al desván, hasta que un día un *outsider*, un escapado del Campo de los Penados, irrumpe en el círculo irreal del Ulises. Como Pip en *Great Expectations*, Jujú se siente impulsado a ayudar al penado y para protegerle le mete en un escondrijo secreto detrás de la pared del desván, creando así otro espacio dentro de los espacios de la casa y del Ulises. Esta apariencia de una fuerza desgarradora en medio de la ilusión no llega a destruir la vida imaginaria de Jujú, sino que, al contrario, la refuerza al someterse el escapado a los deseos e ideales del huérfano. El mundo del Ulises influye tan poderosamente en el penado que inventa bellas mentiras de su vida marinera, de sus aventuras y de unas islas fantásticas donde los habitantes le llaman «El Príncipe» y le coronan de flores. Un universo imaginario ha absorbido la realidad desastrosa del escapado para crear otra ficción.

Nada de esto, sin embargo, puede durar porque, como escribe la autora, «al fin y al cabo ésta era sólo la historia de un muchacho que un buen día creció» (734). El Ulises, el polizón y toda esa vida de ensueño desaparecen al cederse a la presión del tiempo y las circunstancias. En esta última narración ya estamos aproximándonos al contorno trágico de los seres solitarios y desilusionados de *Historias de la Artámila* y otras obras escritas exclusivamente para adultos, pero todavía cabe investigar en el resto de la obra matutiana la noción de la pluralidad del universo, tal como la hemos visto en la literatura infantil de nuestra autora.—*NÖEL M. VALIS (235 Sycamore Dr. G-1 ATHENS, Georgia 30606. USA).*

W. H. AUDEN Y RAFAEL ALBERTI: UNA ANALOGIA

En el presente ensayo me propongo establecer una comparación entre un poema de W. H. Auden y otro de Rafael Alberti que estimo exhiben determinadas concomitancias temáticas y literarias, a la vez que coinciden en utilizar ciertos recursos expresivos afines. En este sentido, y aunque no pretendo que los resultados del contraste sean generalizables para toda la obra de uno u otro poeta, sí estimo que las similitudes y las divergencias son lo suficientemente reveladoras como para posibilitar ulteriores reflexiones acerca de diversos problemas de la poesía contemporánea. Hecha esta advertencia preliminar, paso seguidamente a transcribir ambas composiciones.

O WHAT IS THAT SOUND

O what is that sound which so thrills the ear
Down in the valley drumming, drumming?
Only the scarlet soldiers, dear,
The soldiers coming.

O what is that light I see flashing so clear
Over the distance brightly, brightly?
Only the sun on their weapons, dear,
As they step lightly.

O what are they doing with all that gear,
What are they doing this morning, this morning?
Only their usual manoeuvres, dear,
Or perhaps a warning.

O why have thay left the road down there,
Why are thay suddenly wheeling, wheeling?
Perhaps a change in their orders, dear.
Why are you kneeling?

O haven't they stopped for the doctor's care,
Haven't they reined their horses, their horses?
Why, they are none of them wounded, dear,
None of these forces.

O is it the parson they want, with white hair,
Is it the parson, is it, is it?
No, they are passing his gateway, dear,
Without a visit.

O it must be the farmer who lives so near.
It must be the farmer so cunning, so cunning?
They have passed the farmyard already, dear,
And now they are running.

O where are you going? Stay with me here!
Were the vows you swore deceiving, deceiving?
No, I promised to love you, dear,
But I must be leaving.

O it's broken the lock and splintered the door,
O it's the gate where they're turning, turning;
Their boots are heavy on the floor
And their eyes are burning.

