

# *Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin*

Estudio preliminar, notas y traducciones

Miguel A. Montezanti  
Amanda B. Zamuner  
Cecilia Chiacchio

Programa de Incentivos a la Investigación  
Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

*La realización de este trabajo ha sido facilitada por el otorgamiento de una beca con carácter de "Visiting Scholar" por parte del British Centre for Literary Translation.*

## ESTUDIO PRELIMINAR

<b>1. Introducción</b>	pag. 5
<i>El "Movimiento"</i>	pag. 6
<i>Estado de la crítica</i>	pag. 9
Lo "ordinario"	pag. 16
El lenguaje "vulgar"	pag. 19
Privación, despojo	pag. 23
<b>2. Religión, muerte, trascendencia</b>	pag. 31
<b>3. Inglaterra</b>	pag. 39
<b>4. Soledad, responsabilidad</b>	pag. 48
<b>5. Conclusiones</b>	pag. 57
<b>Notas</b>	pag. 62

## POEMAS

Wedding-Wind	pag. 70
Neurotics	pag. 72
Modesties	pag. 74
Deceptions	pag. 76
Two Portraits of Sex	pag. 78
The Literary World	pag. 80
Strangers	pag. 82
Wants	pag. 84
Wires	pag. 86
Absences	pag. 88
The March Past	pag. 90
Best Society	pag. 92
Triple Time	pag. 94

Whatever Happened? _____	pag. 96
Hospital Visits _____	pag. 98
Reasons for Attendance _____	pag. 100
I Remember, I Remember _____	pag. 102
Toads _____	pag. 104
Church Going _____	pag. 106
Mr Bleaney _____	pag. 110
The Importance of Elsewhere _____	pag. 112
Counting _____	pag. 114
An Arundel Tomb _____	pag. 116
The Whitsun Weddings _____	pag. 118
Home Is So Sad _____	pag. 122
Faith Healing _____	pag. 124
Talking in Bed _____	pag. 126
Take One Home for the Kiddies _____	pag. 128
A Study of Reading Habits _____	pag. 130
Ambulances _____	pag. 132
The Large Cool Store _____	pag. 134
Here _____	pag. 136
Toads Revisited _____	pag. 138
Sunny Prestatyn _____	pag. 140
Dockery and Son _____	pag. 142
The Trees _____	pag. 146
Posterity _____	pag. 148
Homage to a Government _____	pag. 150
The Card-Players _____	pag. 152
This Be the Verse _____	pag. 154
Going, Going _____	pag. 156
The Building _____	pag. 160
The View _____	pag. 164
Aubade _____	pag. 166
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> _____	pag. 170

# 1. Introducción

En el ensayo "Whatever Happened to Descriptive Poetics" (1994) Brian McHale pondera una tendencia a desplazarse desde modelos abstractos a los textos, que de ese modo se transforman en nuevos apoyos para una teorización. Dice así: "*En lugar de acudir a especificar el significado de un texto a la luz de una teoría, el proyecto descriptivo nos anima a trazar un mapa del espectro de significados posibles, o a tratar de captar las condiciones de significado en textos específicos*"<sup>1</sup>.

Nuestras elecciones comportan un arbitrio dentro del corpus de los poemas de Larkin. Con todo, hemos tratado de movernos dentro de él sin atarnos a una teoría interpretativa unilateral. Hemos intentado rescatar el concepto de "*hesitation*", apuntado por McHale, a sabiendas de que un texto poético es más rico que cualquiera de sus explicaciones. Hemos tratado de captar las condiciones de su significado procurando hacer a un lado los prejuicios que condicionan la lectura de un poeta en apariencia sencillo y, sin embargo, sumamente complejo en la selección de léxico, ritmo y registro. Queda abierta la posibilidad de modificar la construcción de Larkin por medio del análisis de otros poemas: siempre habrá de partirse de una selección, lo que indica la imposición de otros arbitrios.

Larkin afirmaba que sólo los mediocres evolucionan. A los fines de nuestro estudio no hemos privilegiado un eje diacrónico donde se vean los poemas como hitos de un itinerario poético. Nuestra traducción de poemas de Larkin mostrará en algún momento la arena movediza sobre la que pisa el traductor. El resultado, siempre indigente y perfectible, ha de ser benéfico para la lengua y la cultura de llegada. Esta traducción, en palabras de Ortega, no es más que "*un camino hacia la obra*"; "*caben de un mismo texto diversas traducciones*"<sup>2</sup>. En nuestro caso lo preponderante ha sido la riqueza tonal del inglés, y por eso mismo, es decir, por estar entramada en la zona menos obvia de la lengua, sostenemos que ellas promoverán, "*otros caminos*" para llegar a la obra.

En un artículo Graham Holderness (1989, 1997) ha presentado una cuádruple interpretación del poema "Deceptions", cuyo título está vinculado con el de la colección que Larkin publica en 1955, *The Less Deceived*<sup>3</sup>. En el artículo un catedrático tiene cuatro disertantes frente a su público: un formalista, un marxista, una feminista y un post-estructuralista. Mientras los cuatro exponen sus interpretaciones inconciliables, el catedrático cabecea y al final agradece con una fórmula diplomática las cuatro contribuciones. El artículo revela la tentación de acercarse a Larkin desde posiciones rígidas. Su presunto filisteísmo fomenta sostenedores y negadores; lo mismo sucede con su parroquianismo o provincialismo, su racismo y su sexismo, su religiosidad o agnosticismo, su cinismo y su comprensión del alma humana, su construcción o deconstrucción de Inglaterra

y, naturalmente, su calidad poética. Lo que sorprende en el caso de Philip Larkin es lo dilatado de una polémica que continúa dividiendo las aguas entre quienes lo admiran y quienes lo detractan, muchas veces amparados en lecturas divergentes. Si las aguas parecieran aquietarse en épocas aledañas a su muerte (1985), la publicación de *Selected Letters* por parte de Anthony Thwaite (1992) actuó como revulsivo de posiciones todavía no sedimentadas: la constante publicación de estudios revela que si Larkin es un poeta de tonos grises en la captación de los paisajes urbanos, no lo es en cuanto a las reacciones que motiva entre sus lectores<sup>4</sup>.

Philip Larkin nació en 1922 en Coventry. Se educó en King Henry VIII School y luego en St John's College, Oxford, de donde proviene mucho del material biográfico de que se nutre su primera novela, *Jill* (1946). Philip sacó provecho de la biblioteca nutrida de su padre, que tenía volúmenes de Aldous Huxley y de D.H. Lawrence, autores que en ese tiempo eran considerados audaces. No puede decirse que la niñez de Philip contenga nada especialmente recordable. El poema "*I Remember, I Remember*" (TLD), y uno de sus predilectos, manifiesta su rechazo a cualquier tipo de sentimentalización de la infancia y del lugar natal.

## **El "Movimiento"**

La figura de Larkin se asocia inmediatamente con los años cincuenta, pues al promediar esa década aparece uno de sus tres libros de poesía, *The Less Deceived* (1955). Sus anteriores emprendimientos comprendían un volumen de poesía, *The North Ship* (1945) y dos novelas, *Jill* (1946) y *A Girl in Winter* (1947). El abandono de su tercera novela prepara una preferencia por la poesía, en la que no emerge como singularmente prolífico. Ocho años después de *The Less Deceived* aparece *The Whitsun Weddings* (1964), y diez años después, *High Windows* (1974).<sup>5</sup>

La crítica reúne a algunos poetas de los años cincuenta dentro del denominado "Movimiento" ("*The Movement*"), entre ellos, John Wain, Donald Davie, Kingsley Amis, Thomas Gunn, Robert Conquest, D. J. Enright, John Holloway y Elizabeth Jennings. Muestran coincidir en una resistencia a la retórica, una búsqueda de sobriedad y una preferencia por el tono coloquial. Van O'Connor (1963) los apellida "*The New University Wits*", recordando a los predecesores de Shakespeare conocidos como "*ingenios universitarios*"<sup>6</sup>. En principio, adoptando una pretendida ley pendular en la literatura, el Movimiento representa una reacción frente a la poesía de los años cuarenta, caracterizada por el "romanticismo" de Dylan Thomas y Vernon Watkins, y por lo mismo desarrolla alguna simpatía por la poesía social de los años treinta. Robert Conquest (1956) en *New Lines*, decía:

*Si se debiera distinguir en breve la poesía de la década del cincuenta de la de sus predecesores, creo que (...) no se somete a un sistema real de*

*constructos teóricos ni a aglomeraciones de demandas inconscientes. Está libre tanto del misticismo como de las compulsiones lógicas y, al modo de la filosofía moderna, es empírica en su actitud frente a lo que viene. Esta reverencia frente a la persona o acontecimiento reales es, en verdad, una parte del ambiente intelectual de nuestro tiempo (en la medida que no es ciego ni regresivo)*<sup>7</sup>.

Estas características demuestran una afiliación a lo que se ha llamado "the English line", una suerte de programa tradicional basado en el rescate de experiencias inmediatas y su plasmación poética en términos carentes de artificios ostensibles. En ella se inscriben, entre otros, Edward Thomas, Thomas Hardy y William Wordsworth. Blake Morrison (1980) ha realizado un estudio completo del Movimiento, al que considera tan central para los años cincuenta como la generación de Auden lo había sido para los treinta. Entre sus cuestionamientos se alistan: si los miembros se conocían entre sí, si provenían del mismo medio social, si compartían creencias políticas, si se dirigían a un público semejante. Su respuesta es afirmativa, a punto de extender las afinidades al terreno de la religión, la política y la actitud frente al sexo. Los poetas de los años cincuenta no hallaron, ciertamente, el aplauso de las figuras conspicuas de su tiempo. Evelyn Waugh y Somerset Maugham, por ejemplo, los descalifican con cargos de filisteísmo. Morrison consigue dirimir una actitud de acatamiento y de conservadurismo por debajo de una piel rebelde y contestataria:

*Lo que emerge en la obra del Movimiento es una incómoda combinación de conciencia de clase y aceptación de la misma: una aguda conciencia de privilegio; pero una sumisión final a la estructura que la posibilita (...) como portavoz de la nueva y proclamada intelligentsia, el movimiento fue forzado a una posición ambivalente, por un lado opuesto al "orden antiguo"; por otro, deudor de sus instituciones, y respetuoso de ellas*<sup>8</sup>.

Donald Davie, (1992) quien participó del Movimiento, si bien más tarde se volvió críticamente hacia él, apuntala la necesidad de caracterizar las circunstancias históricas:

*Lo que mis amigos y yo dábamos por sentado en esos días era que la Segunda Guerra Mundial había invalidado incluso esos principios y sentimientos radicalmente disminuidos que habían sobrevivido a la guerra de 1914-1918. En la poética debían cuestionarse los presupuestos de la década del veinte y del treinta*<sup>9</sup>.

El ensayista se refiere a la austeridad impuesta después de la Segunda Guerra Mundial y los hábitos recelosos e introvertidos concomitantes con la Guerra Fría<sup>10</sup>. Así por ejemplo la gravedad un tanto irónica con que se asoman a los temas de la

convivencia, principalmente urbana, no está exenta de un distanciamiento frente al yo, al que también alcanza esa ironía, como por ejemplo en los poemas de Larkin "Mr Bleaney" o "Dockery and Son". Todo esto tinte al Movimiento de una tonalidad augustea. Pero existe un ingrediente rigurosamente anclado en la realidad de posguerra, a saber la conciencia de la declinación del dominio inglés. "Homage to a Government" deplora el predominio de la necesidad de ahorro por sobre el despliegue militar. La discusión del poema en términos biográficos puede extenderse, naturalmente, a la manifestación de Larkin "I adore Mrs Thatcher", que algunos críticos tratan de relativizar<sup>11</sup>.

La ley pendular de la literatura, si es aplicable, no ha de conducir a inferencias simplistas: si la reacción antirromántica de los poetas del cincuenta los aproxima a los del treinta, no se trata de un parentesco político: la generación de Auden practicó un compromiso político activo, en tanto que el Movimiento, debido al mejoramiento que representó el "estado de bienestar" y la plena ocupación, se revela prescindente en política. Con todo, Larkin se identifica mucho más con el conservadurismo que con el laborismo. La posición irritante de Larkin en este y otros aspectos se puso de manifiesto con la publicación de sus cartas.

"El Movimiento" estaba constituido por intelectuales de clase media, pero desposeídos de cierta holgura que había caracterizado a personas con educación superior. La imagen de Larkin en "Church Going", al quitarse los broches que se pone para andar en bicicleta, simboliza adecuadamente esta realidad. El Movimiento se alzaba iconoclasta, pero con una sensación nostálgica y acaso conformista: la de haber llegado tarde para las grandes causas, la de que la declinación y los nuevos tiempos eran inexorables. Dos antologías publicadas con pequeño intervalo decidieron la rotulación "Movimiento". La primera, de D. J. Enright, apareció en 1955 y se llamó *Poets of the 1950s*. La segunda, de Robert Conquest, en 1956, se llamó *New Lines*. La coincidencia en la selección de autores es significativa, pero la introducción de Conquest fue más directa, en el sentido de que saludaba a "una poesía genuina y saludable"<sup>12</sup>. Ha de recordarse que la poesía como manifestación de salud forma parte de una de las declaraciones de Larkin: "La poesía es una cuestión de salud, de ver las cosas como son"<sup>13</sup>. El libro de A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, subyacía en los escritores seleccionados. Asimismo, compartían un rechazo hacia la estética de los años cuarenta, manifestada en antologías de nombres tan ostentosos como *The New Apocalypse* (1940), *The White Horseman* (1941) y *The Crown and Sickle* (1944). Las figuras que suscitaban el rechazo eran, naturalmente, Dylan Thomas, David Gascoyne, Vernon Watkins.

## Estado de la crítica

Centrada en la figura de Larkin, la polémica se dirime entre quienes le endilgan estrechez de miras y quienes lo rescatan como un poeta mayor. Tempranamente Robert Conquest (1956) caracterizaba al Movimiento destacando una preocupación por lo "real" y lo "honesto", que lo separaban de lo meramente "teórico" o "falso". Pocos años después John Press (1963) insistiría en aspectos tales como la gravedad, la medida, un "escepticismo cauto" que no se cultivaba en la poesía inglesa desde la época augustea<sup>14</sup>. En esta línea explicativa está también el libro de Robert Hewison (1981), *In Anger: Culture in the Cold War (1945-60)*. Blake Morrison (1980) halla en "*Church Going*" el exponente programático del Movimiento, "*que balancea cuidadosamente un disenso agnóstico con una susceptibilidad ante la tradición y la creencia; aparece como irreverente y reverente a la vez*"<sup>15</sup>.

El presunto rescate de "lo inglés", su observación y plasmación en *TLD*, comenzó a cimentar la reputación de Larkin como poeta de Inglaterra o de la "anglicidad". Pero si este sentimiento encontraba la complacencia de muchos, también tropezaba con detractores. Uno de los primeros fue Charles Tomlinson (1957), quien no tanto imputa "anglicidad" a Larkin cuanto estrechez a los ingleses: "*La estrechez de Larkin conviene perfectamente a los ingleses. Ellos reconocen su propio paisaje urbano abismal, hábilmente atrapado con una bocanada de películas inglesas alrededor de 1950*". Y en otro pasaje: "*Revelan esa característica necesidad de una conciencia vital del continuum que está fuera de ellos (...) Apenas por un momento escapan a la razón mental suburbana que imponen a la experiencia*"<sup>16</sup>.

El otro gran detractor fue Al Alvarez (1962), quien incriminaba al Movimiento por falta de compromiso con los horrores contemporáneos. Desde Alvarez y Tomlinson provienen las líneas descalificadoras que intermitentemente se vuelven contra Larkin y el Movimiento: se trata de los cargos de provincialismo, parroquianismo, insularidad, xenofobia, racismo, todo lo cual confluye en el mote de "filisteo", frecuentemente exhibido para concluir en la ausencia de una auténtica vocación artística de parte de estos poetas.

Stephen Regan (1992), al acentuar insistentemente la necesidad de inscribir el fenómeno poético en sus circunstancias socioculturales, le niega a Alvarez la capacidad para percibir que las limitaciones que le achaca al Movimiento son también parte de la Guerra Fría, y que las actitudes del Movimiento responden a esa suerte de atonía<sup>17</sup>. La de Donald Davie puede ser considerada la primera voz favorable, cuando en 1973 rescataba para Larkin valores de tolerancia y captación, "*un poeta sumamente hardyresco con un alma completamente inglesa*." También Calvin Bedient (1974) intentaba formas conciliadoras, al afirmar que Larkin se distinguía de otros nihilistas por lo que llama "*la domesticación del*

vacío"<sup>18</sup>. David Holbrook (1977) acentúa la imposibilidad de comunicación, la separación entre el poeta y todo lo demás<sup>19</sup>.

La respuesta más contundente provendría de un ensayo, "The Other Larkin" (1975), firmado por J. R. Watson<sup>20</sup>. Para él Larkin es mucho más complejo que lo que Alvarez sugería. Con Watson asoma la hermenéutica simbolista de Larkin, raigalmente denegada la década anterior. Watson halla momentos de epifanía y añoranzas de un tiempo y un espacio sagrado en Larkin, una suerte de trascendentalismo.

Si la llamada "*English line*" se remonta a Thomas Hardy, la corriente que cree hallar epifanías en Larkin es proclive a espigar los elementos simbolistas que habría recibido de Yeats, aunque enmascarándolos tras su proclamado abandono del poeta irlandés. Las intervenciones epifánicas han sido destacadas recientemente por John Bayley (1973) aunque sin desgajarlas de lo "inglés": "*son la expresión más refinada y adecuada posible como también un área universal de conciencia: son de hecho muy inglesas*"<sup>21</sup>.

Parecidamente, Anthony Thwaite (1970) reconoce la influencia de Auden, de Yeats y de Dylan Thomas en el primer volumen de poesía de Larkin, *The North Ship* (1945); pero es significativo que Thwaite introduzca la noción de epifanía no desde los poetas simbolistas o modernistas sino desde el mismo Hardy, o sea un representante de la "*English line*". Dice: "*Lo que Hardy enseñó a Larkin fue que la propia vida del hombre, sus percepciones repentinamente surgidas a la superficie, sus 'momentos de visión', sus epifanías (en el sentido joyceano) aparentemente más casuales, pueden volcarse en su totalidad y sin compromiso a los poemas*"<sup>22</sup>.

Con una voluntad análoga, esto es, la de quebrar falsos dualismos, Tom Paulin (1986) anticipa una caracterización de Thomas Hardy en términos menos convencionales que los corrientes. En su concepto, es poco feliz equiparar los poemas de Hardy con la línea estrictamente empírica; es más, algunos de sus poemas se consideran "visionarios"<sup>23</sup>.

Esta crítica no está exenta de crítica. Regan, en particular, desestima las posiciones que vindican atributos modernistas en Larkin al decir que en el peor de los casos esta tendencia se consagra a esclarecer alusiones oscuras, "*como si fueran la seguridad del gobierno intelectual de parte del poeta y un signo indubitable de sus inclinaciones progresivas y modernistas*"<sup>24</sup>.

En todo caso, la crítica de los años noventa se ha consagrado preferentemente a la discusión de la "anglicidad" de Philip Larkin. Así los análisis de Christopher Ricks (1973/4), de Edna Longley (1973/4) y de J. P. Ward (1992)<sup>25</sup>. Sin embargo, no hay acuerdo en la definición de esa "anglicidad", que en todo caso, lejos de

ser un concepto uniforme, se relacionaría más bien con un conjunto de imágenes hábilmente seleccionadas que hacen de Inglaterra un constructo. Tom Paulin afirmaba una conexión entre el sentido de lo inglés y la ausencia de compromiso sexual que Larkin profiere: se trata de una plasmación poética de autonomía masculina propia de una clase social inglesa. En este sentido la nostalgia de Larkin nacería de un disgusto inocultable por la democracia social de la Inglaterra moderna, concomitante con una pérdida de prestigio imperial. Pero Regan (1997) declara que los críticos más sensibles a la cuestión de la "anglicidad" son los que tienen afiliación cultural con Irlanda y con la propia Inglaterra<sup>26</sup>. Otro crítico, Neil Corcoran (1993) hace un llamado de atención sobre el sentido de la "anglicidad" de Larkin, quien ve el exterior "a través de las ventanillas de los trenes, desvaneciéndose en el pasado"<sup>27</sup>.

Las interpretaciones políticas han sido resistidas también en la década del noventa. James Booth (1992) expone argumentos previsibles: la poesía de Larkin no se deja restringir a un programa ideológico. Booth restaura así la polémica entre las lecturas "estéticas" e "ideológicas". Es terminante en cuanto a la posición historicista de Regan: "*En consecuencia no puede haber un poema sobre la vida, la Muerte, el Tiempo, el Amor o el Paisaje; sólo poemas sobre una clase obrera particular, o versiones victorianas, o masculinas, o postcolonialistas de la Vida, la Muerte, el Tiempo y el Paisaje*"<sup>28</sup>.

No puede olvidarse el hecho de que la crítica de Booth descansa en parte sobre el conocimiento de las cartas, que es un factor decisivo en la crítica de los años noventa. Dirige más profundamente su descalificación a la crítica de orientación marxista:

*Peor aun, los críticos materialistas y neo marxistas nos dicen que todo arte es propaganda, que lo personal es siempre político: y la malicia ideológica de las cartas estaba ahí, todo el tiempo, oculta entre los versos aparentemente inocentes de Larkin sobre la Vida, la Muerte, el Amor y el Paisaje*<sup>29</sup>.

Booth considera estas lecturas simplemente prejuiciadas; la realización artística está más allá del antisemitismo de T.S. Eliot, de las afirmaciones racistas de D.H. Lawrence, de algunas creencias venenosas de Tolstoy. De su lado, Regan responde el ataque en su artículo publicado dentro del mismo volumen colectivo. Califica la posición de Booth como idealista y señala su carencia de sustento, toda vez que no es posible separar la estética de la ideología: "*La ideología funciona más poderosa y persuasivamente en el dominio de la estética, donde los valores e ideales serán posiblemente interpretados como neutrales y desinteresados*"<sup>30</sup>.

