempo que lle tocou vivir “A época da ansiedade” (“The Age of Anxiety”).

A función do poeta aparece aquí definida na rima, imposible de reproducir na tradución. Isto é especialmente grave porque o poeta non só atribúe verbalmente unha función á poesía, senón que activa esa función nas rimas *voice-rejoice*, *verse-curse*, *days-prays* que fai o que piden as palabras: cultiva a linguaxe para producir unha vide e así opera a transformación da maldición que esteriliza a terra baldía do rei pescador (“fisher king”) do poema de Eliot en bendición.⁹ Se “no principio está a Palabra” esta tarefa ten unha enorme transcendencia. Non é que o poema vaia transformar o mundo (“for poetry makes nothing happen”, como reza a liña 36 deste mesmo poema); iso tócalle á xente, pero a xente pode deixarse enganar con palabras esterilizantes. Se ben é certo que os poetas non son os “lexisladores irrecoñecidos do mundo”, como quería Shelley, Auden pensa que teñen a obriga tanto de desenganar coma de anovar a percepción das cousas e fano recreando a linguaxe para así transformar a maldición esterilizante nun verxel.

Esta tentativa ten unha longa tradición. O *Paraíso perdido* de Milton poderíase dicir que non ten outro obxectivo que este mesmo. Milton fai unha asombrosa reinterpretación do mito do Paraíso en clave lingüística. O pecado orixinal non consistiu tanto en romper o precepto divino coma en non escoitar a Deus, en deixar de escoitalo para escoitar a outro. O tema —“(d)a primeira desobediencia do home e do froito (“Of man’s first disobedience and the fruit”)¹⁰— queda definido no primeiro verso do poema; obedecer vén de “oboedire”, de “audire”, e Milton utiliza repetidamente o sentido etimolóxico da palabra para referirse ao acto que supuxo o pecado. Non escoitar a Deus, niso consistiu o pecado orixinal. Isto ten fondas implicación teolóxicas porque, sendo a comunicación con Deus no Paraíso teoricamente perfecta, tiña non obstante que facerse en palabras. Pero as palabras son unha forma de comunicación que difire da comunicación perfecta e inmediata dos anxos do Ceo e por esta diferición da palabra colouse a tentación de Satán conseguindo que Eva o escoitase; neste sentido, en tanto en canto a comunicación humana non é inmediata está condenada a non escoitar. A extraordinaria tarefa que se impón Milton compréndese se se entende que el cría que as palabras, a Palabra, é o máis grande don de Deus ao home. Logo a función por excelencia do poeta cristián é devolver o regalo a Deus, a palabra que sae da boca Deus pero que se dispersa polo seu propio impulso, reunir nun canto a palabra que se converteu en maldición (“curse”)¹¹.

No poema titulado “Marabillosos cinco” (“Precious Five”), tamén na invocación final, retorna o tema da bendición coma no poema dedicado a Yeats (“teach the free man how to praise”). A chamada ao gozo dos sentidos e á celebración do ser

⁹ T. S. Eliot, “The Wast Land”, en *Collected Poems 1909-1962* (op. cit.), 61-79.

¹⁰ Scott Elledge, *John Milton. Paradise Lost* (Londres, Nova York: Norton & Company, 1975), 5.

¹¹ Para a interpretación do *Paraíso perdido* de Milton nesta clave, véxase Manuel Barbeito, ed., *The Word, the words, the world* (Santiago de Compostela: Universidade, 1991), cap. 1, e Manuel Barbeito, “Paradise Lost. La palabra, la encarnación, el poema”, en *El individuo y el mundo moderno. El drama de la identidad en siete clásicos de la literatura británica* (Oviedo: Septem Ediciones, 2004).