LA IMPREVISION

—Lo que le digo: el pueblo
aún no está preparado.
¡Esa gente, esa gente!
¡Ay, esa pobre gente!
Le falta educación.
Aún no está preparada.
Mire allá: un albañil.
Es lo que yo le digo:
le falta educación.
Aún no está preparado.
Mire acá: un campesino.
Le falta educación.
Aún no está preparado.
Mire allí: un carpintero...
un obrero cualquiera...
Da igual... Lo que le digo:
le falta educación.
Aún no está preparado.
¡Son tantísimos, ay,
con la misma desgracia!
Podrían educarse.
Podrían prepararse.
¿Pero cómo educarlos,
si no están preparados?
No vendrán, no se apure.
Puede dormir tranquilo,
pues no están preparados.
Les falta... Ya lo sabe...
lo que le digo... Pero...
Mire, mire, allí vienen.
¿A dónde irán? Son muchos...
con la misma desgracia...
Se acercan... ¡Pobres gentes!
Me conocen... me estiman...
Puedo hablarles... ¡Señores!
Se acercan más... ¡Amigos!
Más, más, más... ¡Camaradas!
¿Qué dice usted? ¿Yo miedo?
¿Miedo yo? ¿Por qué miedo?

Les falta educación...
¿Cómo? ¿Que estoy temblando?
¡Atrás, atrás! ¡Socorro!
Aún no estoy preparado.
Yo tengo educación...
¡Ya estoy muerto! ¡Dios mío!
¡No estaba preparado!

He reproducido ambos poemas en el orden en que fueron compuestos y publicados, pues el texto inglés es anterior al castellano en casi tres décadas (1). Pero no me interesa tanto establecer un vínculo temporal entre las dos composiciones, como aclarar la pertenencia de cada una a un momento histórico diferente. Quiero decir que no he podido comprobar si Alberti tenía conocimiento de «O What Is That Sound» cuando concibió «La imprevisión», ni consideró que la noción de influencia resulte aquí muy fecunda. Los dos poemas, en efecto, observan semejanzas tan llamativas como sus diferencias, y no parece del todo descaminado suponer que fueron compuestos uno con independencia del otro.

No es preciso un gran esfuerzo para constatar que ambos textos aparecen claramente emparentados en base a determinados rasgos temáticos y formales. Así, en los dos asistimos a un planteamiento casi teatral (no se olvide el título de la serie a la que pertenece «La imprevisión») de una situación, consistente básicamente en el desarrollo en *crescendo,* y a través del vehículo del diálogo, de una amenaza que se aproxima desde el exterior, culminando en el sacrificio de uno de los interlocutores. Se trata, pues, de dos poemas dialogados —aunque ello no aparezca señalado tipográficamente— que, al coincidir en una utilización del *ritmo* que necesariamente los asemeja a los medios musical y cinematográfico, tienen que recurrir a procedimientos expresivos cercanos entre sí.

Intentaremos deslindar algunos de los campos a los que afecta dicha relación entre las composiciones de Auden y Alberti, o, lo que es lo mismo, establecer las diversas bases de la comparación. Situemos, en principio, a cada poema en su ámbito.

---

(1) «O What Is That Sound» fue compuesto en octubre de 1932, y se publicó por primera vez en 1934. En la edición de *Selected Poetry* (1958) figuraba bajo el título de «The Quarry» y hoy puede ser consultado en la edición de los *Collected Poems* realizada por Edward Mendelson (London, 1976). «La imprevisión», por su parte, se inscribe dentro de las series de «poemas escénicos» compuestos y publicados durante la década de los sesenta. En la actualidad es de fácil consulta en el volumen 13 de las «Obras de Rafael Alberti», editadas por Seix Barral, titulado precisamente *El matador (poemas escénicos)* (Barcelona, 1979).

«O What Is That Sound» es una creación prototípica de la llamada *thirties poetry*. Si Auden alcanzó un importante liderazgo dentro de la poesía inglesa en esa década, esta balada es una de sus obras más logradas y famosas de entonces. Pero también es uno de los afortunados poemas de ese período que han logrado salvarse de las cribas posteriores llevadas a cabo por el poeta inglés (consiguiendo así un lugar en los *Collected Poems* publicados póstumamente). Por todo ello, hay que concluir que «O What Is That Sound» es un importante ejemplo de la madura juventud de su autor, a la vez que un emblema de una época muy característica de la poesía inglesa (2).