Según Regan, la cuestión de la "anglicidad" debe ser tratada seriamente, porque

lo que importa es el compromiso de Larkin con una realidad cambiante cuyos valores e ideales chocan permanentemente. Esta sería, pues, la línea crítica más interesante, y no la que persigue los llamados temas intemporales o universales<sup>31</sup>. Entretanto, variadas contribuciones críticas se han ocupado de aspectos específicos, por ejemplo la llaneza, la cotidianeidad, la sátira, la relación con el jazz, el uso pronominal, la relación con el otro sexo, la enseñanza y el empleo de la poesía de Larkin en la escuela, etc<sup>32</sup>.

La pregunta central es si las personas del ambiente académico a quienes compete la formación del canon pueden inducir a una lectura diferente de Larkin<sup>33</sup>. Las respuestas parecen orientarse hacia la polifonía: específicamente, recalando en una charla de Blake Morrison titulada "Larkin's voices", la posibilidad de pulsar distintas cuerdas de la poesía de Larkin, lo que la volvería menos unívoca y más amplia en la apelación a distintas clases de público: "*La indecisión es central en sus poemas, y las certezas, periféricas*"<sup>34</sup>. De este modo una lectura de los poemas bajo la tutela de las cartas comportaría fatalmente una estrechez y una injusticia. Pero la tesis del ventrilocuismo, tan atractiva cuando se intenta justificar lo que es irritante o molesto, también tiene opositores, incluso antes de la publicación de las cartas. Considerando los juicios y declaraciones, puede decirse que la publicación de las cartas se constituye en el *pons asinorum* de la crítica larkiniana. Muerto en 1985, premiado por la Reina, receptor de otras distinciones, como CBE (1975) y *Companion of Honour* (1985), habiendo rehusado el galardón de poeta laureado, la fama de Philip Larkin parecía consolidada. Así, luego de los avatares del comienzo, lo que comprende el esfuerzo por identificar el tono del poeta, sus afiliaciones literarias y extraliterarias, las comparaciones entre las poesías tempranas y las de madurez, los desarrollos críticos y entrevistas, Larkin había hallado un nicho en el canon de los estudios de literatura y otro, ciertamente, en el reconocimiento más amplio, extra académico. Resultaba el poeta de la Inglaterra moderna, nostálgica de glorias pasadas, y del registro y comentario fino sobre las actitudes de una clase media inglesa con un enfoque humanitario, comprensivo y tolerante.

Un año antes Anthony Thwaite sacaba a luz *Selected Letters*. Las cartas desnudan, sin el amparo de los monólogos dramáticos, ni de las máscaras, ni de los artificios propios de la dicción poética, actitudes poco recomendables en relación con el sexo, las mujeres, las razas, la cultura<sup>35</sup>. Como el corpus de cartas no era completo, surgió la sospecha de que Thwaite encubría los aspectos más irritantes de la personalidad de Larkin. Tom Paulin formuló su juicio de manera gráfica al decir que parecía que un "*contagio vil había goteado desde las cartas e infectado los poemas*"<sup>36</sup>. La misoginia, el cuasi fascismo y el racismo que se revelan en las cartas requerían, según Paulin, que se publicaran completas. La posición de Larkin en el canon había recibido un golpe, quizás no mortal, pero sí lo suficientemente recio como para avivar la polémica. Era razonable que si el poeta había sido hasta hacía poco tiempo el representante de la "anglicidad", se

pusiera ahora en duda qué es lo inglés en Larkin, y en última instancia, qué es lo inglés.

Andrew Motion no podía dejar de percibir este impacto en su intento de estudiar una poesía que brotaba de una personalidad escasamente encomiable. Él mismo consideraba que la grandeza del poeta estaba intacta, pero siguiendo otras voces críticas, y no ciertamente de poca estatura, Larkin debía bajar estrepitosamente de su pedestal<sup>37</sup>. El juicio autorizado de Stephen Regan resume la supuesta evolución de la crítica larquiniana a partir de la publicación de las cartas: poco es lo que se avanzó en cuanto al estudio crítico de la poesía; más bien todo se retrotrajo a las polémicas vigentes hacía dos décadas: "*Todos los viejos clisés de la crítica larquiniana volvieron rodando, como si las palabras 'filisteo' y 'suburbano' fueran las únicas disponibles en el vocabulario*"<sup>38</sup>.

El artículo de Stephen Regan del que proviene la cita, publicado en el volumen colectivo de 1997, debe ser puesto en relación con un trabajo anterior (1992), en el cual pasaba revista severa a los estudios corrientes centrados en la poesía de Larkin y de los poetas del Movimiento<sup>39</sup>. En su reseña sobre la crítica de los años sesenta advierte dos líneas, la formalista y la temática, a las cuales les endilga una tendencia a extraer de los poemas de Larkin testimonios de una condición humana, una suerte de entelequia que pone en segundo plano las circunstancias históricas en que se fue haciendo esa poesía. Desde los ataques de Tomlinson y Alvarez, pasando por la defensa de Donald Davie, la crítica marginal lo que para S. Regan es vertebral. Robert Conquest, ya mencionado por su antología *New Lines* (1956), publicaría una segunda antología, *New Lines II* (1963), donde ataca a Alvarez, quien imputaba a los poetas del Movimiento una exclusión del registro completo de la experiencia humana (en *The New Poetry*, 1962). La polémica se prolongó en el tiempo. Alvarez (1966) describió la poesía del Movimiento como "*verso académico, administrativo, cognoscible, eficiente, pulido y, en su manera calma, incluso inteligente*"<sup>40</sup>. Entre las aproximaciones temáticas S. Regan detalla aquellas que relacionan a Larkin con los temas de la muerte, el tiempo, la ocasión, la elección. Las representan Anthony Thwaite (1970) y John Wain (1976)<sup>41</sup>. El núcleo crítico de Regan con respecto a estas posiciones, como se ha visto, es que se orientan a circunscribir espacios temáticos (normalmente formulados en mayúscula) y hacer de ellos preocupaciones "intemporales" o "trascendentes". El tiempo es para ellas un tema que se adosa a los demás. Para Regan esta crítica falla en reconocer hasta qué punto la poesía de Larkin es también un producto de la historia. En otras palabras, la intemporalidad de las ideas, en la medida que muestra subordinar los cambios culturales, se transformaría en una solución confortable y universalmente aplicable, aunque deficiente a la hora de describir una identidad poética.

Formula una objeción similar a la "crítica práctica" o "New Criticism" de los Estados Unidos, aplicado por ejemplo al libro de C.B. Cox y A.E. Dyson (1963)<sup>42</sup>. Al

señalar que junto con la consideración sobre la "condición humana" la "nueva crítica" examina los aspectos técnicos, Regan discierne una vertiente crítica que identifica con el formalismo y a la que imputa "*pesadas generalizaciones*"<sup>43</sup>. Desde este punto de vista un artículo como el de Philip Hobsbaum (1988) se muestra incapaz (según Regan) de concentrarse sobre la técnica y el estilo sin hacer referencia a las ideas y a los significados. Parecido es el juicio sobre la discusión que David Timms (1973) hace del poema "*At Grass*", al que Regan considera útil como guía introductoria a los estudios sobre Larkin pero deficiente al no tomar en cuenta el pensamiento sobre cosas tales como la muerte o la edad, el cual ya no podría ser el mismo que guiaba, *v. gr.*, la imaginación de John Keats<sup>44</sup>. Sigue la consideración de estudios tales como el de Lolette Kuby (1974), Bruce Martin (1989), Simon Petch (1981), Terry Whalen (1986)<sup>45</sup>. En general, la carencia de contextos históricos adecuados se traduce en lecturas necesariamente parciales y poco gratificantes. El juicio sintetizador de Regan dice:

*Esta crítica tiende a no ser gratificante porque o bien reduce los significados potenciales a una serie monótona y estrecha de "tópicos" o bien se restringe a una lectura formalista, en la cual el tratamiento de un "tema" particular que hace el escritor se compara con el que han hecho otros escritores dentro de una tradición elegida*<sup>46</sup>.

Con la reseña del trabajo de Roger Fowler (1981), Regan inaugura la evaluación de otra línea crítica que insiste en la noción de que la literatura es una forma de discurso<sup>47</sup>. Pero esta conexión entre el lenguaje y sus contextos sociales motiva que Regan proponga la calificación de la teoría como materialista. En el plurívoco "*Mr Bleaney*" se menciona el estudio de Jonathan Raban (1971), para quien la mezcla de registros y de voces, lejos de ser una debilidad, es un ejemplo exitoso de un tipo de democracia de estilo inglés<sup>48</sup>.

El enjuiciamiento de obras críticas a propósito de Larkin que ha efectuado Stephen Regan tiene el mérito de la minuciosidad y de la continuidad. Es indiscutible, por otra parte, que su insistencia historicista constituye un alerta para todas aquellas orientaciones críticas que desgajan al poeta de su entorno o lo amparan bajo las grandes etiquetas universales hasta caer en los lugares comunes de los estudios tópicos. El peligro acecha igualmente, como se ha visto, a las lecturas de tipo formal o estilístico, que enfocadas en otra dirección, pueden perder de vista la inserción del hombre en su mundo. Regan acierta cuando refuerza la idea de las voces poéticas para conjurar las inferencias peligrosas de los biógrafos; igualmente cuando pide a los críticos que expliquen *por qué* el poeta ha elegido la multiplicidad de voces, o por qué unas, y no otras.

El segundo eje vertebrador de la crítica a propósito de Philip Larkin es el de su afiliación dentro de alguna de las líneas de la poesía inglesa. Hemos aludido a su posible contribución a la llamada "*English line*", característica por su sobre-

dad, su gusto por los temas locales, la simplicidad de su sintaxis y un tono que puede llamarse con alguna vaguedad tono "menor". La otra tradición, por lo menos en el siglo XX, es llamada modernista; se caracteriza por una temática cosmopolita, pero también por su apertura a las influencias foráneas, principalmente francesas, y un lenguaje que se complace en las correspondencias simbólicas. Tras las bases sentadas por Hulme, quien murió tempranamente en la Primera Guerra Mundial, Pound, Eliot y Yeats son los poetas representativos de esta corriente. Las evidencias autobiográficas son contundentes en las preferencias explícitas de Larkin. De todos modos, sin dejar de admitirlas, puesto que orientan a los críticos que habrían de venir para que rastrearán influencias de Hardy y de la "línea inglesa", sus juicios, veinte años después a la primera publicación de *The North Ship* (1945) no pueden aceptarse sin más. Un poeta que revela una lucidez poco común apenas puede convencernos de que no entendía a Yeats, de que sólo la música de Yeats ejercía sobre él un hechizo. A esto apunta la metáfora mórbida con que cierra el pasaje de la introducción a la segunda edición de *The North Ship*.

La crítica posterior intenta desempolvar los vestigios de modernismo, tal vez "yeatsismo", en la dicción larkiniana. En forma paralela Larkin indicaba el atractivo de la línea poética cuyo exponente es Thomas Hardy:

*Un libro que tenía a mi lado [en 1946] era el pequeño volumen azul Chosen Poems of Thomas Hardy: yo lo conocía como novelista, pero en cuanto a su poesía compartía el veredicto de Lytton Strachey, "su tristeza no se alivia ni siquiera con una pequeña elegancia en la dicción". Esta opinión no duró mucho; si se me preguntara el tiempo de su desaparición, creo que fue la mañana en que leí por primera vez "Thoughts of Phena at News of Her Death"<sup>49</sup>.*

Hay elementos en esta cita en que detenerse. Por ejemplo, el detallismo casi intrascendente que hace que el poeta dé con el libro de Hardy, el inmediato "descubrimiento" de él y una insistente contraposición, esta vez *via* Dylan Thomas entre Hardy y Yeats, como si éstos fueran los polos que fatalmente magnetizaran sus preferencias estéticas. Si se piensa que estas declaraciones no pertenecen a la primera edición de *The North Ship*, sino a la segunda, no es difícil inferir que las discusiones que el poeta marcaba debían leerse retrospectivamente. Un año antes (1964) había aparecido *The Whitsun Weddings*, y en 1958, *The Less Deceived*. Larkin mismo propiciaba el contraste. Si *The North Ship* "caía" bajo la influencia de Yeats, los libros siguientes debían sacudirse esa influencia, acaso "caer" bajo la de Hardy. *The North Ship* adquirirá así una suerte de valor arqueológico, apenas preparador de una notoria transformación. El desplazamiento podría concebirse en los siguientes términos: Yeats representaría la transfiguración de lo cotidiano y lo prosaico por la vocación intachable del arte; Hardy constituye un enfoque más racional, menos enfático, y en palabras del propio Larkin,

menos histórico. ¿Por qué Larkin se obstina en oponer a Hardy con Yeats? La respuesta inmediata es que uno y otro representarían líneas poéticas ya formuladas; pero también hay una explicable afiliación que dirime antagonismos. Bien observada, la oposición no se manifiesta ecuánime: autoridad (Yeats) vs enseñanza (Hardy). Entendemos que cierto ventrilocuismo adjudicado a los poemas de Larkin debería extenderse a sus juicios críticos, y que la colusión de ambas tendencias es más compleja que lo que Larkin revela.

Así como el problema crítico tratado anteriormente enfocaba un supuesto antagonismo, parroquianismo-universalidad, este otro opone las influencias de Yeats y de Hardy y se empeña en discernir rasgos de uno y de otro en los sucesivos volúmenes. Andrew Motion (1982) ha hecho una contribución decisiva al calificar a *High Windows* como el más puramente simbolista de los libros de Larkin<sup>50</sup>. Con todo, más importante que este hallazgo es que Motion destituya la noción de que Hardy ha tomado el lugar de Yeats en la poética de Larkin; demuestra que ambos poetas pesan a manera de una oscilación entre la desazón y la plenitud que los poemas de Larkin manifiestan. Barbara Everett (1980) da un paso más mostrando que Larkin ha empleado el simbolismo críticamente, lo que viene a introducir un vínculo insospechado con los simbolistas franceses, pero también a marcar una constante innegable en la lírica inglesa desde tiempos remotos: su escasa proclividad a asumir una estética continental *tel quel*; más bien a adaptarla a las preferencias insulares y a conjugarla con ellas<sup>51</sup>.

Andrew Motion ha señalado una vía de síntesis donde se neutralizan los antagonismos dominantes en la crítica larkiniana: frente a la "línea inglesa" de poesía, que recoge a Edward Thomas, a A. E. Housman, a los georgianos; y otra, llamada modernista, patrocinada por Eliot, Pound y Yeats, Larkin comporta una asimilación de ambas tendencias en un todo necesariamente más complejo. Esta síntesis difícilmente pudiera ser uniforme y armoniosa. Motion califica la posición de Larkin como paradójica, ya que declaraba no creer en la tradición y, sin embargo, no se le hace sencilla su vinculación con la línea inglesa<sup>52</sup>. En sentido semejante se ha pronunciado Andrew Swarbrick (1995), cuando después de ponderar qué rasgos de Yeats y de Hardy son más decisivos en la obra poética de Larkin, concluye que la realización especial de Larkin consiste en la integración de dos influencias en una dicción original<sup>53</sup>.

## Lo "ordinario"

La apuntada relación de Larkin con Wordsworth sobre la base de que ambos están dispuestos a registrar las cosas comunes más que las extraordinarias, debe conducir a una indagación sobre qué es lo ordinario en Larkin. Por empezar sorprende que tratándose de un poeta que sólo oblicuamente ha tocado el tema de la guerra, haya fijado su atención sobre el tempranamente malogrado

Wilfred Owen<sup>54</sup>. En *Required Writing* Larkin ha dedicado dos artículos a Owen. Uno se titula "The War Poet" y el otro "The Real Wilfred". En éste dice:

*No es sorprendente que Owen, encerrado en el amor de su madre y en su propia ambición, deba de haber encontrado difícil llegar a un arreglo con el mundo mediante los canales corrientes de la amistad, el amor y el trabajo*<sup>55</sup>.

Por motivos diferentes el juicio conviene al propio Larkin, de quien podría decirse que hace de lo ordinario la fuente de muchos poemas, pero no contempla lo ordinario de manera ordinaria. En otras declaraciones sobre sus preferencias poéticas observamos autores que no se mueven felizmente en el mundo, que plasman dolorosas inseguridades y perplejidades, como Stevie Smith, Sylvia Plath y Emily Dickinson. En todos los casos, aunque desde distintos puntos de vista, se trata de escritores nada complacientes con el *statu quo*<sup>56</sup>.

Larkin concibe la génesis de un poema del siguiente modo:

*Consiste en tres estados: el primero es cuando un hombre se obsesiona con un concepto emocional hasta tal punto que se siente impelido a hacer algo con él. Lo que hace es el segundo estadio, a saber, construir un dispositivo verbal que reproduzca este concepto emocional en quienquiera se tome el trabajo de leerlo en cualquier tiempo y lugar. El tercer estadio es la situación recurrente de personas de diferentes tiempos y lugares que destacan el dispositivo y recrean en sí mismos lo que el poeta sintió al escribirlo*<sup>57</sup>.

Los tres estadios contienen un vestigio de romanticismo, básicamente por el énfasis depositado en la emoción y por la empatía que se recrearía entre el lector y el escritor. La descripción hace recordar las explicaciones de Wordsworth a propósito de la génesis del poema. La primera diferencia, con todo, ha sido presentada: Wordsworth, al despojar de aquellos rasgos defectuosos al lenguaje que consideraba coloquial, había creado su propia dicción. Larkin no excusa el empleo de palabras vulgares, ocasionalmente obscenas, coloquialismos y alusiones a una rutina local, lo que a veces hace que sus poemas no sean fácilmente comprensibles desde una cultura extranjera.

Algunas instancias de ese lenguaje vulgar y de este desprecio por la "literatura" las ofrece el poema "A Study of Reading Habits", en *TWW*. El poema, dividido en tres estrofas, da cuenta de tres estadios, aproximadamente asimilables a la juventud, la adultez y la vejez. El primer período era de escrutinio de libros para compensar lo que la escuela no ofrecía. El segundo momento, con gruesos anteojos de parte del lector, es de un cinismo inocultable: se leen hazañas sexuales y detalles poco recomendables; el tercero es tiempo de escasa lectura: los asun-

tos son de novela de baja estofa. Todo aparece *déjà vu*: "Books are a load of crap". En un pasaje esclarecedor dice:

*Yo estaba tratando de ofrecer un registro de cómo la lectura del hombre ordinario pierde lentamente su satisfacción emocional. En la infancia uno se identifica con el héroe y en la adolescencia, con el villano. Uno es un personaje muy importante, incluso despreciable, y arroja todo a un lado por favorecer algo que ofrezca una gratificación más inmediata*

58

El argumento contundente a favor de la tesis de la *persona* o máscara lo constituye el título: "A Study of Reading Habits". No es ningún estudio, y sólo de manera general puede decirse que concierne a hábitos de lectura, ya que apenas se mencionan poses en un eje diacrónico. La dicción sumamente informal, la humorada que hace rimar "sex" con "meringues", la declaración final, particularmente asombrosa de quien ejerció el cargo de bibliotecario hasta su muerte, propician una identificación con alguna de las personalidades que Larkin puede asumir, entre ellas, exitosamente, la de un inglés medio, no precisamente el intelectual. La desacreditación de la lectura, aparejada con la desacreditación *via* lingüística de quien la hace, proyecta la burla sobre el propio autor. Esta es una actitud común de Larkin<sup>59</sup>. En las estrofas la lectura es sucedánea de acciones brutales y frustradas. El "hábito" de lectura nos pasea por una literatura de enredos, de aventuras o pornográfica, "*too familiar*". En un artículo titulado "Mr Powell's Mural" Larkin alude a los modos directos de expresión como "*vernacular oratio recta*"<sup>60</sup>. Su noción puede emparejarse con la sentencia de Horacio, "*Difficile est proprie communia dicere*". Lo que la retórica ha llamado *decorum*, esto es el acierto en el hallazgo de una forma expresiva concertante con lo que se pretende decir, se cumple en la expresión por demás vulgar de Larkin, que se aviene con un desencanto visceral ante la vida. El ejemplo inevitable es el desolador poemita "*This Be the Verse*", que lleva fecha de abril de 1971 (HW). Larkin echa mano de la más vulgar de las expresiones para decirle al interlocutor cómo fue procreado: un verbo inglés que lleva consigo el engaño y la decepción de la nueva creatura. Ella es la depositaria (tan sólo) de los defectos de sus progenitores; pero ellos, a su vez, fueron procreados de igual manera. Así la conclusión universalizada: "*Man hands on misery on man*".

Las dos cuestiones que restan en el ejemplo examinado son la relativa a la máscara y al título: si se atribuye "*A Study of Reading Habits*" a una voz de las que gobierna el ventrílocuo, no hay razón para pensar que quien habla en "*This Be the Verse*" deba ser el propio Larkin. Esta objeción parece insalvable, aunque puede aducirse que Larkin no es exactamente Larkin cuando menciona "I": esto es lo que permite hablar de monólogos dramáticos<sup>61</sup>. En "*This Be the Verse*" el tono no es humorístico sino desahuciante. Es difícil conjeturar una pose en este caso; y en efecto, si no "todo" Larkin, una porción significativa de su concepción

de vida está aquí volcada. El otro punto es la forma desiderativa "*This Be the Verse*": El deseo se justifica como una reflexión que continúa en el consejo final, una invitación a no procrear. Pero "*verse*" tiene que ver con la poesía métrica y también con un versículo bíblico. Queda como interrogante si a la manera de la poesía programática ésta es la invitación de Larkin, a saber un registro del desaliento y una exhortación a impedirlo, o si se trata, aun más sentenciosamente, de un versículo bíblico, como condensando la vanidad que expone el *Eclesiastés* de la forma más desnuda. Así pues, en algún sentido la tradición de Larkin empalma con la de Eliot en cuanto a desmontar la retórica romántica. Eliot introducía asuntos no convencionales en *The Waste Land* y de manera discreta frases coloquiales presentadas con licencias tipográficas. Owen había reproducido el habla de los "Tommies" en las trincheras. Larkin no sólo incurre en coloquialismos sino en el lenguaje fuerte o tabú. Pero controla el tono.