(“bless what there is for being”) aparece aquí coma un imperativo tan elemental que parece incompreensible, tan fundamental que se reitera nunha natureza indiferente é que o home escoita dende o momento en que busca o sentido:

<p>Be happy, precious five, So long as I'm alive Nor try to ask me what You should be happy for; Think, if it helps, of love Or alcohol or <i>gold</i>, But do as you are <i>told</i>. I could (which you cannot) Find reasons fast enough To face the sky and roar In anger and despair At what is going under,</p> <p>Demanding that it name Whoever is to blame: The sky would only wait Till all my breath was gone And then reiterate As if I wasn't there That singular command I do not understand, <i>Bless what there is for being</i>, Which has to be obeyed, for What else am I made for, Agreeing or disagreeing</p>	<p>Sede felices, maravillosos cinco, Mentres eu viva Nin tentedes preguntarme por qué Habiades de selo; Pensade, se vos axuda, no amor No alcohol ou no ouro, Pero facede o que se vos manda. Eu podería (que vós non podeades) Atopar axiña dabondo razóns Para encarar o ceo e fungar Cheo de rabia e desesperación Contra o que está a pasar aquí,</p> <p>Esixíndolle que denuncie A quen teña a culpa: O ceo só esperaría Ata que se me fora o alento E logo reiteraría Coma se eu non estivese Ese imperativo simple Que eu non podo entender <i>Bendice o que hai por ser</i>, Que ha de obedecerse, xa que Para qué se me fixo se non, Acépteo ou rexéiteo.</p>
---	--

Bendicir ou maldicir, esa é a cuestión. Unha ollada ao relato da creación no libro da Xénese abonda para darse conta de que se trata, xustamente, dunha cuestión de ser ou non ser. Cunha sinxeleza pasmosa o autor bíblico vai reiterando a bendición divina ao final de cada día: “e veu Deus que era bo”. Á marxe da maxia de facer aparecer e desaparecer ás cousas, nisto consiste o poder creador: na capacidade de nomear, de declarar o que é bo, o que é importante, o que é e o que non é. Coleridge sabía moi ben e puxo como condición de posibilidade da salvación do seu mariñeiro a “bendición das criaturas”¹². Wordsworth, que se propuxo explicitamente completar o proxecto de Milton librándoo da mitoloxía tradicional na que o vía ancorado¹³, empeza o *Preludio* recoñecendo unha bendición que provén da natureza como xeito de establecer o intercambio con ela: “Hai unha bendición nesta suave brisa”¹⁴.

¹² Samuel Taylor Coleridge, “The Rime of the Ancient Mariner”, en H. J. Jackson, *Samuel Taylor Coleridge* (Oxford; O.U.P. 1985), 46-65.

¹³ M. H. Abrams, “Wordsworth’s Program for Poetry”, en *Natural Supernaturalism* (Londres, Nova York: Norton and Co., 1973), 19-70.

¹⁴ W. Wordsworth, *The Prelude* 1799, 1805, 1850 (Londres, Nova York: Norton and Co, 1979), 28.

CONCLUSIÓN

Bendicir o que hai por ser non é aceptar que o que hai é bo ou o mellor dadas as circunstancias, aceptar que as cousas son como son, que é o principio máis potente da ideoloxía. A frase pode conducir a erro se non se entende que bendicir non é aceptar a esterilidade da maldición; pola contra, bendicir é crear. Crear da nada, do que non é porque a convención o reduce a insignificante, a “non é máis que...”, ou porque simplemente non é nomeado por innomeable, supón un extraordinario esforzo; se non fora así a ideoloxía non o tería tan fácil. As cousas non son as que son, inda as que eran hai que crealas cada vez nun tempo novo, espertalás do soño mortal de que son, permanecen, na súa substancia, de que aínda seguen a ser o que eran. Hai que aprender de novo a percibir as cousas coñecidas e para percibir aprender a bendicir; hai que bendicir no nome do que non pode ou que está maldicido pola convención, do invisible e do malvisto. Diso depende a Unidade do Ser que buscaban os románticos; nisto Auden pertence á tradición romántica, á súa maneira, claro:

Parise, tongue, the Earthly Muse
By number and by name

Though freed from that machine,
Praise Her revolving wheel
Of appetite and season
In honor of Another,
The old self you become
At any drink or meal,
That animal of taste,
And of his twin, your brother,
Unlettered, savage, dumb
Down there below the **waist**
“Precious Five”

Bendice, lingua, a Musa Terreal
Con números e con nomes

Inda que libre desa maquinaria,
Bendice a Súa roda xirante
Do apetito e das estacións
En honor de Outro
O vello eu no que te volves
Cando bebes ou comes.
Ese animal do gusto,
E o seu xemelgo, o teu irmán,
Analfabeto, salvaxe, mudo
Alí debaixo da cintura.
“Marabillosos cinco”.