«La imprevisión», por una parte, constituye una muestra de la poesía tardía del poeta gaditano, y difícilmente puede arrogarse una representatividad histórica tan evidente como la del poema de Auden. La obra poética de Alberti es, ciertamente, tan brillante como diversa y, si exceptuamos aquellos libros primeros que pertenecen por derecho propio a ese espléndido *corpus* poético, combinación de vanguardismo, sones populares y tradición culta, que hace emerger a la prodigiosa generación del 27, hay que decir que carece de gran tipicidad más allá del luminoso genio de su autor. A la vista de este hecho, queda claro que «La imprevisión» no tiene el valor emblemático de «O What Is That Sound», y que requiere una lectura menos atenta al contexto de su historia literaria respectiva.

Pero es hora de que nos ciñamos a las cualidades intrínsecas de cada composición, al plano de la literalidad, dejando para más adelante cuestiones más conceptuales. La diferencia formal más visible viene dada por la utilización en un caso de la forma estrófica. Al ser una balada y utilizar la estrofa que le es propia, el poema de Auden tiene un carácter eminentemente cíclico. Cada estrofa, en efecto, al responder invariablemente a la estructura pregunta-respuesta, constituye una unidad de ritmo y de respiración, a la par que una imagen de inquietud cuya adición va generando un gradual ascenso de la tensión sumamente eficaz.

El poema de Alberti, que aspira, si no a suscitar inquietud, sí a reflejar el proceso que convierte en miedo la seguridad, asume, en cambio, un carácter lineal. Frente a la artificiosa musicalidad de la composición inglesa, su discurso trata de emular un fragmento de lenguaje real. Por eso, el poema español, en un procedimiento similar al del chiste, utiliza la sorpresa (la estructura falsa apariencia-

(2) La bibliografía sobre la literatura de la década es rica y abundante, pero no quiero dejar de citar un estudio reciente que me parece de singular utilidad y clarividencia: Samuel Hynes: *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*[2] (London, 1979).

desengaño) en los últimos nueve versos, a fin de decepcionar las expectativas despertadas en el lector hasta casi el verso 37. De hecho, esa estructura de apariencia-revelación es la que es desplegada en cada una de las estrofas de «O What Is That Sound», a excepción de la última.

Un mismo esquema psicológico se erige en principio dinámico, como hemos apreciado, de los dos poemas. Pero mientras Alberti se esfuerza en emular en lo posible el lenguaje cotidiano, con objeto de sugerir una sensación de verosimilitud *realista,* Auden no quiere rebasar una verosimilitud *poética,* utilizando por ello un lenguaje más próximo al convencionalismo «estético». Analicemos la cuestión del léxico con mayor detenimiento. He dicho que Alberti se desenvuelve en un nivel lingüístico cotidiano. Ello equivale igualmente a la generación de una apariencia —pues no por ello deja de estar construyendo un poema (3)—, esto es, a una estrategia deliberada tendente a eludir todas aquellas convenciones poéticas que podrían restarle contundencia a la convención realista presente.

¿En qué medida refleja el léxico tal proceder? Como no es éste el lugar para un análisis exhaustivo, fijémonos principalmente en la adjetivación. El poema de Alberti carece prácticamente de calificativos, en tanto que Auden no vacila en asignar a éstos importantes atribuciones significativas. *Scarlet,* en el verso 3, o *white,* en el verso 21, no son pinceladas circunstanciales, sino manchas de color decisivas que dan vida —es decir, dimensión subjetiva— a sus correspondientes sustantivos, lo cual es imperativo en una composición que aspira a crear una realidad poética a partir de un lenguaje, si no sinestésico, sí dotado de cualidad imaginística.