## El lenguaje "vulgar"

Comenzaremos por "*Sunny Prestatyn*" (*TWW*). Es frecuente que las descripciones de encuentros femeninos en la poesía de Larkin sean mediadas por recursos gráficos, fotografías, *posters* o carteles de propaganda: estamos en el mundo opuesto al de las pastorelas francesas o de los encuentros descritos por baladas y romances tradicionales. La fotografía es un artilugio ambiguo en Larkin. Pero el *poster* es particularmente engañoso. También en la distribución tripartita de este poema encontramos un germen de desarrollo dramático: el hallazgo del *poster*, la vandalización siguiente, la metamorfosis final. El poema adquiere su mejor impostación si se lo compara con el tópico del encuentro amoroso en el *locus floridus*. La parodia del "*amorous encounter*" está dada en la primera estrofa: es una invitación para visitar una playa, la chica está en actitud sensual; el cuadro de fondo parece expandir sus caderas y los brazos levantados hacen resaltar sus pechos. La segunda estrofa, que en el encuentro amoroso está normalmente destinada al diálogo aproximativo, introduce aquí el contraste siniestro. Presuntamente viajero de un tren, el que recoge la experiencia la ve desfigurada por la acción de inadaptados: no sólo se ha estropeado la figura sino que se le han añadido atributos obscenos. En fin, la tercera sección, que en la poesía tradicional es la que corresponde a la consumación amorosa, o bien al desplante, o a la metamorfosis de los amantes contrariados en entes naturales y libres que consuman el amor en otro plano, da cuenta ahora de un anuncio también publicitario, pero antagonista, realista y macabro: "*Fight Cancer*". La tercera estrofa contiene la autografía infamante, pero no infrecuente, del vándalo: aquí es Titch Thomas. No se detiene allí la destrucción: alguien se ha ensañado con los labios; el siguiente desgarró ha dejado tan sólo una mano y un poco de azul, el mar que servía de fondo a la invitación. El vocabulario sigue el mismo ritmo: "*breast*" se transforma en "*tits*"; las caderas expandidas por el efecto óptico muestran ahora a la chica "*fairly astride*". La máxima vulgaridad se da en el

cierre de la segunda estrofa: de la vasta semántica del inglés para referirse a los genitales, Larkin elige una muy coloquial, lo que por supuesto tiene que ver con la elección lingüística de Titch Thomas y sus amigos. La palabra "*tuberous*", que parecía describir la forma y el tamaño grotesco, es un acertado anticipador de la frase final, "*Fight Cancer*", una suerte de comentario preliminar de la manifestación cancerosa. Visto a manera de una parábola, el poema revela el más desalentador, pero también el más común de los desenlaces, sobre todo tratándose de figuras de muchachas. El poeta se permite un comentario pulsando una nota corriente que por sentimental adquiere un tono levemente cómico, dado que no se trata de una mujer real sino de una imagen, "*She was too good for life*". Ya el *poster* contenía elementos de transfiguración coherentes con ciertas deformaciones surrealistas de la Gioconda, especialmente la implantación de grandes bigotes sobre la boca de Mona Lisa.

Titch y sus compañeros, como en el mito de Filomela, mutilan la figura porque saben, como el poeta, que es un engaño, que no pertenece a este mundo y que fomenta una seducción nociva. La reacción es brutal ante la decepción. Swarbrick (1991) comenta que Titch y Larkin son los "*menos engañados y los menos engañadores*"<sup>62</sup>. La obscenidad –prosigue– es la de quienes por medio de imágenes tales promueven una realidad que atrae como un anzuelo, pero al final se halla el cáncer. "*Sunny Prestatyn*" se trueca en lo opuesto al cuento de hadas tradicional, en el antípoda del relato de la mujer de Bath, donde la metáfora embellecida acaba por gratificar las penurias del aspirante. Swarbrick resalta los elementos idealizadores y paradisíacos del blanco satén que cubre a la muchacha (evocación de una madona) y del paisaje que la rodea. La desilusión deshace el falaz atractivo. Pero cabe una reflexión más: en el tiempo que medió entre una y otra pasada, la joven de la propaganda ya había recibido unos grandes bigotes. Existen, pues, distintos niveles de caricaturización: las acciones posteriores son llanamente destructivas. Así, el breve poema de Larkin no solamente es una contrafigura de las metamorfosis tradicionales, también las ovidianas, no exentas de crueldad y ensañamiento, aunque sí resueltas en función de fenómenos naturales integrados al concierto de la naturaleza. Es también, como en las iconografías ascéticas, un descubrimiento de la podredumbre del mundo, la gusanera que se oculta tras las aparentes bellezas, como las visiones pictóricas de Hieronymus Bosch, quien, incidentalmente, influyó sobre los surrealistas. De la joven de "*Sunny Prestatyn*" no se acepta su representación idealizada, pero tampoco el grotesco inocente que le ha dibujado bigotes sobre los labios. Larkin registra lo que ve desde el tren: el objeto ha cambiado siguiendo una serie de pasos donde nada es forzado. La experiencia no es extraña ni asombrosa: el poeta no la interpreta salvo en el comentario "*Era demasiado buena para esta vida*", que nadie tomaría en serio referido a una joven reproducida en una propaganda. La presencia de lo obsceno, al menos en Larkin, no consiste en un modo escandaloso de llamar la atención: no es el lenguaje como registro el que escandaliza al burgués (Larkin lo es) sino en todo caso el debate inconciliable (ya

desde Platón) entre el ideal y la realidad cruda. El ideal, que en el Renacimiento podría haber sido una madona en un paisaje arcádico, se convierte, con los medios modernos de publicidad, en una fotografía hábilmente disparada y multiplicada por caminos y autopistas para promover un producto. El vandalismo de Titch Thomas es otra lectura del tiempo que todo lo erosiona; y el cáncer, anticipación sufriente de la destrucción final. Sin embargo- así lo reproduce Larkin- se trata de combatirlo. El lenguaje de Larkin, en consecuencia, no debe verse como una representación o una mimesis, sino como constitutivo de la realidad que describe; no una manera de decir entre otras, sino el objeto mismo hecho palabra. Larkin no mitiga la expresión vulgar, aunque tampoco se regodea en ella.

El texto siguiente que tomaremos para discutir el aspecto del lenguaje vulgar es "*High Windows*", contenido en la colección del mismo título (1974). Las expresiones de la primera estrofa —el modo directo de nombrar el acto sexual de dos jóvenes que impiden la concepción— corresponden a una conjetura que hace un hombre mayor —el "yo" del poema— el cual califica de paraíso a esa libertad juvenil. El yo poético continúa elaborando recuerdos de su propia generación acartonada, llena de vínculos y de gestos vacíos, como piezas de una cosechadora oxidándose a la intemperie. Ve su juventud llena de prejuicios religiosos, de censuras y de sistemas forzados. Hasta aquí, pues, una oposición nítida entre una juventud libre de hacer lo que quiere y otra pasada, sometida y convencional. Pero aquí interviene la estrofa desconcertante, cuando el pensamiento en las ventanas altas reemplaza a las palabras. Estas ventanas, tales como las de la escuela, para impedir distracciones de los alumnos, o las de las iglesias, generalmente ojivales, son limitaciones, pero curiosamente plasmadas en imágenes bellas; detrás de ellas está el aire puro y azul, otra vez la libertad contrapuesta al encierro del recinto donde están las ventanas. Pero el aire conduce a "la nada, y no está en ninguna parte, y es interminable". Pero ¿qué significa que tras las ventanas no haya nada? Pareciera que los marcos ofrecen otra experiencia de la libertad, algo que se aprecia precisamente porque se contiene en unos límites, y no porque resbale interminablemente hacia la nada. Swarbrick (1995) dice que el poema tiene apariencia de ser un poema sobre el sexo y termina siendo un poema sobre la religión<sup>63</sup>. Creemos que la partición es excesiva, pero también que la libertad es relativa y no se confunde con la presunta libertad de la estrofa 1. Aquí es donde interviene como elemento clarificador el cambio de registros: "*I know this is paradise*" describe la experiencia visual e imaginaria de que "*he's fucking her and she's / Taking pills or wearing a diaphragm*". Es apenas plausible que el contemplador identifique esto con el paraíso, precisamente por la crudeza del lenguaje con el que lo describe. Al contrario, la última estrofa, la que presumiblemente describe la limitación de las ventanas, es la que revela una plasmación poética de alto vuelo. El lenguaje valora la realidad descrita.

La revolución de los sesenta, que describe en el poema siguiente, "*Annus Mirabilis*"

(que comienza "*Sexual intercourse began / In nineteen sixty three*") no puede no ser tal, en el sentido de que cada generación de mayores contempla a los jóvenes de la misma manera. A la imagen de resbalar hacia abajo se contraponen esta reflexión sobre las ventanas altas y su atractivo hacia el espacio irrestricto y azul, en el cual, otra vez de modo inquietante, "no se muestra nada". El anacoluto entre las tres primeras estrofas y la cuarta nos deja perplejos: es que ese salto tras las altas ventanas a un espacio incontenible y soleado, semantiza una libertad probablemente utópica, "*out of reach*", como dice el poema "*Here*", frente a la cual el paraíso predicado de los jóvenes que gozan de sexo libre es también una limitación. Esta interpretación es coherente con la recordada frase que dice que la privación fue para Larkin lo que los narcisos fueron para Wordsworth.

Concluiremos esta sección refiriéndonos a "*Posterity*", también perteneciente a *HW*. El poema contribuye a esclarecer el problema de la inasible identidad del poeta en primera persona. El poeta inglés es el que lleva la peor parte, aquella para la cual Balokowsky no escatima frases vulgares levemente insultantes: "*I'm stuck with this old fart –at least a year*". Posiblemente ésta no es sólo la visión que el americano tiene del inglés, sino la que el inglés tiene de sí mismo en una vida que representa aburrida y perturbadoramente acechada por la muerte. El poema es indirectamente una aplicación del tipo de poesía que Larkin desprecia, la destinada a los círculos académicos, donde se comenta por medio de monografías y "*papers*". Y aun así, concibe que su destino, dentro de los cánones modernos, es ése, el de ser estudiado por especialistas<sup>64</sup>. En cuanto a la presencia del *slang*, es claro que tiene que ver con el tedio y desgano con que Balokowsky debe encargarse de una tarea que lo fastidia inmensamente, aunque le proporciona dinero. El filisteísmo ya no es cosa del poeta, sino del crítico, por qué no, del sistema. Las palabras fuertes con que ha calificado a los libros o señalado el acto sexual, o la deformación del cartel de propaganda, son respuestas emocionales a objetos que son percibidos en toda su desnudez, sin tamiz ni asteísmo: no corresponden a un modo alternativo de aprehender el objeto sino al único modo en que el objeto, aprehendido poéticamente, puede convertirse en palabra. Otros modos traicionan su esencia, esto es la apelación que en ese momento tuvieron en la "obsesión" (primer estadio) del poeta. El desacierto en el tono, en fin, conduce a la frustración del principio del placer, vuelve al poema incommunicable, falto de interés, y así es imposible que el ciclo se cierre estéticamente, o sea, con la recepción del lector. La *oratio recta* de Larkin ilustra una paradoja, ya que por una parte el empleo revela el registro indisimulado de la cotidianidad, pero por otro lado se conjuga con una percepción de lo inusual, o un modo inusual de percibir lo usual, ya sea por el ventrilocuismo de "*A Study of Reading Habits*" o por la ambigüedad de "*High Windows*".

## Privación, despojo

Mucho se ha escrito acerca de la desilusión en la poesía de Larkin. Ahora bien, la desilusión prevé ilusión: algo ha ejercido atractivo sobre Larkin aunque resabio de todo ello sea la frustración.

"Broadcast" (TWW) fue descrito por Larkin como el poema que más se acerca a un poema de amor<sup>65</sup>. Se compone de tres estrofas y sigue un movimiento dramático que se desarrolla en otras tantas secuencias. No puede hablarse de encuentro amoroso: el poeta se sitúa mentalmente en una sala de conciertos de música monumental y avasallante. En medio del público no ve el rostro de la amada, pero sí piensa en él; la vastedad del espectáculo contrasta con la percepción de uno de sus guantes caídos entre "zapatos levemente pasados de moda". La música triunfal, los aplausos, las manos en alto, dejan al poeta con la frustración de no poder tomar las manos de la amada, que también se alzan en aplauso. En la irrelevancia de la anécdota Larkin concentra percepciones disímiles: la fastuosidad de la orquesta, semantizada en "*giant*", "*huge*", "*monumental*", "*rabid storms*", la delicadeza en la percepción de la amada, con algo de unción religiosa ("*devout*"), y de intimidad ("*tiny in all that air*"). En fin, el anonadamiento del poeta, perplejo y confuso. El espectáculo orquestal deja lugar a una imagen de la naturaleza *in absentia*, una evasión hacia un mundo de quietud que nada tiene que ver con "las cascadas de monumentales *glissandos*". La música se vuelve tumulto, y la majestuosidad de "la Reina" (probablemente el himno a la Reina) se contrapone con la búsqueda intrascendente de un guante caído.

El poema es complejo. Escuchar la radio no es una experiencia inusual; tampoco lo es que el atardecer caiga sobre el recinto ni que durante esa audición la mente viaje y se detenga en la imagen de la amada. Lo que resulta inusual es que la imaginación del poeta represente un guante caído entre los zapatos y esto suscite frustración por no poder tomar las manos de la amada: la complejidad no pasa por la *dispositio* sino la *inuentio*, en la medida en que la construcción imaginativa durante la audición de la emisora es de suyo sorprendente en su minuciosidad. Lleva a recelar de las palabras de Larkin el hecho de que declare próximo al tema amoroso a un poema donde los enamorados se hallan, una en un concierto, y el otro en la casa. En una entrevista con *The Observer* Larkin declara su renuncia al matrimonio y a la compañía: "*Pienso que vivir con alguien y estar enamorado es un asunto muy difícil en todo sentido porque, casi por definición, significa ponerse a disposición de otro, ubicarlo por encima de uno mismo*"<sup>66</sup>. Larkin no idealiza ("*I don't want to sound falsely naïve*") y capta que su vida es más bien la de una soledad diversificada por la compañía que la de una compañía diversificada por la soledad. Coherente, vive soltero y solo.

Pero existe otra faceta, no tratada en el nivel biográfico sino en el poemático: ¿cuál es la consecuencia de la falta de amor en las personas? El poema elegido

para este tratamiento es "*Faith Healing*" (*TWW*), también característico por la oposición de contrarios. Las figuras opuestas son el predicador estadounidense y las mujeres que acuden a buscar curación. La prosopografía del demiurgo anticipa rasgos de respetabilidad: el pelo canoso, los anteojos sin marco, el traje oscuro, el cuello blanco, la voz profunda, el tratamiento afectuoso. Las mujeres, forman fila: unas se marchan silenciosas, otras se quedan envueltas en lágrimas y expresando torpemente su alegría. Pero en este poema el meollo no está en la *inuentio* sino en la *elocutio*: lo que sucintamente presentamos se matiza con las agudezas de la dicción. Explanaremos algunas: las manos y la voz del predicador contienen a las dolientes en una "tibia lluvia primaveral de amoroso cuidado". Pero en "*Faith Healing*" la frase es un clisé sospechoso: la voz del evangelista "dirige a Dios hacia este ojo, aquella rodilla". Las cabezas de los prosélitos son retenidas abruptamente: la voz pasiva indica automatización, y el adverbio da una nota de imperio mágico, pero también una premura en el diligenciamiento de las curaciones.

En un esquema a menudo tripartito las dos primeras estrofas son descriptivas. En cambio la tercera introduce comentarios del poeta sobre las posibles causas y efectos relacionados con la visita del sanador. La comparación con un niño idiota que renaciera se vincula con el estímulo de la bondad ("*kindness*"): es como si estas mujeres rara vez oyeran una voz cariñosa que las nombrara como individuos ("*At last calls them alone*"). Al predicador se le imputan dos acciones: la de nombrar separadamente y la de alzar las manos o de hacérselas alzar a las prosélitas. Es como si inmersas en el anonimato, en la rutina de gestos y palabras, las señoras resucitaran ante una voz nueva y propiamente evangélica, que las hace sentir personas. La respuesta ante el estímulo es patética: estamos en el antípoda de la *Unsaagbarkeit*. La dificultad para decir propiamente el contenido del amor se basa en la imposibilidad del lenguaje común para decir lo propio; las mujeres que acuden al fideísta sufren otra emoción, un agradecimiento lacrimógeno, afinado más en el hecho de haber sido por una vez individualizadas, que curadas, lo que las priva de palabras inteligibles y coherentes. La última estrofa derriba las escasas esperanzas dignificantes que se podrían insinuar en las estrofas precedentes. El poema retoma entre signos de exclamación la pregunta reiterada del sanador, "*What's wrong?*", para comentar con fugaz solución de continuidad "*By now, all's wrong*". La descripción de las mujeres sanadas, si breve, no está exenta de caricatura. Sin embargo, el observador se vuelca rápidamente a las razones profundas de sus dolencias. En algunas se trasluce el sentimiento de lo que podría haber sido de sus vidas si hubieran amado; pero el sentimiento predominante es el de lo que habrían podido hacer si hubieran sido amadas. La aflicción "inmensa y enervante" es asimilada al llanto del paisaje rígido que se disuelve. Las premuras de los asistentes del predicador, su propia advertencia automática, se enfrentan con ese dolor que invade todo, la naturaleza y las mujeres. El símil se sitúa en la ribera opuesta de la *Einführung* romántica: no se trata de proyectar el dolor hacia el paisaje sino de que el mismo paisaje comenta empáticamente la disolución (¿de las esperanzas?) de las prosélitas. La

voz "de arriba", o sea, la del predicador, que atiende desde un lugar elevado y sigue diciendo "*Dear child*" -pero acaso indirectamente también una voz desde lo alto, vacua e inoperante- repite la fórmula mágica: inútil. Todo esto es lo que el tiempo ha desaprobado: el cierre fatal pero lógico de esta suerte de *sketch*. Ese tiempo ha clausurado la potencia del niño "*within them*" (¿dentro también de nosotros?), abordado irremisiblemente como fruto de amor. Larkin ve en las mujeres sacrificios incruentos pero tremendos de la condición humana. Las mujeres pueden ser patéticas; la descripción del observador, un poco irónica, un poco caricaturesca pero fundamentalmente metaforizada en palabras, nunca lo es.

El poeta insinúa que el predicador pueda ser un farsante pero no abre juicio sobre él, porque tampoco él podría ir contra aquello que "el tiempo desapruueba". En el fondo no importa: sí importa que todo es inane y que en la inercia las palabras del demiurgo pueden abrir un diminuto alivio en el tiempo de las mujeres, quienes al menos una vez en la vida se sienten interpeladas. La singularidad de la escena no permite discernir si Larkin intenta hacer de estas mujeres una metáfora de la entera humanidad. En realidad esto es irrelevante. El poema, comparado con "*Broadcast*" concluye casi en lo mismo: la cancelación del amor. Pero lo recorre por una cuerda que suena más profunda. Al amor de "*Broadcast*" se lo puede calificar: es amor, o al menos atractivo de hombre y mujer, que necesita expresarse en gestos, por ejemplo tomar las manos de la amada. El amor de que carecen las mujeres en "*Faith Healing*" se revela como carencia raigal; de ahí la comparación con un niño idiota que aún estuviera en su seno. Y la carencia es cósmica, como la desolación de la naturaleza.

Es oportuno detenerse en un poema vinculado con el sexo. Es "*Dry Point*", perteneciente a *TLD*: es el segundo poema de un díptico llamado "*Two Portraits of Sex*". Podemos asomarnos al poema desde el soneto 129 de Shakespeare, que es una descripción de la lujuria. El poema se organiza en cuatro estrofas, simétricamente divididas por el "*But*" que inaugura la estrofa 3. Las dos primeras, dominadas por la imagen de la burbuja, representan la dinámica del atractivo sexual y de la satisfacción. La segunda, hábilmente metaforizada, describe su desencanto. Shakespeare ha condensado las contradicciones de este impulso en paralelismos que se insertan en cada uno de los versos del soneto 129: "*Enjoyed no sooner, but despised straight*", "*A bliss in proof and proved, a very woe*", "*Before a joy proposed behind a dream*". El poema de Larkin es más audaz y fisiológico, incluso con sugerencias fálicas; la burbuja que se hace estallar vuelve a formarse "hasta que empezamos a morirnos". El imaginario de la prisión, no ya como cárcel de amor sino como esclavitud del sexo, emparenta al poema de Larkin con el de Shakespeare: *post coitum animal triste*. En Larkin, las instancias posteriores al acto tienen un componente de desolación bíblica, lunar; "*what ashen hills, what salted, shrunken lakes!*" La metáfora se dispara hacia imágenes vinculadas al castigo de Sodoma y Gomorra: pero bruscamente, hacia el detalle local de la *bijouterie* de Birmingham, cuando el anillo de relumbrón se

torna mero plomo.

Las privaciones que produce el deseo sexual satisfecho se metafORIZAN extrañamente: un cuarto desnudo, "restregado por el sol", y luego "un cubo de luz cerrado con candado". Compárese el ideario tradicional y religioso: el derroche sexual hace perder el cielo, la visión beatífica, mientras que la castidad es asimilada a la blancura y luminosidad de los ángeles. Shakespeare puede utilizar el contraste cielo-infierno para describir esta frustración. Las realidades aludidas por Larkin son más enigmáticas. ¿Es posible imaginarse la pureza (así lo quiere Swarbrick) como un cuarto vacío, barrido por la luz solar, o como un cubo de luz clausurado?<sup>67</sup>

Tom Paulin (1992) es uno de los críticos que ha visto en la obra de Larkin una nostalgia imperial a propósito de una calidad inglesa extinguida o en vías de extinción. La interpretación de la soledad como valor romántico cultivado por el poeta es mucho menos un aislamiento físico que una conciencia del hombre medio, encerrado en su insularidad. Larkin es el poeta que viaja al interior de la "anglicidad", aunque "enojado por no permitirle usar de la emoción"<sup>68</sup>. La relación entre estas apreciaciones y "Dry Point" parece forzada. No es así: en esta segunda semblanza del sexo Paulin ve la soledad de la frustración sexual: quizás (no lo dice él), de la *amarissima masturbatio*. Su interpretación del cubo de luz cerrado con candado es la de un refugio de intimidad adonde puede retirarse esta suerte de asceta, el inglés moderno que sufre privación, no para fortificarse ante el dolor, sino para añorar una pasada grandeza irre recuperable. Argumenta Swarbrick que el símbolo del cubo de luz está inserto en un poema que debe muy poco al romanticismo, y que el cubo no sólo está uncido por el candado, sino que "no hay derecho a entrar en él". Comenta que las preguntas de Larkin son mucho más existenciales, son interrogatorios sobre el hombre "único o universal", "contingente o absoluto"<sup>69</sup>. La prohibición del cubo de luz, nos parece, tiene otro tipo de nostalgia que, como todas las nostalgias, puede calificarse de romántica: es la del paraíso perdido, del que han sido expulsados los primeros padres y al que guarda un ángel con espada desnuda. No se sostiene que Larkin se inspire en la Biblia; sí, en cambio, que cifra una maldición excluyente sobre el acceso a un ceñido lugar incontaminado. El cubo de luz no sólo está clausurado para el inglés nostálgico de Paulin, sino para todo hombre, nostálgico o no, en quien de manera arquetípica opera una proscripción o exilio raigal<sup>70</sup>. George Hartley (1988) ha examinado este poema<sup>71</sup>. Antes que nada le reivindicó un sitio no comúnmente conferido por los demás críticos. Lo llama "*quizás el mejor poema*": esta grandeza no deriva de una percepción de la aspereza de la vida de relación, sino del descubrimiento de una indigencia ínsita en el hombre, del esfuerzo por librarse de ella y de la imposibilidad de lograrlo. Steve Clark (1988), por su parte, no sólo discierne un Larkin simbolista, sino incluso abstraccionista en "Dry Point", algo así como un exponente de la modalidad poética que dice aborrecer. Atribuye la opacidad de "Dry Point" a una instalación en el terreno del

deseo. Insistiendo, como Swarbrick, en que el estallido de una burbuja es expresión coloquial del malogramiento de una ilusión, Clark pasa revista a los posibles significados eróticos de algunas palabras. Respecto de *"the bright brown walls collapse"* comenta que se refiere "más obviamente, a la burbuja brillante inflada de la erección, pero también posee sugerencias sobre Jericó: la caída de la barrera entre uno mismo y los otros se convierte en un tipo de exposición lamentable"<sup>72</sup>. Como se ve, Jericó es a las paredes derrumbadas lo que el Paraíso es al cubo de luz. El arquetipo bíblico funciona en ambos casos.

La reflexión sobre los reclamos del sexo es totalmente impersonal; no presenta el dualismo de los dos ángeles que luchan en el soneto 144 de Shakespeare. Esta comprobación dolorosa del sexo instalado en la humanidad ("we") descarta la mínima referencia a la sensualidad; se ampara en imágenes lejanas y desoladas. En ese sentido *"Dry Point"* es un comentario ascético y descarnado del desamor de las mujeres que acudían al milagrero en *"Faith Healing"*. Allí se especula sobre lo que podría haber sido de ellas si hubieran sido amadas. Aquí, simplemente, se niega el amor.

El tema del amor se relaciona con la juventud, pero Larkin muestra una preferencia por explorarlo en plena madurez (*"Talking in Bed"*), en la senectud (*"Love Songs in Age"*) e incluso en la estatuaria (*"An Arundel Tomb"*). *"Talking in Bed"* pertenece a *TWW* y se emparenta lejanamente con *"An Arundel Tomb"* en la atribución de una condición emblemática a la percepción de esta pareja que está en la cama. La estructura del poema es de cuatro tercetos. El poeta inaugura el primero con una oración impersonal: *"Talking in bed ought to be the easiest"*. La prolongación de la estabilidad de esa pareja (*"lying together"*) despierta la verificación de que esta conversación es "un emblema de dos personas que son honestas". La segunda estrofa, extendida a la naturaleza, muestra, luego de la conjunción adversativa, que el tiempo sigue sin que la charla se produzca. En forma opuesta a esta inercia, el viento, uno de los símbolos larquinianos más vigorosos, congrega y dispersa nubes incansablemente. Como en *"Broadcast"* avanza la noche y los pueblos penumbrosos se apilan en el horizonte. Los que están en la cama se presentan *"At this unique distance from isolation"*, una manera irónica y abstrusa de representar la ausencia de soledad entre quienes precisamente se hacen compañía. Pero el clímax desolador, formulado lingüísticamente por medio de prefijos privativos, está dado en el último verso, *"Or not untrue and not unkind"*. El apareamiento *"true" - "kind"* indica para la pareja la imposibilidad de conciliar estos caracteres. La disyunción que enhebra los correspondientes negativos, es decir la lítotes, comporta una exploración más honda de la *Unsagbarkeit*. Esta mutación de las formas positivas a las negativas dirime la imposibilidad existencial de comunicación. En el poema de Larkin *"Unsagbarkeit"* tiene el significado contrario al de la poesía tradicional: nace de la conciencia de la imposibilidad de conciliar opuestos, aun en sus formas mitigadas.

Suministra una nueva tornada en la exploración del sentimiento amoroso "*Love Songs in Age*" (*TWW*). El amor existe aquí como una categoría de recordación: el personaje retratado es una viuda. Casi casualmente tiene en sus manos un cancionero: el libro no ha sido objeto de veneración ni de cuidado. Larkin introduce el elemento de la introspección al final de la estrofa, cuando dice "*So they had waited*". La personificación, apenas sentida por la metáfora coagulada, deja entrever que el cancionero ha previsto este tiempo, el de la viudez, y este instante en que la viuda lo tiene en sus manos. Los adjetivos que acompañan a la palabra "*chord*" en la segunda estrofa, esbozan la idea de que se trata de canciones sentimentales. La canción, como en términos generales la música, insume al tiempo en el tiempo. Al final de la segunda estrofa Larkin desliza su "*but*" perturbador: el amor conservado en las páginas es relumbrón, una promesa cuyo cumplimiento es siempre diferido, por eso es incipiente. Finalmente la mujer llora y vuelve a empacar sus viejas canciones. No dieron resultado en ese entonces, no pueden darlo en este momento. Pero ella no lo admite; las canciones reflejan una forma ilusoria del amor, distinta del amor real si es que éste ha existido: abren la categoría del recuerdo, pero éste no pierde lo que tiene de ensueño, de divorcio de la realidad. El cancionero, visitado después de muchos años, aporta un sentimiento *fin de siècle*, pero la comprobación no se manifiesta con la adustez que promueven otros poemas de "desilusión". Creemos que el poeta recorre en "*Love Songs in Age*" una cuerda apenas pulsada en "*Faith Healing*": el fugaz consuelo de las señoras al ser nombradas se empareja con el libro de canciones: éste retrotrae a una ilusión del amor que nunca se ha cumplido ni podría cumplirse. No cabe hablar de desamor en este poema, sino de un divorcio entre una idea de amor contenido en las letras de las canciones y una experiencia del amor que se encamina por otros senderos. El amor exhibido en las letras prometía "*set unchangeably in order*", como las palabras del evangelista de "*Faith Healing*". Cerrar el libro, negarse a admitir la índole evanescente de lo que las letras de las canciones enuncian, es también el reconocimiento de que "*All's wrong*" ("*Faith Healing*") para la viuda. El poema sigue una ruta cansina, levemente nostálgica y sentenciosa por los pareados que cierran cada estrofa. Pero las dos primeras alivian esa gravedad por medio de encabalgamientos que las proyectan hacia la estrofa siguiente. La última, en sus negaciones repetidas y en su necesaria conclusión, clausura la viabilidad de un amor "lírico"<sup>73</sup>.

La consideración del tema del amor unido al tiempo desilusionante prosigue con el comentario de "*An Arundel Tomb*" (*TWW*). Arundel es un lugar al sur de Inglaterra. El poeta parte de la observación del sepulcro de Arundel para proseguir con la meditación de lo que le inspira. Se trata de una pareja de nobles esculpidos según las normas heráldicas. El observador se pone a conjeturar qué pasaría por las mentes de este matrimonio: no aguardarían permanecer tanto tiempo, tampoco podrían imaginar el deterioro del tiempo que hace que ahora la figura escultórica dé más para mirar que para leer, porque los rostros y las letras están borrados. Las estrofas conjeturales retoman el tono levemente burlesco: la

fidelidad expresada por el gesto de tomarse las manos es una cuestión de efigie que los condes pensarían, sin soñar en su dilatada permanencia en la piedra, como un detalle para los amigos, como una gracia encargada al escultor. *Tempus edax rerum* ha deteriorado las imágenes y suprimido las posesiones. Pero en las estrofas siguientes se presenta a los esposos rígidos, persistentes en el tiempo, ya que no indemnés a él. Las imágenes apuntalan el carácter destructivo del tiempo, pero también su impulso recreador, la noción de que junto con los fenómenos naturales la vida sigue su curso. Como en la mascarada urdida por Próspero, el mago, todo se disuelve, "*leave not a rack behind*" porque lo que queda de los amantes es apenas una actitud: "*Time has transfigured them into / Untruth*". Antes hablaba de una fidelidad en la efigie; los versos de la última estrofa desbaratan la idea de la fidelidad, entre otras cosas porque el tiempo la ha desbaratado, consumiendo a los ya anónimos esposos, desfigurando y borrando los recordatorios. La fidelidad se ha vuelto ingravida, "*insubstantia*", como califica Próspero a su tramada escena. Swarbrick señala que leer el último verso de forma desgajada conduce a una irremediable sentimentalización del poema<sup>74</sup>. Es reconfortante para los lectores, y para quienes visitan la tumba, pensar que el amor ha perforado el tiempo, como lo proclama el soneto 116 de Shakespeare. Sin embargo, la aseveración está seriamente calificada: es la probanza "de la casi verdad de nuestro casi instinto". Como el humo que flota lento sobre las efigies de piedra, una nube de incertidumbre se adensa sobre la reflexión del poeta y también la del lector. Con todo, Larkin no es cínico ni burlesco en este poema, porque la estatua, que en su factura "prebarroca", o sea, escasamente ornamentada, no ha podido preservar las identidades de los esposos que buscaban una inmortalidad, ha preservado la noción de lo efímero. La transfiguración operada por el tiempo los ha vuelto "*untruth*" porque lo que presuntamente fueron en vida ya no está más; porque sus efigies duraderas se han desdibujado y porque—inferimos nosotros— la erosión terminará por confundir el gesto tierno de una mano retenida en la otra. La fidelidad de piedra es un dato frustrante de la fidelidad amorosa que nunca llegaremos a saber si los esposos se han profesado; su historia es apenas un jirón. El verso final, como el doble negativo "*not unkind and not untrue*" de "*Talking in Bed*", refleja una hesitación propia de Larkin, un modo de resolver poco satisfactoriamente una cuestión que lo preocupa. Frente a las proclamaciones del tipo *exegi monumentum*, el poema de Larkin reconoce que también el poema es víctima del tiempo. Larkin no excede el aque como no sea para figurarse lo que en el pasado pudieron lucubrar el conde y la condesa. Y aun así, el poema no puede ser motejado simplemente como desolado. Christopher Ricks (1973/4) razona los resultados que derivan de acentuar "*us*" en el verso final: "*us*" no sería en tal caso un plural ambiguo con el que se pretendería cubrir a la entera humanidad, sino un "nosotros" particular, el de los esposos ligados en la piedra, que proclaman esto no con sus nombres latinos erosionados sino con su gesto de amor: un amor sin duda romántico. Pero creemos que "*us*" puede ser leído sin un énfasis especial, en cuyo caso se reconquista la ambigüedad de Larkin haciéndola compatible con las formas dubitativas del verso anterior<sup>75</sup>.

La consideración del tema del amor nos enfrenta con un poema que revela la transición de la influencia de Yeats a la de Hardy: se trata de "*Waiting for breakfast, while she brushed her hair*", contenido en *TLD*. El poema tiene importancia temprana porque pone en tela de juicio la compatibilidad entre el amor y el arte, o la poesía, y los lleva a planos aparentemente inconciliables. Siguiendo un esquema tripartito, el poeta nos presenta un cuadro de observación mientras su amante se peina el pelo. La índole de la observación parece revelar el desencanto que sigue al coito en "*The Dry Point*". Los detalles exteriores, registrados de una manera impersonal, conducen a una conclusión desencantada: la mañana tediosa como prolongación de una noche también tediosa. Pero la segunda estrofa es epifánica: introducida por la denegatoria de todo lo anterior ("*Misjudgement*"), he aquí que las comprobaciones objetivas y estáticas empiezan a animarse: el ritmo se vuelve más dinámico al diluirse las pausas versales y todo el espectáculo cobra vida: las piedras dormían y la niebla vagaba absorbiendo todo lo que tocaba. El día es metaforizado en una redoma que derrama "*My world back after a year, my lost lost world*". La estrofa 3 contiene la idea adversativa: ¿quién es esa visita tierna otra vez metaforizada en ciervo? Todo sugiere que es la inspiración, o la musa, que vuelve a visitarlo. Larkin poetiza el tópico de la inspiración evanescente y rápida como el ciervo. Ahora personificada, rivaliza con la amante. Sus demandas son perentorias: se negaría a visitarlo a menos que despidiera (a la mujer) "terriblemente" y de que él (el poeta) viviera "en parte inválido, en parte bebé y en parte santo". Swarbrick concluye así: "El poeta no sabe si elegir a la Musa o a la joven"<sup>76</sup>. Regan, luego de destacar que los adverbios finales sugieren "un grado de autodramatización", toma parte en favor de una de las alternativas que Swarbrick da como equivalentes: "(...) *el poema, no obstante, imparte una creencia seria y compleja de que la creatividad artística necesita una forma de vida débil e incompleta*"<sup>77</sup>. Creemos que la preferencia por la Musa (como la llama Swarbrick) no nace de la interrogación final, sino del modo como la ha metaforizado, esto es en ciervo. Si "inválido" y "bebé" prueban el carácter menoscabado e incompleto de que habla Regan, la última mención, la del santo, entendemos recupera el imaginario religioso, preparado por una antigua iconografía medieval, donde un "santo" descubre en la espesura del bosque a un ciervo fugitivo, que es naturalmente Jesús<sup>78</sup>. La inclusión de "*saint*" introduce el tema de la ascesis poética, de su ejercicio absorbente y devorador, al modo de los poetas malditos. Hay vestigios de Yeats y de los románticos en esta exaltación de la sacralidad del arte. Así la línea "hardyesca" de la primera estrofa y la línea "yeatsiana" de la segunda se contraponen antitéticamente. La contraposición, necesariamente costosa, sería un carácter insoslayable de la poesía posterior, cuyos contrafuertes posiblemente invalidan las afiliaciones en uno y otro sentido que han producido el debate crítico.

En su incisivo artículo "*Into the Heart of Englishness*" (1990), Paulin recuerda un poema breve de 1955: se llama "*Counting*" y podría ser descrito como una versión desmitificada del soneto de Marechal que dice "Con el número dos nace la pena"<sup>79</sup>.

El título del poema de Larkin sugiere algo más contable: una persona "*makes perfect sense*": la unicidad de su mobiliario se extiende hasta la unicidad del féretro que la contendrá. Con el dos surge la dificultad, porque "uno ha de ser negado / antes de intentarse". Para Paulin la soledad del "hombre larquiniano" no tiene atingencia con el hombre imperial sino con el hombre inglés de clase media, confuso, controlado, insular. "Soledad" es para Larkin un valor romántico vinculado con la atávica insularidad de los ingleses, que no trasciende ni quiere trascender<sup>80</sup>.

No parece, dada la minuciosidad de esta exploración del sentimiento amoroso, que quepa reducir una visión tan generalizada al ámbito del hombre inglés medio. El mundo de Larkin, despojado de amor, sería un mundo desesperado. Pero éste es el error de un enfoque exclusivamente temático de los poemas. Porque Larkin formula sus exploraciones con tonos inagotablemente variados y sutiles: lo irónico, rara vez cáustico, puede derivar hacia lo delicado, lo tierno y lo compasivo, aunque sin concesión al sentimentalismo. Difícilmente se pueda hablar de "deshumanización"; al contrario, su humanismo profundo no anida en el consuelo sencillista y desiderativo, sino en una empatía con el otro, un trasfondo de comprensión del hombre básicamente solitario por su condición precaria. Desde esa comprensión de fondo nace un tono desencantado pero no agresivo ni pontifical. Queda otra respuesta, que es implícita: el hecho de escribir poemas quiere manifestar fidelidad a la musa aunque las exigencias de ésta mutilen otras cosas. Hay una confianza en la palabra, un amor a la poesía que se denuncia por el solo hecho de cultivarla.

## 2. Religión, muerte, trascendencia

En un artículo publicado en 1989 Ronald Draper, luego de comentar algunos poemas de Larkin, lanza su *caveat* en el sentido de que Larkin no es un poeta religioso, al menos alguien que suscriba a una fe religiosa. Lo califica de "desoladoramente agnóstico" y ve como prueba de ello el poema "*Aubade*"<sup>81</sup>. Coincide con parte de su apreciación G. J. Finch. El agnosticismo, al que glosa "*incertidumbres existenciales*" podría ser visto "*como un intento de expresar los límites de la experiencia sin establecer los términos en los cuales coexistimos con las cosas circundantes*"<sup>82</sup>. También Stephen Regan está de acuerdo con la calificación "agnóstico"; sólo que, temeroso de las abstracciones, insiste en que el agnosticismo de Larkin pertenece a "*un momento histórico particular*", presumiblemente vinculado con la Guerra Fría y los años de posguerra, de ajuste y de sobriedad vividos en Gran Bretaña, pero sobre todo con la declinación de la práctica del anglicanismo a partir de 1945<sup>83</sup>.

En un artículo de 1989 Roger Day señala que muchos de los amigos de Larkin practicaban la religión; evoca recuerdos de los amigos de la escuela según los cuales el padre de Larkin combinaba una total incredulidad con una admiración

hacia el ceremonial anglicano. Consigna que Larkin escribió coros en verso blanco para una representación de la Pasión en 1939<sup>84</sup>. Más aun, llama la atención sobre las connotaciones religiosas del agua y de la luz en poemas tales como "Water" (TWW) y sobre el lenguaje de filiación cristiana.

Tomemos como orientación la experiencia de lo religioso que describe Rudolf Otto (1980) en *Lo santo*: es el sentimiento numinoso frente al "deus absconditus"; lo que llama "áreton", que es lo inefable o indefinible. Es claro que esta preocupación está ausente de la poesía de Larkin<sup>85</sup>. Si en Larkin no se dan pruebas que testimonien una actitud orante, una forma de relación con la Divinidad o una filiación religiosa determinada, entonces se vuelve atractiva la tentación opuesta: Larkin, observador afinado de la realidad, no podría quedarse impasible ante ciertos símbolos casi vacíos de significado. No se puede hablar de poemas religiosos en el sentido de que aspiren a una interpelación a la deidad, o a una acción de gracias o a alguna otra forma de vinculación; pero Larkin percibe la patencia del símbolo: él (Larkin) es el interpelado y quien busca una respuesta.

La posición más desolada que poetiza en torno a la preocupación de la muerte se contiene en "Aubade", que apareció en *Times Literary Supplement* el 23 de diciembre de 1977. El poema empieza por desconcertar por la brecha que se abre entre el título y el primer verso. El título, correspondiente a "albada", enraiza con la tradición medieval de las canciones de alba, dentro de una convención amorosa que deplora la llegada del día y la partida necesaria del enamorado. El trasfondo amoroso desaparece en el poema de Larkin. Intensificando "Broadcast", donde se hacía de noche, aquí la noche es completa y la oscuridad impide percibir el contorno de los objetos de la habitación. En esta oscuridad el poeta aprehende la presencia inderogable de la muerte. La comprobación se instala en los lexemas del miedo, "dread" y "horrify". El espanto es ante "the total emptiness for ever": son las razones que giran en la mente de Hamlet: son también los de Claudio, en *Medida por Medida*, cuando su hermana le adelanta la segura ejecución:

*Sí, pero morir, y vamos a donde no sabemos  
(...)  
quedar prisioneros de vientos ciegos  
soplados con violencia incansable sobre  
el mundo suspendido  
las penurias y la vida terrestre más execrable  
(...) es un paraíso  
ante aquello que tememos frente a la muerte  
(Acto II, escena 1)*

Y Larkin:

*la extinción segura hacia la que viajamos  
y en la cual siempre nos perderemos. No estar aquí,  
no estar en ninguna parte*

La tercera estrofa introduce la nota racional, nunca ausente en las percepciones de Larkin; se interroga acerca de la utilidad de la religión, a la que descalifica, porque ha sido creada "para simular que nunca vivimos". Pero también descalifica la respuesta ascética estoica o discursiva que invita a no preocuparse por aquello que uno no sentirá. Vuelve la tonalidad hamletiana del *memento mori*: el terror surge precisamente por la certeza del no sentir, en primer lugar las sensaciones elementales: "*we end / the heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to*"; y luego las formas más elaboradas, curiosamente con un sentido social rubricado por la preposición "with" común a los tres verbos, "think", "love", "link": "*the anaesthetic from which none come round*" (en Hamlet: "*the undiscover'd country, from whose bourn / No traveller returns*"). La cuarta estrofa desestima cualquiera forma de precario consuelo: la valentía no saca a nadie de la tumba; afrontar la muerte con exasperación o con resignación es lo mismo: "(...) *a standing chill / That shows each impulse down to indecision*". Obsérvese el paralelismo con el príncipe dinamarqués: "*Thus conscience does make cowards of us all*". Pero Larkin asocia el pensamiento de la muerte con la soledad; lo demás y la bebida se hacen formas anestésicas de la definitiva anestesia que es la muerte.