Alberti —y, en ese sentido, su composición hace uso de un lenguaje más «escénico» que «poético»— parte de unas coordenadas opuestas: su lenguaje es marcadamente denotativo y no pone en juego virtualidad combinatoria alguna, sino que nunca trasciende la llana cotidianidad idiomática. De esta forma, los interlocutores creados por Auden se expresan con procedimientos esencialmente «poéticos» (en el sentido de acceder a una visión subjetiva y única de una realidad o situación mediante una red de tensiones derivadas de unas combinaciones sintagmáticas «inéditas»), mientras que el

(3) Estimo, en contra de quienes consideran que el lenguaje poético puede ser definido suficientemente en base a propiedades lingüísticas verificables empíricamente, que la tradición literaria y las convenciones artísticas de índole extralingüística pueden ser tanto o más determinantes al tratar de distinguir el discurso literario o poético de otros discursos, como el cotidiano o el científico. No es otra la hipótesis, por otra parte, que se desprende del atractivo estudio de Jonathan Culler *Structuralist Poetics* (London, 1975), quien astutamente corrige algunas perspectivas de Roman Jakobson.

protagonista de «La imprevisión» no es en modo alguno consciente de que *también* sus palabras, no obstante su aparente vulgaridad (su grado de automatización), están organizadas desde esa inteligencia manipuladora llamada poeta.

Esta cuestión nos lleva a la consideración de la *retórica* de cada poema. Nadie negará que la de Alberti es una retórica «pobre», y que la de Auden evidencia un lenguaje más trabajado. «La imprevisión» carece casi del todo de imaginería y de figuras, concentrando su operatividad en un ritmo vigorosísimo basado en la repetición y la variación (haciendo, pues, que el *paralelismo* sea el único recurso taxonómicamente relevante). «O What Is That Sound», en cambio, tiene una notable cualidad visual (4), cuyo despliegue económico acentúa aún más su incidencia. Pero, por otro lado, la balada impone también una simplicidad de hecho, y aunque ostente en este caso una mayor complejidad léxica y métrica que en sus variantes más populares y tradicionales, su motor principal es también el paralelismo, la repetición, el ritmo en su sentido más amplio.

Establecido que el ritmo es el recurso fundamental en los dos poemas, parece oportuno tratar de exponer seguidamente cómo opera en cada caso, tratando en lo posible de pormenorizar su desenvolvimiento en beneficio del *crescendo* antes enunciado (5). Comencemos por el poema inglés.

Resulta obvio que la condición de balada se responsabiliza en gran medida de esta notoria cualidad rítmica. Entre los rasgos que

---

(4) La función de paradigma estamental asignada al médico y al párroco aparece expresada con una intensidad visual muy similar a la que décadas más tarde utilizaría Philip Larkin en ese magnífico poema breve que es «Days» (reproducido en múltiples antologías contemporáneas, como la reciente *Anthology of Contemporary Poetry* (London, 1979), de John Wain:

What are days for?
Days are where we live.
They come, they wake us
Time and time over.
They are to be happy in:
Where can we live but days

Ah, solving that question
Brings the priest and the doctor
In their long coats
Running over the fields.

(5) Posiblemente haya que aclarar lo que entiendo por *ritmo*, toda vez que un diccionario al uso tan concienzudo como el de Julio Casares ofrece una noción demasiado restrictiva («Armoniosa sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc., que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos, etc.»). Ritmo, aplicado tanto a las artes temporales (música, poesía, danza, etc.) como espaciales (pintura, escultura, arquitectura, etcétera), significa cualquier *reiteración de procesos o segmentos llevada a cabo deliberadamente dentro de una estructura* (que a su vez debe ser entendida como conjunto de relaciones entre sus partes integrantes). Así, igual en un cuadro que en una sinfonía, el ritmo es el *principio orgánico que ordena la reiteración de formas idénticas o análogas en el conjunto de la obra*, constituyendo un atributo fundamental en cualquier manifestación artística.

se mantienen a lo largo de todo el poema, generando con su reiteración periódica el citado efecto, hay que citar los siguientes: *a)* la estructura pregunta-respuesta; *b)* la rima *abab; c)* la recurrencia de la palabra *dear* al final de los versos terceros, con su lógica incidencia en la homogeneidad de la rima; *d)* el comienzo de todas las estrofas con *o,* y la subsiguiente solemnidad y resonancias himnicas conferidas al poema; *e)* la aparición de posesivos y pronombres personales correspondientes a la tercera persona del plural en los versos terceros y cuartos; *f)* la utilización de un esquema métrico basado en los anapestos (no obstante las variaciones), en el que los versos cuartos tienen siempre inferior extensión que los restantes, y *g)* la repetición de las una o dos últimas palabras en los versos segundos.

Vemos, pues, que son abundantes los fenómenos recurrentes, y que cada uno de los cuatro versos de la estrofa tiene su propia marca distintiva en este sentido. Pero sobre este trasfondo de regularidad se produce el *crescendo,* con lo cual el movimiento cíclico se convierte en espiral. Ello se logra mediante las *modulaciones rítmicas,* esto es, a través de sucesivos cambios de ritmo. Consideremos las dos primeras estrofas.

Si hacemos caso omiso del metro y de la rima, podemos hallar otras homologías notables. Además de calcar las estructuras sintácticas de la primera estrofa casi con exactitud, la segunda repite bastantes palabras *en las mismas, o casi las mismas, posiciones.* Un mismo ritmo rige, por tanto, esta primera unidad orgánica, dando lugar a los tipos de recurrencia siguientes: *a)* de una misma palabra en posición funcional idéntica o similar; *b)* de una misma clase de palabra (sustantivo, preposición, etc.) en una misma posición, y *c)* de una estructura o unidad sintáctica funcional en el verso correspondiente.

La tercera estrofa ilustra perfectamente lo que entiendo por cambio de ritmo. Al sustituir *is* por *are* y *that light* por *they,* hemos pasado del tipo de recurrencia *a)* al tipo de recurrencia *b),* produciéndose una primera modulación. Pero no es esto todo. Rompiendo igualmente el ritmo instaurado por las dos primeras estrofas, el verso segundo es un eco exacto del primero en esta tercera estrofa, en tanto que se preserva *only* al inicio del verso tercero (hecho que no se volverá a repetir en todo el poema), y la reiteración de unidades sintácticas comienza a complicarse más.

Inserta en esa misma cadena de sustituciones graduales, la estrofa cuarta prolonga la primacía del tipo de recurrencia *b).* Así, *why*

sustituye a *what*, y el presente («simple» en las dos primeras estrofas y «continuous» en la tercera) cede su lugar al perfecto. Y que las leyes que ordenan la sustitución de módulos son cada vez más complejas es un hecho que se ve corroborado por la aparición de *perhaps a change*, que sin duda es un eco del *perhaps a warning* que cerraba la estrofa anterior. O, dicho de otro modo, una vez establecido claramente el principio de la modulación como *modus operandi*, su práctica se hace cada vez más libre, toda vez que se trata de bombardear al lector con cambios de ritmo siempre inesperados.

El poema establece así una dialéctica entre regularidad e innovación, entre paralelismo y variación. Porque las estrofas quinta, sexta y séptima (que también forman una unidad desde el punto de vista semántico, al dedicar su atención al médico, al párroco y al granjero, sucesión de estamentos de la que luego habrá ocasión de hablar) coinciden en la identidad de los comienzos de sus versos primeros y segundos. Este hecho alcanza su paroxismo en los dos primeros versos de la estrofa sexta, que repiten cuatro veces la expresión *is it*, a la par que otros recursos, como la vigorosa aliteración *want-with-white*, contribuyen también a señalizar el nerviosismo a que conduce el incremento de la tensión poética y dramática.