En la estrofa final el poeta retoma el marco narrativo, el breve episodio que enmarca su meditación. Al hacerse el día las cosas cobran forma: se refuerza la aporía "*lo que sabemos*" – "*lo que siempre supimos, que no podemos escapar / y sin embargo tampoco aceptar*". La enajenación de toda forma de vida es patente en la expresión "*intricate rented world*"; la *Einführung* se transporta a un día casi funerario "*white as clay, with no sun*"; la rutina del trabajo representado en el primer verso, recurre en la impersonalidad del penúltimo, "*work has to be done*". La conexión de carteros y médicos que recorren casa por casa apareja la rutina de las noticias con la de la gran noticia insita en la enfermedad. Probablemente carteros y doctores lleven en definitiva la misma noticia. La estructura del poema es cíclica porque se corresponde con un ciclo temporal que se cumple entre el tiempo del reposo y el de la reanudación de las tareas, y porque, además, un pequeño marco narrativo sirve para focalizar las tres estrofas centrales, poderosas y desoladas. No adjudicamos a Larkin llanamente la categoría de la desesperación, pero existen lexemas que revelan el desasosiego, el espanto y la imposibilidad: "*making all thought impossible*", "*more terrible*", "*standing chill*", "*rages out*", "*furnace fear*", etc. El comienzo de la estrofa 2, "*The mind blanks at the glare*", y el verso 6, "*the total emptiness for ever*", dicen relación con el concepto de Kierkegaard, a saber, que la desesperación consiste en morir y sin embargo no morir. La descalificación de la religión, "*ese vasto brocato musical semicomido por las polillas*" corresponde a una relación dolorosa con el "Poder" que la constituyó: la

religión es naturalmente un modo de relativizar la muerte<sup>86</sup>. La índole paradójica de la desesperación kierkegaardiana halla también su correlato en la frase poética "*know that we can't escape, / Yet can't accept*" (estrofa 4). El poema de Larkin puede darse como aplicación del "*muero porque no muero*" teresiano. En Teresa de Jesús el juego repetitivo habla de un ansia de morir para reunirse con el amado: en Larkin, el primer "*muero*" es doble instancia: la de que estoy muriendo ("*a whole day nearer now*", "*the dread of dying*", estrofa 1) y la de que esta conciencia de la muerte me extermina o me anula ("*slows each impulse towards indecision*", estrofa 4; "*The mind blanks at the glare*", "*Not to be anywhere*", estrofa 2).

La extinción es total. Esto no puede ser llamado agnosticismo: el poeta cuenta con una certeza, la de que no hay ningún más allá. Y aun así, si la religión se metaforiza despectivamente en sus ornamentos perimidos, también lo circundante, como si se tratara de una meditación ascética, queda reducido a la precariedad raigal: el mundo es "*intricate rented*", y la idea de que los teléfonos sueñan en espacios donde nadie atiende sugiere el silencio terminal, la inapelable carencia de respuesta<sup>87</sup>.

En *High Windows* hay dos poemas parecidamente interesados en explorar la sensación de la muerte y la validez del sentimiento religioso. En estos dos poemas las topografías son más amplias que en "*Aubade*": se trata de "*The Building*" y de "*The Old Fools*". El edificio de "*The Building*" es presentado como más alto que el hotel más alto de la ciudad. El poeta "nos" va acompañando en la entrada al hospital, sin que éste sea nombrado. Adivinamos las salas de espera con detalles que expresa en forma coloquial. La sala podría asimilarse a la de un aeropuerto, pero los que se sientan lo hacen mansamente y, además, no han venido de lejos. "*Every few minutes comes a kind of nurse*". Los pacientes están simplemente allí, "*caught on ground curiously neutral*"; ahora sin caras, sin nombres, nuevos turnos para ser atendidos: no importan sus edades; sí que parecen asomarse a la última esperanza. La confesión de que algo anda mal, de que hay un error serio, retrotrae a "*Faith Healing*". La *dispositio* y la *elocutio* del poema aciertan en una triplicidad: el edificio, que ha crecido; la enfermedad del paciente, que también ha crecido; y en fin, la ansiedad de quienes lo han conducido hasta allí. El poeta se pronuncia en forma ilocucionaria; "*see how, see the time*", también perplejo y deseoso de hacernos partícipes de su perplejidad a quienes "hemos entrado" con él. A alguien lo llevan en silla de ruedas: hay otras salas y otras más, de las cuales es difícil regresar: ¿el quirófano?, ¿la sala de terapia intensiva? ¿por qué no la morgue? En este punto el poeta ya no mitiga su voz deprecatoria: "*O world, / Your loves, your chances, are beyond the sketch / Of any hand from here!*" La voz se extiende al plural comprensivo. En la última estrofa, otra vez a distancia, como observador de quienes aguardan su turno, ya no oculta más su juego: "*All know they are going to die*". Aventura una explicación simbólica: la de que este edificio "*clean-sliced cliff*" represente un empeño por trascender el pensamiento de la muerte. Nada puede evitar la llegada de la oscuridad

por más que las multitudes traigan “*flores inútiles, tenues, propiciatorias*”.

El lenguaje del poema, sus sutiles transferencias de contexto, sus duplicidades, cimientan una relación estrecha entre el hospital y la religión: la relación se hace explícita, pero también simbólica, al final. “*To fetch someone away*” es símbolo bisémico de la muerte; “*as they climb / To their appointed levels*” es no sólo el destino interno de la clínica sino también el lugar asignado en el más allá<sup>88</sup>. El significado general, más explícito en la mención de las catedrales, es que el hospital constituye un sucedáneo de confortación ante la muerte. O más bien un placebo como antes pudo constituirlo la religión: la metaforización del hospital en un peñasco cortado a pique evoca la idea de precipicio, tal vez vinculado con la noción de sacrificios humanos. Esta semántica religiosa se hace muy clara en la imagen de una multitud que se acerca con flores “propiciatorias”, como si se tratara de aplacar a una deidad que va exigiendo víctimas: los que desaparecen tras las puertas misteriosas y los corredores ignotos. Pero también hay un atisbo de recordación funeraria en esta propiciación floral. Insistimos en la permanencia de una dicción de filiación ascética en Larkin: “*O world...*” es casi una fórmula del tópico del *contemptus mundi*. Ronald Draper (1989) nota que en este poema, como en “*The Old Fools*”, hay una mayor conciencia de la variedad de experiencias comunitarias<sup>89</sup>.

El sentido de la muerte reducida a un aquende resplandece crudamente en “*The Old Fools*”, perteneciente a *HW*. El poema comienza con un tono agresivo que, sin embargo, no debe inducir a una interpretación apresurada. El poeta muestra irritarse ante los signos inocultables de la decrepitud, pero también ante la actitud de los viejos de retrotraerse a su pasado. Los versos finales de cada estrofa, más breves que los demás y tipográficamente sangrados, dan la impresión de asombro, de enojo y de contundencia. Las formas interrogativas en los versos finales de las dos primeras estrofas transmiten irritación; las formas aseverativas de los versos finales de las dos últimas, aplomo. La segunda estrofa se encarga de describir la muerte. Es primero asemejada a un desplazamiento de lo que uno fue sin nadie que lo vea. Es en segundo término calificada de olvido, pero diferente de todos los olvidos anteriores. Como en los poemas ya vistos, la muerte es perentoria extinción, envejecer es ver cada día empujefecida la posibilidad de elegir. La conciencia de esto debería llevar a la crispación: “*Why aren't they screaming?*” Pero lleva a una quietud, como la de los pacientes del hospital, que exaspera al poeta: “*How can they ignore it?*” En un *cluster* de imágenes el misterio del tiempo retorna en estos poemas de Larkin como sucesión y vaciedad de habitaciones: ahí es donde viven los viejos, substraídos del aquí y del ahora. Los viejos no se aperciben de la proximidad de la extinción: quizá es eso lo que los mantiene en calma. Se trata de una inconsciencia voluntaria, como la de los pacientes que ven a otros conducidos por las enfermeras y creen vagamente que a ellos no les tocará. Pero es en la cuarta estrofa cuando se produce el cambio más importante: el poeta abandona el pronombre “*they*”, con el que distanciaba a los

viejos hasta denostar sus actitudes, y asume la primera persona del plural: también él y nosotros somos viejos.

El poema decisivo para discutir la incidencia de la religión en Larkin, es "*Church Going*", incluido en *TLD*. El título es ambiguo dado que a su significado transparente se añade el que deriva de tomar "*church*" como sujeto, en cuyo caso es la Iglesia la que se va, o se pierde. También este poema se desarrolla en un rango tonal desconcertante. Las reflexiones del poeta toman la mayor parte del poema. Lo que es anecdótico se presenta en dos estrofas sobre un total de siete. La actitud es permanentemente inquisitiva, pero por lo mismo recatada y, por tanto, reverente, aunque no sepamos decidir con claridad cuál es el objeto de la reverencia. El poema empieza con una reserva del observador, que tanto puede interpretarse como una prevención para no toparse con una ceremonia que considera supersticiosa, como prudencia destinada a evitar distracciones en el oficio litúrgico.

Es en este balance entre lo reverencial y lo profano donde reside la cuidadosa elección del tono. Así se refiere al altar y al ambón como "*the holy end*": sugiere la impresión de alguien que no conoce el vocabulario preciso que se refiere a la arquitectura sagrada, pero no obstante no reprime el adjetivo "*holy*" para caracterizarla. Así en "*el silencio fermentado sabe Dios hace cuánto*" vuelve el expletivo del clisé "*God knows*" asombrosamente literal, porque sólo Dios sabe hacer cuánto; y la reflexión posterior se encamina a mostrar que nadie sabe cuándo cesará el sentido del edificio. Desde esta actitud, que probablemente se refiere más a un curioso que a un turista convencional, se deduce el cumplimiento de un cierto rito, que consiste en pasar la mano por el baptisterio (como quien buscara el agua bendita), acercarse a la epístola, leer unos versículos y terminar en voz alta con la fórmula "*Here endeth*", del modo como lo haría un lector durante el oficio religioso. Hay algo que el poeta dice no controlar perfectamente: admite haber dicho las palabras más fuerte de lo que quería, como quien actuara en parte por imperio del lugar que visita y no con plena autodeterminación. El regreso a la puerta introduce un elemento rutinario: firmar el libro e irreverentemente donar una moneda irlandesa (que carece de valor en Inglaterra). Y aun así hay algo más que rutina en el depositar un óbolo cuando nadie se lo requiere. Con esta nota, a saber, la comprobación de que ésta es una de las tantas iglesias, de que no valía la pena detenerse en ella, concluye el episodio del poema.

En la estrofa 5 conjetura sobre estos sitios desiertos en los cuales alguien cree, porque viene a buscar curación o vinculación con sus muertos. En la 7 formula una hipótesis: quizás el visitante sea el representante del poeta-observador (y por tanto el poeta es el último de la serie que se pregunta por el sentido primigenio de los templos). Celadamente la dicción se ha ido cargando de símbolos, porque la iglesia que ha conservado algo "*unspilt*" retrotrae a un cáliz que mantiene un líquido precio-

so. Los tres sustantivos que van en la lista suponen los actos más importantes de la vida de un hombre. No es claro por qué establece que estos actos ahora (o sea, en el tiempo "*sin iglesias*") se dan por separado. El sentido plausible es que antes se trataba de ritos unificados por oficios religiosos. La estrofa comienza a cerrarse con una noción que retorna a la ignorancia del comienzo y que se acentúa con metáfora grotesca: "*I've no idea / what this accoutred frowsty barn is worth*". La yuxtaposición sigue siendo levemente contradictoria: es un granero equipado, pero también rancio. Obsérvese el ciclo de la estrofa que es nudo del poema: hay dos manifestaciones de ignorancia sobre el sentido del templo: al comienzo, por medio del hipotético visitante futuro, "*mi representante*"; y al final, por declaración de la primera persona. Sin embargo, en el medio, y esto sin mediar ninguna experiencia mística o religante, el poeta intuye el sentido humano de la iglesia, que cobija decisiones y resultados trascendentes del hombre; a la vez que percibe la disgregación a que se asiste en los tiempos recientes. Con esto, es decir, con la inserción de cláusulas adversativas que imponen una restricción a todo lo que el poeta revela, se cierra la estrofa en una nota que prepara la estrofa final: "*It pleases me to stand in silence here*". Se ha producido hasta ahora una cadena de reacciones encontradas, probablemente condensadas en el lexema "*awkward reverence*". De eso se trata, de algo que inspira un acatamiento, pero no se sabe por qué, como si un poder extraño impulsara a alguien que se cuestiona para qué está esto, por qué ha venido a ese lugar, a realizar signos externos de piedad elemental. Es reconocimiento de "*power of some sort*" lo que resuelve esa comprobación final, la del placer que suscita el estar en silencio dentro de esa "*cáscara especial*".

Estos elementos preparan la lectura de la última estrofa, que puede ser leída como expresión de cinismo: "*A serious house on serious earth it is*". ¿Cómo comprobar si el pasaje expresa lo opuesto de lo que dicen las palabras? El poeta sabe desdoblarse en alguien quien, conjeturalmente, se acercará a estos sitios en el futuro. No lo llama ya "*mi representante*" y es lícito, en consecuencia, pensar a "*someone*" como "*everyone*" porque lo cualifica "*forever*". La repetición de "*serious*" arranca sospechas: es una casa seria sobre la tierra seria; es alguien con hambre de las cosas más serias quien visitará estas ruinas. ¿Es serio Larkin?<sup>90</sup> En la pragmatografía de este personaje futuro se dice "*gravitating (...) to this ground*". *Gravitas* es una palabra dentro del campo semántico de la seriedad. Indica dos atracciones: la que psicológicamente ejerce el lugar, pero también la gravedad de la tierra en cuanto atrae hacia la muerte (*grave*); éste es el pensamiento ("*thoughts of these*") que marca un contraste en el poeta de Hull. La atracción que ejerce o que ejerció el templo sirve para hacerse más reflexivo, por ende más consciente, "*aunque más no sea por tantos muertos que yacen alrededor*". Pero el poema no es religioso ni re-ligante. "*Church Going*" es una inquisición sobre el sentido del edificio, que nace de un cuestionamiento a una práctica social y termina con la certeza de que el lugar es venerable aunque más no sea por los muertos que lo circundan. "*Church Going*", más que un poema religioso, es un poema sobre la religión y ésta principalmente en su aspecto exotérico, si bien el

poeta atisba su posible esoterismo degradado en las imágenes de las mujeres "dudosas" que buscan fetiches, y también un esoterismo más elevado en quien reconoce el simbolismo de la cruz en la planta del templo. Al comentar este poema Swarbrick declara que "en una lectura más cuidadosa, el poema está lejos de ser una expresión de cinismo sarcástico sobre la importancia de las iglesias, tal como parecía al comienzo"<sup>91</sup>. Swarbrick da por sentado que el poeta Larkin es quien manifiesta su posición al final del poema: "Él se sorprende a sí mismo por su hambre de ser más serio", lo que contradice su afirmación del comienzo, a saber que "Church Going" "desarrolla una típica persona y actitud larquinesca"<sup>92</sup>. Creemos exacta la afirmación de Tolley (1991), quien insiste en el carácter dramático del poema y lo inserta bajo la influencia de Auden en cuanto a su fraseo<sup>93</sup>. Tolley es terminante al afirmar que la creciente reputación de Larkin produjo una voluntad de identificar todo lo serio con lo religioso: de allí lecturas tendenciosas del poema. Larkin ha puesto las cosas en claro desde el punto de vista del yo biográfico:

*Por supuesto es un poema completamente secular. Me irritó un poco un estadounidense que insistió en que era un poema religioso. No es religioso para nada. Religión seguramente significa que los asuntos del mundo están bajo supervisión divina, y todo lo demás. Me tomo alguna molestia en señalar que no me preocupa ese tipo de cosas, que soy deliberadamente ignorante de ello: 'Arriba en el extremo sacro', por ejemplo; ah, no, es un gran poema religioso. Él sabe más que yo; confíen en el cuento no en quien lo cuenta, y todo eso.*

*Por supuesto que el poema es sobre ir a la iglesia, no sobre la religión – intenté sugerir esto por medio del título– y la unión de las etapas importantes de la vida humana –nacimiento, matrimonio, muerte– que el ir a la iglesia representa; y mi propio sentimiento de que cuando todo eso se disperse en el registro civil y la capilla del crematorio la vida se volverá más delgada en consecuencia<sup>94</sup>.*

En su libro *Images et Symboles* (1952) Mircea Eliade ha llamado la atención sobre un re-descubrimiento de los símbolos luego de la Primera Guerra Mundial; experiencias poéticas como el surrealismo, la literatura negra, el ocultismo, el absurdo, son reacciones contra el racionalismo y el positivismo dominantes desde el siglo XVIII y desnudan la tendencia humana a pensar en símbolos. Los símbolos no desaparecen jamás de la actualidad psíquica<sup>95</sup>. Enumera algunas imágenes que llama degradadas pero que "ofrecen el punto de partida posible de la renovación espiritual del hombre moderno"<sup>96</sup>. Romano Guardini (1953) insiste en la convivencia del hombre moderno con un mundo de símbolos, aunque se haya perdido su significación<sup>97</sup>. Es notorio que el observador percibe el símbolo, es decir, lo reconoce como soporte material de una entidad inmaterial, aunque puede no saber bien cuál es. Percibe también su historia. Un compromiso de fe de parte de Larkin no se desprende de ninguno de los demás poemas examinados. Existe, sí, la

sensibilidad ante el símbolo religioso como tal, es decir, como presencia visible y construida por hombres que han querido honrar y dignificar algo que para ellos es trascendente o superior. La "superstición" (*super-stare*) es lo que sobrevive. La interrogación del poeta, "¿qué queda cuando la incredulidad haya desaparecido?" no tiene respuesta lógica porque a la fe le puede seguir la incredulidad, pero a la incredulidad no le puede seguir nada. Otra vez, la presencia de los muertos, en este caso los del cementerio aledaño al templo, despierta lo que se avecina a un sentimiento religioso en Larkin. Es un poeta demasiado consciente como para mirar la iglesia con nostalgia; se trataría de una "*nostalgie du paradis*", que Eliade discierne en muchas manifestaciones modernas. Sin embargo, el tono, no por evocación del pasado puro, sino por el trasplante del observador sobreviviente a un futuro para el cual este presente será pasado, la mención de un adicto a las Navidades o a las ruinas, dejan ver que no son curiosidades etnográficas o arqueológicas las que impulsan a estos buceadores; que son "modos" del propio Larkin.

En su tratado *Explanatio Symboli*, San Ambrosio de Milán dice que hablará de un símbolo "que es un signo espiritual: ese símbolo que es el objeto de la meditación de nuestro corazón y como una salvaguarda siempre presente. Es verdaderamente nuestro tesoro más íntimo"<sup>98</sup>. Desde una perspectiva que nada tiene de sacramental, tanto el hospital de "*The Building*" como la iglesia de "*Church Going*" son interpretados simbólicamente e imaginativamente por Larkin, quien ve en ellos cifras de desarrollos históricos y psicológicos. El símbolo del edificio igualitario donde se arraciman los pacientes hasta ser derivados por corredores interminables y sucesión de puertas; el de la iglesia, que no está abandonada, pero que presumiblemente llegará a estarlo, son para Larkin, como dice San Ambrosio, "objeto de la meditación de nuestro corazón". La última parte de la cita no se aplica al poeta inglés: eso sería lo propiamente religioso, que él evade poemáticamente, en sus dichos y en sus entrevistas.

### 3. Inglaterra

Las afiliaciones patrióticas de Larkin han sido objeto de variadas aproximaciones críticas. Su adhesión a la Dama de Hierro muestra una apreciación compatible con la actitud que se manifiesta en algunos poemas, como por ejemplo "*Homage to a Government*" y "*The March Past*". El primero, de 1969, perteneciente a HW, se revela como una irritante deprecación por el poderío militar perdido: el poeta lamenta que por razones económicas los soldados deban retornar a casa. Pero una segunda lectura muestra que el sarcasmo del título no reside en la determinación de hacer volver a los soldados, sino de que todo esté regido absolutamente por el dinero. "*All we can hope to leave them [our children] now is money*" es el último verso del poema. En la primera estrofa dice: "*We want the money for ourselves at home / Instead of working*". Si este poema no es una exhibición de ventrilocuismo, lo más visible es que Larkin desacredita a una sociedad crematística. Es indudable que esta nostalgia por el imperio perdido, esta afirmación amarga de que los luga-

res que antes custodiaban los soldados deben ahora custodiarse a sí mismos, transmite contenidos que suscitan animadversión, especialmente de parte de quienes no son entusiastas del imperio. Con todo es importante focalizar el objeto de la execración.

"*The March Past*" es un poema de 1951, o sea de plena Guerra Fría, pero no ha sido recogido en los poemarios publicados durante la vida de Larkin. En él se describe una marcha, presuntamente militar, cuyo paso despierta entusiasmo en una multitud "crédula", "superconfiada". Pero tras el paso de la fanfarria queda "astonishing remorse for things now ended". Ambiguamente se predica de esas cosas que eran de suyo "ricas y espléndidas" ("pero sin sostén se malograrón y nadie las reparó"). ¿Qué son esas cosas? Otra vez, como en "*Homage to a Government*", parecen ser glorias pasadas, manifestaciones de poder, presencias británicas en un mundo del que ahora se repliegan. Lo que se manifiesta es un estado de desierto mental una vez que se han apagado los ecos de la marcha. El poema se organiza *grosso modo* en torno a lexemas de esplendor vs. lexemas de vacuidad. En el primer grupo está todo el imaginario de la marcha, la música, las banderas, el paso marcado. En el otro sector está la "multitud crédula", la "corte cándida", "el ciego remordimiento asombroso", "la mente ausente". La marcha representa un boato tontamente acatado por las multitudes (cuyas banderas, sin embargo, "balbucean"): frente a ello, diluida la marcha, "pura marcha, puras apariciones", lo que resta es memoria amarga de algo inexistente. "*The March Past*" es una elegía. Ahora bien, sustraerse al riesgo de efectuar una lectura episódica del poema demanda focalizar el lenguaje: "*The stamp and dash of surface sound cut short / Memory, intention, thought*". Como el último cuarteto revela que "esas cosas deberían ser profundas", se comprende que el estrépito es superficial, es decir, que desde las sensaciones que produce la marcha salta a un rango más universal, donde "lo superficial" se opone a "lo profundo", o sea, lo que está dado por "memoria, intención, pensamiento". Esta universalización se corrobora en el aserto del último verso "*When any march goes by*". Es decir, que el poema trasciende la anécdota y pasa a estatuir una oposición entre el ser y el parecer, el engaño de los sentidos y la frustración de la mente. Esta lectura no anula el episodio, a saber, la vacuidad de una marcha cuando no hay nada que celebrar, pero lo insume en un trasfondo más complejo.