No es necesario dedicar más espacio a explicitar el rigor con el que Auden ha sabido explotar el fenómeno del ritmo, aunque el análisis podría ser mucho más minucioso. Tal despliegue constituye una espléndida preparación, a fin de que el clímax de la última estrofa se produzca una vez que el lector (o el oyente, puesto que el poema posee, como se ha demostrado, una asombrosa musicalidad nacida justamente del ritmo y sus modulaciones, más que de la paronomasia) haya sido conducido a un máximo de tensión. Esta última estrofa, en efecto, concentra varias rupturas ostentando un estatuto particular: por primera vez falta uno de los interlocutores, y en lugar de la dinámica de preguntas y respuestas, encontramos ahora todo el peso de una evidencia, la violencia inminente.

Una vez expuesta la contribución del ritmo a la formación del *crescendo*, quisiera demorarme un instante en este fenómeno. A ningún lector se le oculta que el incremento de tensión viene también instrumentado por la técnica cinematográfica con la que se refleja la aproximación de los soldados. Primero asistimos a un sonido procedente del lejano valle, para descubrir seguidamente el reflejo del sol en sus armas y atavío. La estrofa cuarta, de pronto, recurre a un coloquialismo expresivo que nos indica la cercanía de la acción, del peligro: ya no parece un ejército de juguete. Las tres estrofas aceleran

el ritmo narrativo en la medida en que retrasan la llegada de los soldados.

Tras pasar de largo junto a las casas del médico, del párroco y del granjero, un verso clave señaliza la aceleración: «And now they are running». Y el verso que inicia la siguiente estrofa, con la brusquedad de su imperativo, es una reacción inmediata al anterior, y el último de una serie de indicios premonitorios, que anuncian la irrupción de la violencia.

Es menester volver ahora al poema de Alberti. «La imprevisión», al no disponer de forma estrófica, y haber renunciado a la rica musicalidad del poema de Auden, en beneficio de un lenguaje muy próximo al cotidiano, tiene que adoptar otra estrategia a fin de llegar a expresar un *crescendo* análogo. Ya he manifestado anteriormente que «O What Is That Sound» es una espiral, y la composición de Alberti un movimiento lineal dotado de un punto de inflexión que es la sorpresa. Esto viene a significar que, si en el poema inglés su desarrollo estrófico aporta la confirmación de una intuición o presunción iniciales, en el poema castellano es el conocimiento del desenlace el que matiza decisivamente el sentido de los dos primeros tercios.

Si de lo que se trata es de mostrar una aparente «normalidad» que al final ha de revelarse como falsa o «anormal», el poeta español debe esforzarse por generar un lenguaje carente de marcas estilísticas visibles. La base de heptasílabos con muy ocasionales incrustaciones de hexasílabos no puede ser más simple, y las abundantes muletillas y giros coloquiales no contribuyen tampoco a que el lector (u oyente, pues el poema cobra particular efectividad cuando es recitado por el propio autor) agudice excesivamente su atención.

Pero no obstante esta sencillez, la organización del poema es todo menos casual, y la habilidad del creador reside en haber conseguido que coincidan la dicción cotidiana con las necesidades de la convención formal adoptada. Hasta los versos 29 y 30, «La imprevisión» no evidencia apenas progreso dialéctico alguno, dado que refleja el discurso de una mentalidad inmovilista que parece vivir en un eterno presente. De ahí que en la sucesión albañil-campesino-carpintero (el papel emblemático de los oficios tiene otra función que en Auden, pero el paralelismo está ahí) los complementos de lugar no designen puntos espaciales reales en relación al hablante. Mas la mera variación allá-acá-allí, siquiera en medida mucho menor, constituye un recurso rítmico análogo a los antes discutidos.

Quizá el aspecto más interesante en esta primera parte del poema (que a pesar de ser la más larga, sólo actúa como preparación del sorprendente final) sea la reiteración de los sintagmas «le falta edu-

cación» y «aún no está preparada/o». Aunque se vean repetidos casi invariablemente, su sentido se ve muy matizado conforme avanza el discurso y vamos obteniendo una noción precisa de la personalidad del hablante. En este sentido —y no olvidemos que ya el primer verso se presenta como prolongación natural de una conversación, situando a dos interlocutores en escena— el poema utiliza esa técnica, antes «teatral» que «poética», de la que antes he hablado.

Pues bien, si los versos 5 y 6 parecen sugerir vagamente cierta conmiseración ante el atraso del pueblo, la insistencia en los versos 9 y 10, 12 y 13 y 17 y 18 es demasiado llamativa como para no suscitar una leve sospecha de que el hablante se dispone a formular una idea personal que va más allá de la trivialidad de sus palabras. Los versos 21 y 24 nos dan la clave. La ambigüedad entre las fórmulas reflexiva e impersonal en los versos 21 y 22 nos expone ya con claridad cómo los coloquialismos aparentemente hueros del hablante están teñidos de intencionalidad o, si se prefiere, de «ideología». Porque si estos dos versos señalizan el abismo y la carencia de responsabilidades que separan al protagonista del pueblo, los dos siguientes (23 y 24) denotan la estrategia social en virtud de la cual se trata de mantener a toda costa tal divorcio, precisamente como salvaguardia de esa sensación de «seguridad» que se ve vulnerada en el poema.

El verso 29, que no en vano es casi una repetición del verso 1, introduce el decisivo *pero,* y encauza una notable aceleración del *tempo* del poema. Ahora sí hay un fenómeno de aproximación física de una amenaza instrumentada poéticamente mediante recursos rítmicos. Los elementos más decisivos en este sentido son los siguientes: *a)* la reiteración de unidades léxicas o sintácticas; *b)* los intervalos que rigen dichas reiteraciones, y *c)* la variación y gradación de tales unidades en orden a un escalonamiento de la tensión.

El verso 33 combina hábilmente un eco del verso 4 con la noción de acercamiento y cambio. «Puedo hablarles», dos versos más adelante, implica un grado más de proximidad, y provoca el primero de tres apóstrofes sucesivos que marcan perfectamente el proceso psicológico que hace nacer el miedo. El paralelismo entre «¡Señores!», «¡Amigos!» y «¡Camaradas!» y la primera mitad de esos tres versos (35 y 37) es sumamente eficaz, pues establece una correlación rítmica entre el avance del pueblo y la actitud del protagonista, introduciendo asimismo un componente del todo ausente de «O What Is That Sound»: la hipocresía o la doblez por parte de la víctima.

Los versos 38 y 39, con su insistencia triple en la voz «miedo» y la naturalidad con que la inversión sintáctica refleja el crecer del

nerviosismo, disimulan con cuánta destreza el poeta hace que el monólogo dé expresión a lo que está sucediendo. El verso 40 es particularmente rico en significado, aunque sea prácticamente una repetición de otros anteriores (o precisamente por eso: he ahí la importancia del ritmo). Si antes la falta de educación había sido la garantía que permitió al protagonista dormir tranquilo, ahora es la razón de su destino trágico. Igual trueque semántico ocurre con los versos 43 y 46, los cuales, combinados con el 44, transforman y enriquecen los campos de significación de los dos sintagmas, haciendo que el verso final complemente irónicamente la dimensión político-social con una dimensión religiosa.

Este verso final, en efecto, hace que el título cobre su pleno significado. «La imprevisión» del burgués acarrea su destrucción, nos dice el poeta, queriendo que extraigamos una *lección* a partir de este planteamiento satírico. ¿Es esa también la intención de Auden? Es tiempo de que nos asomemos a las implicaciones conceptuales de ambos poemas, al punto de vista político y filosófico que justifica cada una de las dos composiciones.