Con estos elementos podemos acudir a "*The Importance of Elsewhere*", que pertenece a *TWW*. El poema, escrito a poco de establecerse en Hull, recuerda el tiempo de estadía en Belfast. Dicen los biógrafos que este tiempo de exilio, alejado de la viudez opresiva de la madre y de un romance que no prosperó, sirvieron a Larkin para reavivar la creación de poemas<sup>99</sup>. ¿Qué significa para Larkin estar en Irlanda? La instalación geográfica es contingente: por ello el título del poema no menciona a Irlanda, ni al extranjero ni a la patria. Es más complejo que una dicotomía anglicidad-no anglicidad, "lejos" – "cerca". La estirpe paradójica de las formulaciones de Larkin se publica ya en el segundo verso, "*strangeness made*

sense". La diferencia de lengua, (que no es sustancial) produce extrañeza, pero esa extrañeza da sentido a lo demás. La primera estrofa da cuenta del reconocimiento de la diferencia, preparada por una inauguración engañosa: "*Lonely (...) since it was not home*". O sea, que el poema empieza declarando que la soledad es efecto de la ausencia: las declaraciones evidentes preparan conclusiones inesperadas. La segunda estrofa es una enumeración de rasgos propios de la ciudad, olores y gritos, lo cual confirma la separación y la hace inoperante, "*no inviable*" (otra vez la lítotes). Es la tercera estrofa la que extrema la paradoja: cuando una resolución nostálgica haría suponer la manifestación de la complacencia por estar nuevamente en casa, hallamos que "*vivir en Inglaterra no tiene esa excusa*". ¿Cuál? En conjunto, la justificación del sentimiento de soledad, de separación y de diferencia anejos a la realidad de vivir en otra parte: "*These are my customs and establishments*", otra declaración fáctica, mueve otra vez a suspicacia, pues junto al sentido primario de sus costumbres, que son las compartidas por sus coterráneos, también caben entre ellas la soledad y el extrañamiento: sólo que ahora, en casa, no tiene justificativo. "*It would be much more serious to refuse*". Otra vez, rehusar ¿qué? Como posible respuesta, rehusar aquello que en Irlanda, por ser extranjero, podía rehuir, tal vez compañías, invitaciones y visitas. El extrañamiento del poeta no se ha reparado al ingresar nuevamente en su territorio; se ha vuelto menos justificable, más serio, ahora sí, "inviable". Inglaterra no se contrapone con Irlanda, ni la tierra propia con la ajena, ni siquiera el acento nativo con "*the salt rebuff of speech*". El contraste no es lo importante porque se neutraliza en un sentido raigal de la soledad, más o menos notorio, más o menos justificable, más o menos impracticable en función del lugar planetario que se ocupa: "*Here no elsewhere underwrites my existence*". Es la confirmación que acaba de expresar: el poeta no puede acudir a la noción de que "otro lugar" suscriba y garantice su existencia. Pero nada asegura que una existencia sea más confortable que otra. "*Elsewhere*" es cabalmente eso, una distopía, un refugio que uno siente la tentación de identificar con la torre de marfil. Pero la torre de marfil, aunque ideal, es un refugio, un *tópos*, y para el poeta Larkin el lugar no existe. La distopía es vista a veces como discronía: hallar el lugar apropiado, una instalación en el mundo, equivaldría a remontarse a un tiempo periclitado, el del esplendor británico. Este es el planteo nostálgico, que en nuestro concepto sólo parcialmente responde a la idea de los vacíos por llenar que pueblan la poesía de Larkin.

La mención de distopías y de discronías conduce a la consideración del poema inaugural de *TWW*, "*Here*". Resulta pertinente determinar los puntos de contacto entre este poema y "*The Importance of Elsewhere*", dado que en principio los títulos aparecen como mutuamente excluyentes. El poema, fechado en 1961, describe un viaje en tren hacia la costa noreste de Inglaterra, esto es proximidades de Hull. La primera estrofa es todavía de ambientación pastoril: corresponde al recorrido rural antes de la ciudad. La segunda se ambienta en la ciudad: entre las dos existe como tópico la oposición entre la vida rural y la vida urbana, la primera signada con lexemas de tranquilidad, la segunda, con lexemas de agita-

ción. La tercera estrofa prosigue con el registro tumultuoso de la ciudad, pero el tren la atraviesa y vuelve a internarse en áreas rurales salpicadas de pequeños pueblos. En fin, probablemente a pie, o en todo caso ya fuera del tren, el viajero llega al *finibus terrae*, el punto de "*unfenced existence*", en el anteúltimo verso de la cuarta estrofa.

En una entrevista con John Betjeman ante la televisión, en 1964, Larkin revelaba el atractivo que ejercía Hull porque le agradaba vivir "*sobre el borde de las cosas*"<sup>100</sup>. Y en las palabras preliminares del libro *The Rumored City* (1983) caracteriza la ciudad en cuya universidad se desempeñó como bibliotecario del siguiente modo: "(...) *una ciudad que está en el mundo; con todo, suficientemente al borde de él como para tener una resonancia diferente (...) su cara medio volcada hacia la distancia y el silencio y lo que yace entre ambos*"<sup>101</sup>.

Jean Hartley (1995), amigo de Larkin, da una historia sumaria de la ciudad y refiere que muchos de los elementos descriptos en "*Here*" ya no existen por la disminución de la importancia portuaria y la declinación de los astilleros; si persiste el Museo de Esclavos, que se nombra en el poema<sup>102</sup>. Desbordados los suburbios de la ciudad, el viaje se acerca a una suerte de *locus amoenus*: "*loneliness clarifies*". La estrofa se carga con los lexemas positivos de atracción pastoril: el silencio, el agua, las flores, el sol. El viaje, ya no es una instancia horizontal. Atravesar Hull, salir al campo, es salir a otra forma de experiencia. Es una sensibilidad inédita; no se registraba ni antes de llegar ni durante el viaje urbano. Está signada por la sutileza de los sentidos: "*leaves unnoticed*", "*hidden weeds*", "*neglected waters*", "*luminously peopled-air*". Ignoramos si en el sentido estricto del término final de "*Here*" es epifánico, pero es al menos una revelación de un lugar apetecido, un *tópos ouranós*, de esplendente libertad, de apertura irrestricta. Las características de esta existencia "*sin cercos*" son: cara al sol, tácita, fuera de alcance; el lugar que está más allá del Hull no es el *locus amoenus* sino sólo una metáfora; el lugar "aquí" está en realidad más allá, aspiración inalcanzable, "*Englands of the mind*". El final intempestivo obliga a reelaborar la completa noción del viaje, que empezamos a vincular con el del *homo viator*, no porque Larkin profese una adhesión religiosa sino porque, como asegura Swarbrick, la "*vacancia parece anticipar el estado mismo de la muerte*"<sup>103</sup>.

Así pues, el poema consigna "*Here*", como si se tratara de un guía que va encontrando lugares que se visitan: el primero está en la estrofa 2; sirve para señalar la acumulación de objetos antiguos y modernos en la gran ciudad. Las otras tres se arraciman en la última estrofa en una gradación que culmina la declaración de la existencia irrestricta. Las postulaciones de una Inglaterra nostálgica no son erróneas, son insuficientes: Inglaterra, como el mismo espacio, puede transformarse en metáforas.

En un trabajo de 1989 Goodby dice: "*Larkin es el incómodo y trabajoso celebra-*

*dor de la relativa afluencia (...) un invitado levemente molesto en el banquete del nuevo materialismo*"<sup>104</sup>. El pensamiento puede aplicarse a la descripción del tráfago un poco inconsciente, un poco automatizado, que percibe a su paso por la ciudad. De todas maneras, como en el poema "The Express" de Spender, hay un viaje que perfora los límites estrictamente espaciales y se interna en otra cosa. Por esto nos detenemos en la triplicidad de "here" en la última estrofa: es que el adverbio pronominal "here" tiene como referencia inmediata el espacio adyacente al observador. En efecto, los dos primeros "here", o sea, el que se refiere al silencio, y el que se refiere a las hojas y al agua, son constancias espaciales reconocibles. Mientras que el último "here" es distópico, se lo señala como "out of reach", lo que en sentido espacial remite a "there". "Here" adquiere en el poema un valor simbólico porque "unfenced existence" también es contradictorio con cualquier restricción espacial. "Here" es en este poema "nowhere", como ámbito imposible de libertad. El poema, por consiguiente, es elocuente en la exhibición de caracteres simbolistas, lo que viene a neutralizar la noción de corte entre la etapa "hardyesca" y la etapa "yeatsiana".

"At Grass" es el poema que cierra *The Less Deceived*. Se trata de una visión simple: caballos de carrera famosos en el pasado, ahora fuera de competencia, serenamente disfrutan la rutina de las praderas y de los cuidadores, y si galopan lo hacen sólo por placer. Su sencillez aparente apenas condice con la discusión que promueve en la crítica. Swarbrick sostiene que el poema cierra el poemario con una nota de reposo y serenidad un tanto teñida de melancolía. Los caballos ya no participan de las carreras, viven en olvido solitario, diluyen sus identidades, gozan desaprensivamente de la libertad aneja a una falta de "responsabilidades"<sup>105</sup>. Una década más tarde, en 1997, Tom Paulin se detiene en el imaginario bélico del poema: los automóviles, que suponemos estacionados cerca del hipódromo, forman "escuadrones"; el pasto se halla desordenado como después de una batalla; el largo grito (de los apostadores) se prolonga hasta las columnas periodísticas que proclaman victoria<sup>106</sup>. Desde este punto de vista el poema comporta un reconocimiento de la decadencia nacional, serena, melancólica, evocadora de pasadas glorias pero consciente, al fin, de que se trata de un recuerdo. Tempranamente Janice Rossen (1989) destacaba en "At Grass" la evidencia de un viraje en el estilo de Larkin<sup>107</sup>. La estudiosa indicaba que las carreras de caballos simbolizan algo sobre el triunfo y el fracaso. Paulin admite esto, pero en lugar de atribuirlo a una neurosis personal, adjudica los últimos versos de "At Grass" a una respuesta de Larkin ante la socialdemocracia moderna. Los caballos pertenecen a una raza superior, no a una masa: la ausencia de una unidad social como la del tiempo eduardiano sería objeto de una contenida deprecación en la Inglaterra de los años cincuenta. Dice Paulin que a pesar del disgusto por lo extranjero, la celebración de la vida en Inglaterra está marcada por "un intenso odio hacia su propia insularidad"<sup>108</sup>. Cox and Dyson (1963) ponían el acento sobre el *pathos* de la vejez y la celebración del misterio de la clase humana<sup>109</sup>.

La igualación hombres-caballos es un aspecto que seduce a los críticos: “*Cuando son llevados de vuelta a sus establos es como si con todos los hombres se estuvieran sometiendo a la muerte*”<sup>110</sup>. David Timms (1973) insistía sobre el tono elegíaco: “*un sentimiento de que para la humanidad la vida idílica que disfrutaban los caballos ya no es más posible*”<sup>111</sup>. Philip Hobsbaum (1988) se detiene en las sonoridades y las inversiones sintácticas de la última estrofa, aunque desmerece el contenido conceptual y la originalidad del poema<sup>112</sup>. Bruce Martin (1978) juzga que el poema está visto desde la perspectiva de un observador que se proyecta en los caballos y en última instancia lamenta que no podamos ser como ellos<sup>113</sup>. Simon Petch (1981) se pronuncia en contra de cualquier hallazgo simbólico en “*At Grass*”: los caballos, liberados de sus antiguas carreras, han retornado al mundo pastoril e inocente<sup>114</sup>. Terry Whalen (1986) ve en “*At Grass*” un poema acerca de la vejez<sup>115</sup>. Blake Morrison (1980), junto con Tom Paulin, ilustra la visión simbólica del poema: “*la tristesse post-imperial es el tema de “At Grass”*”<sup>116</sup>. En un trabajo crítico de 1990 Tom Paulin contextualiza el poema en la Segunda Guerra Mundial. “Hace quince años”, el tiempo glorioso de los caballos, nos retrotraería a los años prósperos inmediatamente anteriores a la guerra<sup>117</sup>. En fin, Stephen Regan (1992) también se inclina por la “anglicidad” del poema, no sólo por la evocación de acontecimientos característicos de la vida inglesa sino también por la reformulación de lo pastoril. Es decir, que la tradición pastoril del siglo XVIII hallaría un oído afinado en Larkin, quien destila un tono elegíaco en el poema pero adaptando el *locus amoenus* a unas praderas que significativamente califica con prefijo privativo como “*unmolesting*”. Concluye diciendo que “*At Grass*” es una fábula de libertad, pero con el acento puesto en “fábula”<sup>118</sup>.

Así tendríamos dos direcciones: la simbólica, que ve en los caballos “algo más” (Inglaterra, los seres humanos), y la antisimbólica, que no ve en los caballos más que caballos. Larkin no es poeta descriptivo; los objetos sobre los que se detiene siempre proyectan hacia reflexiones sobre conductas humanas. En una homologación simplista, los caballos retirados de las pistas serían como hombres ya mayores, que viven en una cierta incuria y aguardan la muerte. La interpretación apenas convence y la respuesta se diluye. ¿Viven las personas mayores de los recuerdos de sus triunfos en épocas juveniles? ¿Esos recuerdos infestan sus mentes? ¿Es más bien el olvido la categoría que los describe? De los caballos se precisa que sus nombres perduran en los almanaques, pero que a ellos mismos sus nombres se les han deslizado, como si ya no pudieran retenerlos, o como si retenerlos ya no fuera importante. La anulación de las gateras y de la vociferación del público, el despojo del tiempo, pareciera dejarlos en estado de estolidez. Las praderas que recorren no los perturban. Esto sugiere que otros recorridos sí los perturbaban: en tal caso hablaríamos de las pistas donde eran azuzados para ganar. Esos espacios no podían ser expresiones de libertad. Si trasplantamos la reflexión a las esferas de los hombres, el tiempo esclavizante correspondería al período de las responsabilidades. Y así el tiempo de la libertad vendría a identificarse con la senectud, cuando se ha exonerado al hombre de faenas. Pero la vejez, al menos para Larkin, no puede dejar de leerse sin el concurso de “*The Old*

*Fools*", que ya comentamos. Como en "*Broadcast*", la penumbra de la noche todo lo invade y esto propicia el modo reflexivo de la segunda parte del poema. Con estos elementos abocamos a la última estrofa. Véase el modo como Larkin relativiza juicios que podrían ser dogmáticos. "*Or gallop for what must be joy*". La construcción con el verbo modal, que tiene carácter de conjetura, cumple dos funciones: en primer lugar introduce la hesitación, porque es imposible conocer cabalmente la "intención" o el "propósito" del animal; pero por otra parte traslada esa hesitación al lector, quien tampoco posee la certidumbre respecto de los móviles de los caballos. Supuesto caso que sus carreras sean irrestrictas, sólo impulsadas por la alegría, es coherente con ello la ausencia de prismáticos y de cronómetro que "controlen" o "profeticen" sus *performances*. Es decir, el tiempo de retiro de los caballos es otra vez la etapa en que se han descargado de las responsabilidades. Pero quedan los versos finales, que hablan del cuidador y su ayudante. Estos vienen al empezar la noche a enfrenar los caballos, suponemos que para conducirlos a sus cuadras. La libertad irrestricta se ha detenido en las riendas; de noche los caballos tienen un lugar asignado y unos cuidadores a los que se someten. Larkin realiza una magia de palabras; crea con ellas un estado incierto: no sabemos si el de los caballos viejos es un estado deseable o indeseable, si las glorias de sus triunfos los constreñían con responsabilidades que ahora, probablemente han olvidado, como también han olvidado los nombres, confinados a los almanaques. Tienen todo el día para gozar de las praderas, pero de noche se dejan atar mansamente y conducir al establo. Puede decirse que no hay estado que no contenga contradicción. Como en el soneto 94 de Shakespeare, es azaroso construir etopeyas unívocas, pues siempre hay un elemento que las perturba. Debemos preguntarnos, por qué los caballos son "correlatos objetivos" de la intuición poética de Larkin. Nos parece que Larkin ha elegido símbolos de una vejez decisiva. Las carreras hípicas forman parte del patrimonio cultural inglés desde tiempos remotos; y es proverbial el cuidado que proporcionan los ingleses a los animales. En otras condiciones culturales los caballos ganadores, una vez retirados de las pistas, tendrían destinos menos auspiciosos. En "*At Grass*" nos imaginamos un haras digno, unos cuidados a cargo del personal y un tipo de premio al retiro en la posibilidad de recorrer la pradera. Además, consideramos un rasgo inglés la veneración por lo antiguo, cuya caducidad queda neutralizada por el mismo acto de resignificarlo en el presente. "*At Grass*" es desde ese punto de vista un poema paradigmático, porque acoge un símbolo inglés y un modo también inglés de recibirlo, transmitirlo e interpretarlo. Pero los interrogantes acerca de la vida del hombre persisten. El retiro es descanso; también es olvido de la identidad e incluso del pasado activo.

Corcoran logra trazar un vínculo entre los poemas de "anglicidad" y los otros: "*La idea de Larkin sobre Inglaterra está tan profunda y definitivamente lastimada por esas retiradas post-coloniales como algunas de las personae de sus poemas están lastimadas por la impotencia sexual, la incompetencia, la ansiedad y la pena*"<sup>19</sup>. Este nexo sirve para enfocar el poema "*The Whitsun Weddings*". En él se combina una captación del paisaje inglés, de sus costumbres y ceremonias,

con una *persona* desconcertante y lábil en el desplazamiento de su punto de vista, de modo tal que la primera persona gramatical se vuelve escurridiza y se las compone para insumirse en un "we" que tampoco es unívoco. El poema comprende ocho estrofas. La primera persona realiza un viaje en tren desde el norte de Inglaterra a Londres. El viajero no ha cobrado plena conciencia de que Pentecostés es tiempo auspicioso para los casamientos y por eso demora un poco en apercibirse de los festejos que se hacen en los andenes de las sucesivas estaciones. De modo que las dos primeras estrofas son descriptivas del paisaje visto desde la ventanilla del tren. La tercera, que hace explícita la percepción de los casamientos, dispara una nueva serie de descripciones, que se prolongan a lo largo de la cuarta, la quinta y parte de la sexta. En la última, cuando el convoy ya está en proximidades de la metrópoli, la atención vuelve a concentrarse en el paisaje. Pero éste, en cierta medida, ya no corresponde a la observación del viajero, sino a la de parejas de recién casados a bordo del tren. Y esto, como a menudo en la poesía de Larkin, despierta la reflexión y la conjetura acerca del aspecto humano del incidente: la significación de la vida, de la elección, del tiempo. De este modo el poema combina dos objetos de contemplación: el exterior, lejos de Londres y cerca de Londres, y el específicamente humano, que a la vez avizora desde el exterior y también desde su interioridad psicológica, o sea, lo que el viajero piensa de los recién casados. Pero como si el viaje fuera no sólo cambiando el paisaje sino también a los viajeros —una extensión de la imagen heraclitana del río— el viajero no es sólo el observador extraño, especialmente a partir del momento en que las parejas suben a su vagón. El foco se desplaza de "yo" a "nosotros" sin que podamos reconocer si el "yo" del viajero es el de Larkin o una de sus voces<sup>120</sup>. Proponemos un análisis más detallado de esta inimputable representación del otro. Es el viajero el que se autopresenta y el que se representa a los demás; pero no es posible, salvo en el terreno de la hipótesis, concluir en la llana identificación de Philip con el viajero, como lo hace Tolley. El tren sigue a Londres donde decididamente los vestigios de paisaje rural se han vuelto sitios edificadas. Pero el viajero no se conforma con las contradicciones anteriores: en un juego ambiguo de pronombres y de adjetivos apunta "free (...) and loaded"; "they" — "we". Un sentido primario hablaría de "libres para proseguir el viaje" y de "cargados con la suma de todo lo que vieron". Pero ¿quiénes son libres, los que se quedan o los que se van? ¿Pertenece el viajero a la categoría de los libres o a la de los cargados? Las construcciones conjeturales como "as if" de la estrofa 4 y "seemed to define" de la 5, se continúan en "that in time would seem" de la 6: ese tiempo de viaje es asimilable a un período en el que los nuevos viajeros podrían decir "I nearly died". Como en "Church Going", donde la evocación de los templos antiguos se efectuaba por la solemnización de los grandes momentos, también ahora casamiento se vincula con muerte. El viajero, mientras observa a las parejas que contemplan el paisaje urbano de Londres, se aventura a vaticinar que sólo la contingencia de este viaje nupcial los retiene unidos, que nadie piensa que no volverán a verse ni que sus vidas retendrán esa hora de festejos. Su pensamiento se muda a Londres para intentar un frustrado maridaje de lo urbano y lo rural: "Its postal districts packed like squares of wheat". La unión se

da sólo en la mente, las dos realidades son más incompatibles que nunca, y acaso la segunda, en su fuerza agrícola, no sea más que un recuerdo. La última estrofa, cuyos encabalgamientos refuerzan la idea de la dispersión siguiente al viaje, retiene imágenes más precisas de la estación ferroviaria, a modo de simetría con respecto al origen del viaje. Pero sobre todo acentúa la frágil coincidencia de este itinerario. Con la última frenada "se hinchó un sentimiento de caída..." La fugacidad del viaje compartido prepara la dispersión y el anonimato "*like an arrow-shower / Sent out of sight, somewhere becoming rain*". Se trata de una comparación de interpretación compleja por la disparidad de elementos combinados. Las flechas tienen acaso resonancias de los dardos del amor, pero "lanzadas fuera de la vista" sugiere que todas estas vidas se proyectan hacia un punto que tal vez nadie podrá compartir, si pensamos que el viajero conjetura que nadie piensa si alguna vez se encontrará con otro. "*Out of sight*" es la vida misma, su incertidumbre, la red enmarañada de los destinos personales<sup>121</sup>. Swarbrick se encamina con ecuanimidad a dirimir los contenidos positivos y negativos del poema. Para él predominan los positivos. Concede que al comienzo el hablante mira a las parejas de recién casados con aire superior, pero advierte esperanzadamente: "*El lenguaje de Larkin deja en claro que esta no es su visión final sobre los casamientos*"<sup>122</sup>. Son lexemas positivos "*free at last*", predicado de las parejas que suben al tren; "*loaded with the sum of all they saw*" constituye un sentido de abundancia. El viaje es incompleto; existe todo un viaje que hacer por la vida: de allí la imagen del jugador de cricket, que describe una acción incompleta. En su opinión prepara la imagen del chubasco final. La descripción de Londres, emparejada con lotes sembrados de trigo, apunta a la fertilidad, como también el empleo de "*swelled*" en la oración final. Viene luego su *caveat*: "*El poema no es tan sentimental como para sugerir que estas parejas encontrarán contentamiento*". Discrepamos de Swarbrick en primer lugar por los lexemas que sirven de contexto al itinerario y revelan al menos tantos elementos desagradables como agradables. Así, antes de hablar de los novios que están en los andenes, a una contemplación de granjas le sigue la verificación de "canales con restos de espuma industrial", y a la novedad de cada pueblo, "*acres of dismantled cars*". Estos últimos son ejemplares de la ruina, y si los desechos industriales podrían suponer producción y actividad, lo cierto es que la suciedad de los canales transmite una sensación de disgusto. Igualmente balanceada está la llegada a la capital: "*shuffling gouts of steam*", una alusión a la locomotora, puede tomarse como referencia descriptiva; no así la verificación de que los campos se volvían lugares de construcción: esto no significa que la "voz" de Larkin se embandere tras la causa del ambientalismo, como lo hace en "*Going, going*". La imagen que Swarbrick ve como promisoría por la inclusión de "trigo" debe insertarse en la presentación, porque el viajero no "ve" a Londres, sino que "piensa" en la ciudad. Y aunque "desparramada en el sol", la representación "*postal districts packed*" contiene una sugerencia de amontonamiento y artificiosidad. Cuando Swarbrick aprecia el valor aumentativo de "*swelled*" no recuerda que el sujeto es "*A sense of falling*", bien que la comparación siguiente mitiga una interpretación completamente deprimente de esta caída. En segundo lugar, porque las prosopografías

de quienes realizan la despedida exhiben elementos risibles o grotescos, como "*grinning and pomaded, girls / In parodies of fashion*" (estrofa 3), y como la descripción de la estrofa siguiente, "padres con anchos cintos bajo sus trajes y frentes sudorosas", "madres estridentes y gordas", "un tío que vociferaba groserías", "los sustitutos de las alhajas", etc. No son alentadoras las figuraciones de los lugares de festejos en la estrofa 6. El momento de la partida del tren es registrado por quienes se quedan, del siguiente modo: "los niños fruncen el ceño algo aburrido", "los padres nunca habían conocido un suceso tan enorme y completamente farsesco" (estrofas 6, 7), "las madres compartían / el secreto como un funeral feliz", "las niñas (...) observaban un estigma religioso". Nos preguntamos si una visión tan deprimente puede inspirar al viajero, ahora consustanciado con el resto de los pasajeros, la sensación de libertad, que, sin embargo, entra en colisión con la "*carga de todo lo que vieron*". La expresión "*we hurried towards London*" (estrofa 6) en conjunto con "*There we were aimed*" (estrofa 8) insinúa una programación automatizada. Pero es más importante la representación de las parejas de casados: la noción de que ninguno pensaba en los otros a quienes jamás encontrará, refuerza la sensación de automatismo, de que esas personas son tan anónimas como los grupos que cruzan el puente de Londres en *The Waste Land*. En la estrofa final, la comprobación del viaje compartido en Pentecostés está calificada "*frail / Travelling coincidence*", como si la festividad religiosa, ya desnuda de significación, fuera fecha rutinaria para las bodas y nada más. El paisaje inglés, la representación de Inglaterra, que es el aspecto que examinamos, no se presenta, ni desde el lado del medio ambiente ni desde el lado de las personas que lo pueblan, particularmente entusiasta: el viajero culmina su viaje solitario: "*it was nearly done*" es la comprobación de que el programa ya está cumplido<sup>123</sup>.

Con estas restricciones no pretendemos decir que Larkin tenga una visión negativa del matrimonio, ni de las costumbres inglesas. Si afirmamos que "*The Whitsun Weddings*" no proporciona elementos indiscutibles para sostener una representación esperanzada y optimista. Desde esta perspectiva consideramos el concepto final de Swarbrick sobre este poema una demostración de finura crítica: luego de aseverar el carácter desolado e inerte de algunos poemas de la colección *TWW*, concluye: "*Pero los mismos poemas, como sucede en este poema que da el título, representan un triunfo del arte sobre la vida. Si el poeta apenas gobierna algo en la vida, puede gobernar el lenguaje*"<sup>124</sup>. La cita armoniza con un pensamiento vertido por Harvey Hallsmith: "*Las personae de sus poemas rara vez muestran su simpatía o compasión abiertamente, y siempre es una clase tosca de simpatía, que a veces se enmascara como brutalidad*"<sup>125</sup>.

#### 4. Soledad, responsabilidad

Estoicismo y ánimo festivo son los caracteres que Spender, cuya perspicacia crítica orientó durante décadas la vida literaria inglesa, le adjudica a Larkin. El despliegue de las *personae* larkinianas, permite la objetivación que ostenta un

personaje dramático, mientras que la minuciosidad del estilo y de los tonos deja entrever la subjetividad del poeta en la evaluación de la experiencia. Este desdoblamiento entorpece la inserción de Larkin en una sensibilidad predeterminada. Registrada la conciencia de la soledad, la atracción de insertarla en la tradición romántica es fuerte. Revisado el distanciamiento de sus *personae*, la cuidadosa rehuída de cualquiera efusión sentimental, la declinación de todo lo que implique egotismo, surge una resistencia ante la mencionada atracción. Lolette Kuby (1974) reconoció tempranamente esa dualidad al publicar un estudio sobre Larkin el mismo año en que el poeta publicaba *High Windows*. Los elementos polares que postula son "*iconoclastic disillusionment*" y "*new humanism*", recogidos en el cinismo que no vacila en adjudicarle<sup>126</sup>. El problema de la poesía de Larkin es que la "*desilusión iconoclastica*" es fácilmente reconocible en las figuras y situaciones que presenta. Pero el "*nuevo humanismo*" es una cuestión mucho más evanescente e inaprensible, porque no depende del objeto presentado sino más bien de la representación lingüística y tonal que controla la posible manifestación exasperada o descalificadora. En una entrevista con *London Magazine*, el 15 de noviembre de 1964, Larkin expone lo que con amplitud llamamos su programa poético:

*Supongo que siempre intento escribir la verdad y no quisiera escribir un poema que sugiriera que soy distinto de lo que soy. De algún modo, esto significa que uno tiene que incorporar bastantes cosas a fin de corregir cualquier impresión de optimismo exagerado o excesivo compromiso. Creo que una de las grandes críticas a los poetas en el pasado es que decían una cosa y hacían otra, una falsa relación entre actos y vida. Siempre intento evitar esto<sup>127</sup>.*

La contradicción asoma entre las palabras de Larkin: quiere una relación genuina entre arte y vida, pero manifiesta la necesidad de incorporar "*muchas cosas para corregir cualquiera impresión de optimismo o compromiso exagerado*". En esto consiste el atributo destacado de la poesía de Larkin, su arte: corregir a lo largo de los años sus poemas y rehuir la exhibición de la personalidad<sup>128</sup>.

Gibson condensa la obra total de Larkin en una fórmula, "*challenge of otherness*"<sup>129</sup>. Resulta evidente que el "*desafío a la otredad*" comporta una representación del otro: ésta, por su parte, supone una autorrepresentación. El poema que más abiertamente revela esta contradicción entre la seducción de la vida y la convocatoria del arte es "*Reasons for Attendance*" (TLD). El título contiene una ambigüedad que en otros sentidos atravesará al poema. De la lectura obvia se desprende otra, "*Reasons for Attend Dance*". La pragmatografía es la que corresponde a un salón danzable típico de los años cincuenta. El poema, en distribución cuaternaria, adelanta el dilema del visitante en primera persona; su vacilación en cuanto a ingresar al baile. El atractivo conexo a la diversión es "*the wonderful feel of girls*" (estrofa 2), que no trepida en denominar "*sex*". De otras

parejas danzables se predica que tienen menos de veinticinco años, que bailan frente a frente "solemnemente al ritmo de la felicidad" (estrofa 1): el atractivo sexual está acompañado de sensaciones de humo y transpiración (estrofa 2), y la felicidad que se presume en las parejas está caracterizada como "la parte del león". Lo que repele al visitante, o al menos lo compele a no ingresar, es una "campana de sonido áspero", parentéticamente aclarada "Arte, si prefiere" (estrofa 2). Así mirado el poema parecería un enfrentamiento simplista, con algo de romántico y de poeta maldito, a saber el aislamiento del artista frente a la diversión desaprensiva de los otros. Pero esta lectura pierde el andamiaje intelectual que sostiene al poema, y que se presenta de manera vagamente absurda en el título. Desde este punto de vista creemos que Larkin se autodramatiza irónicamente al presentarse como alguien que discute pros y contras antes de decidirse. La primera estrofa pretende describir unívocamente la fascinación de lo que el concurrente contempla patéticamente del otro lado del vidrio. La seducción del jazz procede auditivamente, desde la trompeta "fuerte y autoritaria", y visualmente, desde los movimientos de los bailarines y sus caras encendidas. La estrofa culmina en "*happiness*", que remite rápidamente a "*High Windows*", donde el sexo irrestricto es sentido como "paraíso" y como "felicidad". Así como "*High Windows*" no demoraba en revelar la relatividad del gozo, en "*Reasons for Attendance*" el vacilante introduce la segunda estrofa con una raya, una conjunción "or" y una declaración "*I fancy*", que hacen suponer que todo lo descrito en la estrofa 1 puede ser una impresión subjetiva y falaz; el procedimiento es parecido al de "*High Windows*". La estrofa corrobora las hesitaciones en una estructura de interrogaciones y encabalgamientos. Cada respuesta origina una nueva pregunta, pero ninguna satisface: "*Sex, yes, but what / Is sex?*". Una nueva respuesta, introducida por "*surely*" propone una solución satisfactoria, pero de inmediato el poeta la descalifica: "*sheer // Inaccuracy*". Y aun así relativiza su propia contundencia al restringir "*As far as I am concerned*" (estrofa 3). En esta estrofa el hablante manifiesta su propio atractivo: al sonido de la trompeta se opone el de una campana, en la que codifica el arte. El mensaje insiste en que también él (el hablante) es un individuo. Se produce un juego simétrico: la reunión danzable (colectiva) puede atraer al individuo; pero la voz que reclama al individuo también puede ser oída por los otros. Con la estrofa 4 las hesitaciones muestran desvanecerse: el visitante traza una precisa exclusión de los otros, con quienes no podría compartir, presuntamente, el arte, y manifiestamente, la felicidad. De allí la conclusión, presentada casi como silogismo: "*Therefore I stay outside.*" Pero de inmediato viene una nueva restricción subjetiva, "*believing this*", y otra que relativiza a los otros, los que "*se aporrean de acá para allá*", "*believing that*". Admite que ambos, o sea él y los otros, se satisfacen, pero vuelve a restringir su juicio con una condicional, "*If no one has misjudged himself*"; y corrige esta última hipótesis con una nueva alternativa encerrada entre puntuación fuerte, "*Or lied*", que cierra el poema.

Esta descripción de sus instrumentos retóricos es necesaria para rectificar la opinión de que en el poema se confrontan uno – los otros, o yo – los demás.

Antes bien, hay que hablar de un antagonismo uno mismo – uno mismo, toda vez que el hablante no se da por satisfecho con ninguna respuesta, ni siquiera aquella que él mismo ha considerado satisfactoria para su caso. Un dilema que remeda el de Hamlet, pero ahora, en la entrada a un baile, tiene algo de absurdo y patético. Que Larkin ponga como título "*Reasons*" muestra que no hay tal andamiaje intelectual: que la discusión, magüer el título, no es en absoluto racional, sino que se juega en otra esfera difícilmente razonable. Tolley ve el poema desde la perspectiva de una "auto-parodia" pero reconoce que pese a todo, el poema ilustra la preocupación de Larkin por el yo y la elusión de la plenitud y de la satisfacción<sup>130</sup>. Swarbrick emplea la fórmula "*lurking self-criticism*" en su comentario<sup>131</sup>. Holderness acentúa la presencia de la envidia de parte del contemplador y un "*desagrado objetivo por la experiencia masiva, ... un anhelo de ser incluido, de pertenecer, y un deseo de permanecer separado e individual*"<sup>132</sup>. Steve Clark alude a una "*política sexual de abstención principista y carente de ilusión*"<sup>133</sup>. Se constituyen en objetos de observación mujeres mediatizadas por los cristales de las ventanas, como si la sexualidad no pudiera ser directa ni personal: ventanas a través de las cuales intuye la libertad, vidrios a través de los cuales mira a los bailarines. Si en "*Reasons for Attendance*" el sonido de la trompeta y las ventanas mediatizan la experiencia directa del interior del salón, también el lenguaje es mediador: el poeta acepta un tono coloquial que parece promover la cercanía con el lector o interlocutor: "*all under twenty five*", encerrado por rayas, imita la acotación que haría un amigo a otro al relatar su experiencia; parecidos son "*As far as I am concerned*" y "*Art, if you like*". Pero junto con este tono de intimidad cómplice, hay elementos descalificadores o brutales, como por ejemplo la indicación de que los bailarines "*maul to and fro*", y el hecho de que el precedente del atractivo que ejercen las chicas sean sensaciones olfativas fuertes. El llamado áspero de la campana importa una fidelidad a una vocación difícil, que es la del arte, pero la resolución de las tensiones no es calma ni evidente<sup>134</sup>. En verdad puede pensarse que la decisión del hablante de mantenerse "afuera", el solitario reclamo del arte, lo distancia de la presunta felicidad de quienes simplemente bailan. Sólo así se asentaría a la equiparación entre la "trompeta de son fuerte y autoritario" y "la alzada campana de lengua áspera": esto es, la trompeta convoca a los bailarines como la campana convoca al poeta.

Una dependencia de la biblioteca de la Universidad de Hull exhibe en una vitrina algunos objetos personales de Philip Larkin y un vaciado que representa un sapo. "*Toads*", incluido en *TLD*, es uno de los más famosos poemas de Larkin y muestra otra vez la sinuosidad discursiva con que la primera persona afronta cosas cotidianas. Del mismo modo que en "*Reasons for Attendance*", es ilusorio pensar "de qué lado" está el poeta. Esta es la sorpresa que prepara, como en el poema mencionado, la última estrofa. Larkin emplea una estrofa popular, de ritmo rápido y pararrimas, lo que unido a la dicción produce la impresión de preguntas y respuestas rutinarias y evasivas en cuanto no indagan a fondo la cuestión: esa posición es la de todo el mundo y la que él comparte. El trabajo obligatorio, acaso la condena bíblica de trabajar para sobrevivir, es asimilada a

un sapo aposentado en la vida. En la estrofa 3 el poeta quisiera su ingenio ("wit") para expresar al batracio, y reconoce que muchas personas viven de su "ingenio" ("wits") y así consiguen desembarazarse del sapo. En todo caso "otros", (no "él"), a quienes reúne de manera desaprensiva, se extiende a los marginales, gitanos u otros que se apartan de las convenciones. El predicado "*They seem to like it*" contribuye a la impresión de algo meramente opinable, convencional: esto se refuerza en la cuarta estrofa, cuando es visible el disgusto que caracteriza a los marginales: "*nippers*", "*unspeakable wives / skinny as whippets*", traduce el desprecio de una persona de más alta condición social por otras de condición más baja. Es decir, que antes del cambio tonal que conlleva la estrofa 4, el hablante ha conseguido instalar la ambigüedad de sus puntos de vista, dado que la implícita añoranza de formas de vida que no tengan que ver con el trabajo-sapo, o convencional, también acepta un pensamiento "sapo", convencional, rehuyendo las consecuencias lógicas de lo que formula. La ambigüedad está sustentada por los cambios de registro: el mismo que emplea palabras coloquiales como "*pitchfork*", "*brute*" y "*sickening*", desinfla el efecto con comentarios como "*just for paying a few bills*", "*That's out of proportion*" (estrofa 3). El poema cambia bruscamente de tono en la estrofa 6, cuando el hablante se lanza a cuestionar su propio quietismo ante la situación: el juego de la palabra "*stuff*" como verbo y como sustantivo, unido al reconocible pasaje de *La tempestad* ("*stuff / That dreams are made of*") describe la procedencia cultural del hablante. En todo caso "*stuff your pension*" resuelve precariamente su rebeldía: se trabaja para asegurar el futuro ("*dreams*"): se acepta el grillete de la convención a cambio de una continuidad no menos convencional. Este reconocimiento se hace explícito en la estrofa 7: "(...) *something sufficiently toad-like / Squats in me, too*". La condición sapo, odiosa en sí misma, esclaviza al quejoso. ¿Qué podría hacer si consiguiera deshacerse de ella? Lo responde en la estrofa 7 con otra acumulación, "*The fame and the girl and the money*". El contexto poemático consolida la posición de que ni "*girl*" ni "*money*" son imanes todopoderosos para la persona que los piensa. La última estrofa de "*Toads*", de compleja interpretación, manifiesta al menos el embarazo de la decisión, la insatisfacción que procede de cualquiera preferencia, ya sea la del trabajo-sapo, ya la de la vacancia. El trabajo es esclavitud, pero afirma la jubilación; la vacancia propone libertad y desaprensión, pero también miseria y disgusto. El dato desconcertante es el verso final "*When you have both*": esto lleva a pensar que el quejoso cuenta con las dos posibilidades, la del trabajo-sapo y la de la liberación, lo que no parece defendible. A menos que se piense que la forma "no sapo" sea la que él, como poeta, puede imaginar. Trabajar, no trabajar se constituyen en formas complementarias e intermitentes. Trabajar permite no trabajar, o sea, contar al menos con un tiempo y una posibilidad de plantearse la otra alternativa. Se trata probablemente de la aporía de la vida misma, con soluciones siempre precarias, siempre contingentes, que el poeta plantea, pero no resuelve, con una sinceridad tal que la disyuntiva impregna su lenguaje. Larkin despliega una argumentación como si se tratara de las formas medievales del debate; pero el artificio retórico va avanzando desde grados ingenuos o poco reflexivos a conclusiones

enigmáticas que en todo caso apuntalan la imposibilidad de resolver en uno u otro sentido. Privación es también carencia de certidumbre o falta de convicción ante las respuestas corrientes. Stephen Regan razona que el emparejamiento "toad" con "work" lleva a pensar que el trabajo, aunque carente de atractivo, es natural: no se ve al trabajo como una actividad socialmente construida, aunque el poema le parece conectado con una ansiedad de los años cincuenta, la ansiedad laboral<sup>135</sup>. Pero es más relevante su análisis del poema como discurso social, porque en su opinión "Toads" inserta el inglés vernáculo en una forma lírica tradicional. En todo caso volvería a manifestarse la tensión entre yo y los otros por las dificultades de la primera persona en identificarse con los grupos a los cuales pareciera envidiar: el grupo caótico aliterado y el de los pobres que cocinan y se calientan con baldes encendidos. Regan concluye que la equiparación final de las dos conductas, el compromiso y la evasión, da como resultado su cancelación mutua, y que de ese modo el poema sostiene un compromiso liberal con el *statu quo*.

El sentido siempre insatisfactorio de la elección habrá de completarse pocos años después con el poema "Toads revisited", de la colección *TWW*. En una forma estrófica análoga a la de "Toads" el poeta razona el gusto que debería proporcionar pasear por el parque. Pero muy pronto tropieza con datos que le desagradan: convalecientes, ancianos, fracasados, solitarios, esclavos del trabajo-sapo. El hablante escoge su vida de trabajo, probablemente de bibliotecario disciplinado. A los otros les ha predicado "ningún amigo y sillas vacías"; para sí reivindica una secretaria, su despacho. Pero la preferencia está igualmente signada por la fatalidad: "¿Qué otra cosa podría responder / Cuando las luces se encienden a las cuatro / al terminar el año?" Finaliza pidiéndole al viejo sapo que lo ayude para encarar la ruta del cementerio. Es decir, que la comparación con baldados, neuróticos y débiles no ha sido vana; en resolución ellos sufren su destino como él el suyo. La elección es casi ilusoria o es ilusoria la esperanza de que esa elección conduzca a algo distinto. El trabajo-sapo de una persona dedicada al trabajo por decisión personal se homologa con la presunta vacancia de otros. En algún sentido el Debate ha cedido el paso a la Danza de la Muerte.

"Toads" es un debate entre modos de vida que no son elegibles sino compulsivos según la circunstancia de cada uno. "Mr Bleaney", en *TWW*, representa un personaje al cual posiblemente se aplican los caracteres del trabajo-sapo: éstos son objeto de la descalificación del poeta, quien, sin embargo, termina ofreciendo una clara imagen de que el lote que a él le ha tocado, su *méros*, es repetir el destino de Mr Bleaney. En un sucinto comentario el propio Larkin ha dado vías de equiparación entre su yo y el de Mr Bleaney:

*Los primeros dos tercios del poema, hasta el "But if", hablan de la sensación incómoda de volverme Mr Bleaney, sí. El último tercio es un asegurarme que no está sucediendo eso, porque era claro que él esta-*

*ba muy contento con su salsa ligera en lugar de una salsa espesa y cavar en el jardín y demás; y, sin embargo, una duda acecha también, quizás él lo odiaba tanto como yo*<sup>136</sup>.