Acabo de sugerir que «La imprevisión» es una sátira política, no exenta de dramatismo auténtico, que nos retrata un caso típico de lo que Alberti sin duda considera «lucha de clases»: la muerte de un propietario o gran burgués a manos del «pueblo». La propia noción de «imprevisión» rebosa ironía, claro está, puesto que el patrón, de haber sido más «previsor», es seguro que no habría facilitado la «toma de poder» por parte del pueblo, sino que habría sentado las bases para evitar esta última. Así las cosas, el poema de Alberti aparece como una pieza cuyas cualidades de sencillez expresiva, cohesión ideológica y didactismo permiten calificar de «popular», en el sentido que la interpretación marxista de la literatura suele utilizar el término.

Si Rafael Alberti ha sido un conocido militante comunista durante la mayor parte de su vida, no es menos cierto que W. H. Auden estaba muy próximo a ese partido en los años a los que pertenece «O What Is That Sound», llegando a publicar un poema titulado nada menos que «A Communist to Others» (6). Pero a pesar de ello, «O What Is That Sound» difícilmente puede ser considerado un ejemplo de «poesía popular». Ya hemos comprobado que es mayor su complejidad expresiva, aun tratándose de una obra todo menos críptica. Pero tampoco su mensaje poético es tan fácilmente trasladable a un lenguaje pragmático.

(6) Puede ser consultado en la buena antología de Robin Skelton: *Poetry of the Thirties* (Harmondsworth, 1964).

En el poema de Auden hay un ingrediente de misterio que está ausente del de Alberti. Es cierto que «O What Is That Sound» expresa la imposibilidad de la soledad o del amor romántico como medios de protegerse de los tiempos que se avecinan. Pero Auden no critica el «subjetivismo burgués», pongamos por caso, como hace Alberti con la «explotación burguesa». Antes bien, se limita a constatar un estado de ánimo que brota de cuando en cuando en las conciencias, indicando la proximidad de una guerra. Si los individuos que en «La imprevisión» dan muerte al protagonista cuentan con toda la simpatía del poeta, los soldados de «O What Is That Sound» emergen como una fuerza inexorable que se dispone a destruir, no los «privilegios» de una clase, sino el derecho a la intimidad, a la individualidad.

Diferencia tan fundamental condiciona la imagen de la sociedad en los dos poemas. Alberti nos retrata una organización social bipolar, en cuyo planteamiento corresponde a los interlocutores el bando de los perdedores, claramente en virtud de una suerte de moral o justicia superior. Auden, en cambio, ofrece una visión estamental y emblemática de la sociedad (el médico, el párroco y el granjero son símbolos de un orden tradicional y, en este sentido, familiar, seguro, estable), a la que se opone la irrupción de una amenaza violenta venida desde lejos, y que genera miedo e inseguridad. Pero él no toma partido y rehúye todo maniqueísmo. Lejos de *juzgar*, se limita a *constatar*. Por eso *su* protagonista, *su* víctima, ha de permanecer al margen del orden viejo y del orden nuevo, puesto que encarna la individualidad de un individuo sensible a quien de pronto acorralan fuerzas temibles y desconocidas.

Es, pues, evidente que «La imprevisión» propicia una interpretación unívoca, mientras que «O What Is That Sound», al renunciar a un «mensaje» tan marcadamente denotativo, permite un número mayor de niveles interpretativos, posibilitando una lectura alegórica del poema. En este sentido, y sin olvidar el hecho de que el poema de Auden tiene una representatividad histórica mucho más relevante que el de Alberti —esto es, que refleja con mayor claridad el momento en que fue escrito (7)—, hay que acabar concluyendo que aquél es el más complejo y ambicioso de los dos.—*BERND DIETZ (Jardín del Sol, 76. TACORONTE, Tenerife).*

---

(7) No se trata aquí de comparar la adecuación de cada una de las dos composiciones con su momento histórico en orden a la valoración de las mismas. Pero es curioso observar que los poemas de Alberti contemporáneos de «O What Is That Sound», no obstante su coherencia ideológica, resultan menos unívocos que «La imprevisión».