El objeto del presente comentario es discernir el elemento “*doubt*” planteado por el mismo Larkin: cómo se traduce en el poema y de qué modo alcanza a la persona que realiza esta fragmentaria biografía de Mr Bleaney. La dualidad se lee en el apellido “*Bleaney*” en correspondencia con el retrato que de él se ofrece: es una combinación de “*bleak*” y “*mean*”, este último con el sentido de “miserero” o “disminuido” pero acaso también de “promedio”, como si caracterizara a un hombre cualquiera. El contexto colabora para que rápidamente comprendamos que la dueña de la pensión muestra un cuarto a un nuevo inquilino, y que ese cuarto ha pertenecido a Mr Bleaney. El visitante mezcla sus observaciones con el diálogo elemental que sucede entre él y la dueña, hasta que, sin dudar mucho más, resuelve aceptarlo. El tono convencional y despreocupado de la conversación con la dueña se completa con la conclusión “*So it happens*” (estrofa 3), cuyo alcance es también dual, porque adelanta una circunstancia, como si lo que le pasara fuera contingente; a la vez que la conjunción da un rango inapelable a lo que pasa, esto es, como si fatalmente el pasajero debiera repetir la habitación de su anterior inquilino. Los dos primeros tercios del poema, siguiendo la división del mismo Larkin, despliegan tres voces: la de la dueña de la pensión, la del pensionista y la del observador, una voz que fluctúa entre alguien ajeno y el segundo nombrado. Esta fluctuación demora muy poco, simplemente hasta que sabemos que el observador es quien acepta la locación. Pero su efecto es introducimos en el cuarto de Mr Bleaney al mismo tiempo que el forastero se aposenta en ella. Por esto las primeras observaciones son topográficas: aluden a detalles que se observan en el cuarto, mientras las siguientes son pragmatográficas: aluden a probables acciones habituales de Mr Bleaney, que ahora el nuevo pensionista repite. La topografía se detiene en las cortinas, las ventanas y un catálogo del mobiliario que se hace distante por la omisión del artículo. Las cortinas son delgadas y raídas; la vista desde la ventana ostenta un lugar en construcción; en otros poemas sabemos que esa imagen no traduce valoraciones positivas. Tampoco aquí, pues la franja de tierra visible es “*tussocky littered*”. Tan poco atractivo panorama quisiera redimirse con un terreno intermedio: el jardín de la dueña, que al parecer Mr Bleaney cuidaba. Y eso deja entrever la esperanza de que el nuevo pensionista repita el cuidado asumido por el anterior.

De este modo se trazan paralelos con las situaciones de la introducción: si contemplar desde la ventana ofrecía sitios desmejorados, ahora el pensionista entra en hipótesis observando el viento frío que enmaraña las nubes; si Mr Bleaney urgía a la dueña a comprar una radio, ahora, yaciente sobre una cama rancia, insiste en persuadirse de que ésta es su casa y se cuestiona angustiosamente su existencia. Es el poeta quien yace en la misma cama y trata de lograr los convencimientos imaginados en su predecesor: el vacío de la pieza es el otro

nombre del vacío de Mr Bleaney. Se dice de él en la última estrofa que "a su edad no tendría nada más que mostrar / que esa caja alquilada". La caja es, despectivamente, el cuarto que habita, el cuerpo que ocupa y en rápida extensión, el ataúd que lo contiene, ni siquiera propio, sino alquilado: la noción de contingencia se vuelve devastadora, y, sin embargo, no patética, por tratarse apenas de una categoría que el nuevo pensionista supone aplicable al anterior, una suposición doblemente relativizada por la introducción de la cláusula condicional: "*But if*" y clausurada con la aseveración "*I don't know*".

Desde el punto de vista lingüístico Henry Widdowson (1982) ha realizado un análisis penetrante<sup>137</sup>. Además del análisis de cambio de pronombre y de tiempos verbales, Widdowson examina la cláusula condicional que abarca las dos últimas estrofas: concluye que es un híbrido sintáctico donde se combinan dos formulaciones: "*Si él estuviera aquí, podría ver las nubes*" y "*yo no puedo saber si estuvo aquí y vio las nubes*". El efecto de las dos estructuras confunde al lector, confusión sancionada por las tres palabras de cierre, que manifiestan una resignación ante la imposibilidad de probar las hipótesis que rodean a Mr Bleaney. Esta incertidumbre consiste en no poder determinarse si el hablante adjudica sus propias ansiedades a Mr Bleaney o si reconoce una solidaridad con el personaje cuya etopeya mostraba con algún desprecio en las estrofas precedentes<sup>138</sup>. Las precauciones de la lectura apuntan a impedir una rápida identificación del poeta (o del nuevo pensionista) con Mr Bleaney, y de allí proviene la tensión del poema: es que la propuesta y cuestionamiento de la figura de Mr Bleaney por parte del forastero revelan la condición de un intelectual; mientras que la de Mr Bleaney, por lo que se desprende del poema, no corresponde exactamente a esa clase. Se equiparan, claro está, en tanto hombres, que en situaciones semejantes podrían incurrir en pensamientos también semejantes. Pero ¿son en verdad situaciones semejantes? En este punto hay algo indudable: las preguntas y las dudas que acaso pasaron por la mente de Mr Bleaney, pasan efectivamente por la mente del huésped. Pero éste se cuida muy bien de subrogarlo<sup>139</sup>.

"*Dockery and Son*" (TWW) es un poema que describe parte de la visita de un egresado maduro a su *college* juvenil<sup>140</sup>. J. Bayley ha visto el poema como si se tratara de una *short story* al modo de Henry James: una persona desarraigada, sin familia, cuestiona un pasado desierto y avizora el vacío del futuro<sup>141</sup>. "*Dockery and Son*" parece el nombre de una compañía: en principio de ello se trata, de una continuidad de la cual el propio poeta se siente excluido<sup>142</sup>. Visto como posible argumento de una *short story*, lo propiamente anecdótico se concentra en la primera estrofa, entrecortada por frases y preguntas a modo de clisés formulados por el decano de la institución que visita el poeta. Al comenzar la segunda estrofa éste toma su tren de regreso: el resto del poema son reflexiones que pasan por su mente suscitadas por la breve visita. Las palabras del decano evocan una *juvenilia* que el poeta no acepta con entusiasmo. Se ha presentado como visitante "*death-suited*"; apenas asiente a las evocaciones de quien rige la

institución: "*Death-suited*", como "*hired box*" en "*Mr Bleaney*", es premonitorio de la muerte, no sólo por el color del traje sino por el subyacente "*death suitable*" que rige el desarrollo de las reflexiones. La deserción, el corte riguroso con el pasado, se señalan cuando el visitante encuentra cerrada con llave la puerta del cuarto que ocupaba; pero la sequedad del corte está dada por la separación del predicado "*Locked*", respuesta lacónica a la primera estrofa. El tañido reconocible de una campana acentúa la desolación, no la continuidad ni el recuerdo nostálgico. El canal, las nubes, los "*colleges*" (intensificados por la aliteración y el polisíndeton) que desaparecen de la vista a medida que se aleja el tren, son también evanescencias de la memoria: el visitante se retira "ignorado". En mitad de la estrofa 2 surge el interrogante, estimulado por el dato casual del decano. "*But Dockery, good Lord*", promueve en el poeta un conjunto de hipótesis acerca de cuándo su condiscípulo podría haber tenido un hijo, que ahora estudia en el mismo *college*. Hacia el cuarenta y tres Dockery tendría no más de veinte años. Trata de rememorar si compartía el cuarto con Cartwright, "a quien mataron", y es ésta la segunda premonición de la muerte.

Si en "*The Whitsun Weddings*" el espectáculo de los andenes propicia la curiosidad por determinar qué es lo que se celebra, la vacuidad del recuerdo estudiantil durante el viaje ferroviario se insume entre bostezos y sueños. Sheffield, distrito industrial, acentúa la percepción de la desolación. El pasajero come algo espantoso en la estación de transbordo. Contempla los rieles que reflejan una luna "sin obstáculos". Las vías que se juntan y se separan anticipan la reflexión que conduce a la comparación de las dos vidas, la del pasajero y la de Dockery. Personalmente se reconoce sin hijo ni esposa ni casa ni tierra. No lo hace con desgarramiento sino como un sacudimiento de su estado soporífero. "*Only a numbness registered the shock*" (estrofa 4) comporta un oxímoron o una paradoja: el descubrimiento es que se ha pasado mucho de su vida, aunque las vidas se han apartado y Dockery, acaso, logró lo que quería. Pero a poco admite que no es eso lo que lo diferencia de Dockery. Al comienzo de la quinta estrofa la meditación se vuelve más incisiva. Ahora sí proporciona una diferencia. Si para Dockery la suma significaba incremento, para él será dilución: reconoce que ese pensamiento no lo satisface, de allí su esterilidad y soledad. Las preguntas se encadenan más profundamente y con ello el centro se amplía, como en "*The Whitsun Weddings*", hasta abarcar a la primera persona del plural, o sea, la humanidad. ¿De dónde vienen estas suposiciones a propósito de la perpetuación de la vida? La elección descalifica las respuestas habituales en el orden intelectual y en el orden volitivo; se trata de hábitos esclerosados que se conservan en retaguardia "como nubes de arena, espesas y cercanas". La respuesta consabida, que es la necesidad de perpetuar la existencia, podría servir a Dockery, pero no a él, a quien un hijo le significaría "rudo patronazgo". El frustrado visitante juzga a la vida, primero aburrimiento, luego temor. El aburrimiento proviene del pasado: su vuelta al *college* juvenil no arrojó nada interesante, el regreso es somnoliento, gris y desagradable. El temor es ante el futuro por avizorar la muerte irreparable. La vida no significa nada porque se marcha inevitable-

mente sin importarle de los recaudos que hayamos tomado. La supuesta libertad de elección no es tal; lo que elige es "*something hidden*". Dockery no es el *alter ego* del poeta, como no lo es Mr Bleaney: no se trata de prefiguraciones, duplicados o repeticiones. Son *alter ego* en el sentido de vidas paralelas (probablemente como las vías de tren, "*joining and parting*") que se juntan en el fin ("*the only end of age*") sin importar las elecciones de cada cual. Bleaney como obrero automotor, Dockery como egresado académico y progenitor temprano, doblan la condición del poeta que ocupa el camastro del primero o que, soltero y sin hijos, pasa por el distrito industrial de Sheffield.

Clark ha llamado al poema "*dynastic epiphany*" al momento en que el viajero contempla los rieles y la luna. Si se acepta la denominación, cabe adherirla más al tipo que Joyce presenta en *Dublineses* que al tipo de la tradición cristiana. Si se trata de una revelación, el objeto develado es la carencia, bien que en la enumeración "hijo" y "esposa" se emparejan con "casa" y con "tierra". El concepto de dilución, que el poeta contrapone a "*increase*" (que adjudica a Dockery), evoca la dialéctica de los primeros sonetos en la serie de Shakespeare. Pero el isabelino recoge las ideas renacentistas a propósito de una compensación entre lo que la vida entrega y lo que recibe: dar es visto como acto de justicia proporcionado al don recibido<sup>143</sup>. El concepto de dilución empleado por Larkin se empareja más bien con "*The expense of spirit*", un derroche que Shakespeare atribuye a la lujuria en el soneto 129. Clark ve en el poema un predominio absoluto de la línea paterna, a punto que la mujer y la madre no aparecen en la sucesión<sup>144</sup>.

Psicológicamente hay otras complejidades. Si nos detenemos en el escepticismo final, no podemos dejar de ver que el pensamiento de Dockery se ha instalado en la mente del viajero y se resiste a salir de allí. El viaje, la somnolencia, la parvedad de la visita, no han podido exonerarlo de la imagen de su condiscípulo progenitor. Los conceptos que elabora a modo de respuesta parecen auto-justificaciones, por más que la conclusión sobre la muerte igualadora sea inobjetable. Su atuendo "*death-suited*", el hecho de que asocie a Dockery con Cartwright, quien en 1943 habría muerto en la Guerra, podría formar un triángulo de destinos: el muerto joven, el solterón, el hombre con hijos. Queda la noción de que el hijo de Dockery podría repetir cualquier destino. Con todo, no se puede desatender la otra cara, el hecho de que el poeta escriba un poema que es también lo que el hijo es para Dockery. Cuestionados los motivos que podrían inspirarlo, la ejecución del poema, como la procreación, constituyen la revelación de una afirmación que se sobrepone a la inercia de la muerte.

## 5. Conclusiones

1. El punto que acabamos de examinar, esto es la discusión acerca de la intención testimonial de Larkin, que él muestra no suscribir, conduce a complejos debates. Las antiguas censuras no están completamente subsanadas. Se trata

del cargo por provincialismo o insularidad, en parte reforzado por manifestaciones del poeta acerca de su desinterés por lo extranjero. En los poemas vistos atestigüamos a un visitante aparentemente ignaro que se quita los broches de ciclista y entra en una iglesia sin comprender bien su sentido; a un viajero de tren que come un pastel horrible o presencia ceremonias nupciales teñidas de mal gusto, o atraviesa lugares urbanos de tiendas, comercios y escaparates. En estos viajes el tren recorre espacios que también son tiempos; áreas rurales de actividades rutinarias, ligeramente nostálgicas; áreas suburbanas de autos desmantelados y sitios en construcción, industrias humeantes, áreas urbanas trajinadas y fabriles. ¿Puede esto considerarse específicamente inglés? En un sentido sí, pues los humos son de Sheffield y los casamientos pentecostales forman parte de una costumbre, y el hospedaje de Bleaney corresponde a una pensión inglesa. Pero ¿es esto suficiente para emplear el mote "provincial"? Concretamente, ¿qué puede decir Larkin a un lector no inglés del nuevo siglo?

El paisaje rural-urbano no ofrece discrepancias insalvables con los que serían visibles en otras partes: los lugares de autos desmantelados o abandonados, los edificios grises de los alrededores y del centro, se incorporan como datos de una geografía metropolitana compartida por grandes urbes de nuestros días.

La posición del hombre carente de fe y cultura religiosa, algo perplejo ante un edificio al que no entiende, es también un dato comprobable en el hombre occidental moderno; y si las ceremonias nupciales de Pentecostés son peculiares, la mezcla de disgusto ante manifestaciones grotescas y el dato veladamente promisorio de quienes comienzan una nueva vida, no deja de ser compartido por quienes tengan experiencia. Larkin, como Machado, viaja en tren; el viajero, literal o metafóricamente, como *homo viator*, es un tópico de la literatura universal: el viaje alimenta y enriquece la experiencia, suscita la reflexión y el recuerdo sobre lo que se deja (también en el tiempo), interroga sobre el destino. Poemas como "Here" o "The Whitsun Weddings" o "Dockery and Son" o "Church Going", revelan que en la parte final lo anecdótico se transforma en una sutil exploración de los llamados problemas "universales" del hombre. Estos, lejos de indagarse o cuestionarse desde fríos marcos intelectuales, emergen de una situación concreta, anclada en un aquí y un ahora.

Creemos que lo profundamente inglés de Larkin es aquello de lo que el objeto exterior, Sheffield, Coventry, los Beatles, no puede ser sucedáneo, esto es su lenguaje. Larkin pulsa los registros del inglés acertando continuamente en esa índole finamente humorística, irónica, comprensiva, autocrítica, empática, nunca patética, que son caracteres, acaso estereotipados, de lo "inglés". Tiene razón Regan cuando acusa a otros críticos de descontextuar a Larkin: es cierto que la muerte avizorada en "The Building" no es la misma representación que podrían hacer Owen o Hopkins. Esto no significa reducir el carácter universal de la muerte o del tiempo. Más bien en la capacidad lingüística de encarnarlo en un

correlato objetivo sabiamente elegido y construido, es cuando la muerte o el tiempo adquieren significado pleno. La dualidad localismo-universalismo es falsa. Sólo puede hablarse de localismo o insularidad cuando se atestigua una mente impermeable a los otros. Larkin es cabalmente lo opuesto, es decir, una imaginación rica que le permite trasponerse en múltiples personas. Los temas sobre los que se reflexiona son la muerte, el amor, el tiempo, el sexo, la vejez, el consumismo, la fidelidad, la superstición, la soledad, el nacionalismo, etc. Por encima de esto el rótulo "provincial" difícilmente pueda aplicarse a quien, como Larkin, gobierna la polifonía. Otras etiquetas aplicadas al poeta, como "escéptico", "agnóstico", tampoco resisten análisis, a menos que se las acepte con restricciones y aclaraciones. Ninguna de las dos es aceptable si se las toma como categorías simplistas o reductivas. Pero es verdad que Larkin no hace profesión de ninguna fe.

2. En una entrevista Larkin declaró: "*No quiero trascender el lugar común, amo el lugar común, llevo una vida muy común. Las cosas de todos los días me parecen hermosas*"<sup>145</sup>. La cita proporciona el material más apetecible para tildar a Larkin de filisteo. En efecto, en "*A Study of Reading Habits*" puede concluir "*Books are a lot of crap*"; sus escenas tienen que ver con corredores de hospitales, andenes de ferrocarril y salas de espera. Su percepción de objetos sagrados en un templo discurre por "*some brass and stuff*", su emblema laboral es el sapo. Las declaraciones de Larkin, como las de otro bibliotecario, Borges, pueden ser desconcertantes: la discusión sobre el filisteísmo no debe pasar por las entrevistas sino por los poemas. Swarbrick define el filisteísmo de Larkin como "*un arte que rehúsa ser Arte*", y Barbara Everett, al comentar el tríptico "*Living's*", lo caracteriza como el resultado de "*la concentración del sentimiento personal (...) acompañada por una extrema circunscripción a cualquier mera expresión personal del propio ser*"<sup>146</sup>.

Creemos que Larkin puede acercarse al filisteísmo no porque represente las cosas vulgares o cotidianas sino porque puede hacer de algunos de sus poemas vehículos de posiciones embanderadas, sean o no o irritantes, por ejemplo cuando se queja de la decisión de repatriar tropas o cuando escribe por encargo de una institución ambientalista. Aun así, existen en estos poemas motivaciones más complejas, aunque más no sea la nostalgia por una Inglaterra que ya no es. Pero el filisteísmo, como el localismo, es un mote equívoco si sólo se refiere al objeto representado. Un poema no es más filisteo por mencionar desagües, "*smog*" o paredes descascaradas. Es acaso filisteo la exigencia de leer tras esos objetos símbolos, "mensajes" y otras formas de compromiso o propósitos morales o de otro tipo. No hace al presunto filisteísmo de Larkin la inclusión de tales voces *slang*, vulgares o dialectales. La escritura de Larkin insume lo vulgar en otras múltiples escalas de la lengua y obtiene la posibilidad de decir. Larkin "dice" en el poema lo que desea: no puede resistirse al atractivo de un sepulcro que representa a esposos tomados de la mano, pero tampoco se embarca fácilmente en la complacencia obvia de un amor jurado eterno. Puede aventurar un futuro

promisorio para los recién casados pero sin incurrir en sentimentalismo. Si hay expresiones chabacanas sirven para un propósito que no lo es. Artista de las palabras, es precisamente la pomposidad del artificio de lo que más se recata.

3. Justificamos nuestro estudio sobre la significación de la poesía de Larkin acudiendo a la noción de comunicación según la fórmula Luhmann (1986), a saber, la concurrencia de tres elementos, la enunciación, la información y la interpretación. Según el autor, la comunicación no comienza con quien envía el mensaje sino con quien lo recibe y lo procesa como significativo<sup>147</sup>. Desde su concepto de selectividad, a saber tanto los “temas” y modos de expresión que el comunicador escoge, como la selección que tiene lugar por producirse en un contexto diferencial, el significado no es algo fijo ni puede recuperarse a partir de los datos semánticos de las palabras. Las selecciones semánticas y tonales de Larkin disciernen, a la manera de Wordsworth, una captación de lo extraordinario en lo ordinario. En Larkin lo extraordinario es el modo como lo ordinario sirve a la imaginación del poeta, es decir, el proceso mental que se suscita capaz de sacudir la aceptación acrítica o habitual de los objetos. Sólo en ese sentido puede interpretarse que una iglesia, el cuarto de una pensión o un hospital sean epifánicos, es decir, reveladores de algo que estaba oculto en la mente del poeta –acaso también en nuestras mentes– y que éste acierta a poner en palabras. La de Larkin es poesía inteligente: las sucesivas relecturas inducen a repensar, a no dar nada por sentado, a escudriñar hasta qué punto compartimos su apreciación o nos rebelamos contra ella; de qué modo nuestro *habitus* (en el sentido de Bourdieu) es interpelado por ella<sup>148</sup>. De aquí la dificultad de emplazar a Larkin en una tradición rotulada, de allí la tendencia a inscribirlo en una u otra línea poética. Larkin es escurridizo, no es de suyo paisajista, no es tan insular como para complacerse en una proclama política o costumbrista. Esta misma enumeración de lo que no es, manifiesta la dificultad de encontrar un nicho cultural para la poesía de Larkin, que todo lo escruta y formula de manera inquieta, alerta. La noción de Luhmann se ve en plena operación, pues la popularidad de Larkin reside en la variedad polifónica que toca a círculos académicos y no académicos, ingleses y no ingleses. Así por ejemplo, es crecientemente leído y apreciado en Francia. En el caso de la poesía de Larkin la complejidad reside en una tensión que sitúa la persona del observador o la primera persona poética como aceptador y a la vez cuestionador del *habitus*. Esta tensión dirime la paradoja de Larkin, la permanente tentación de extrapolar desde sus reportajes para equilibrar a sus poemas y viceversa.

De una manera a veces imperceptible la reflexión que va ganando la imaginación del contemplador, comienza a pulsar cuerdas poco comunes, a interrogar las cosas desde ángulos insospechados, originales y perturbadores. El interrogatorio se da por medio de cuidadas manipulaciones de estilo, que desbaratan el *habitus* lingüístico al mezclar la variedad de “ingleses” de que se compone el inglés<sup>149</sup>. De aquí la polémica que suscita la inserción de Larkin en el canon y los intentos para volverlo áulico<sup>150</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> McHale, pp. 55-65. En adelante, las traducciones de las notas críticas desde el inglés nos pertenecen.
- <sup>2</sup> Ortega y Gasset, pp. 433-452.
- <sup>3</sup> Holderness (1989, 1997), pp. 122-130. *The Less Deceived* en adelante TLD.
- <sup>4</sup> Thwaite (ed.) (1992).
- <sup>5</sup> *The North Ship, TNS; The Whitsum Weddings, TWW; High Windows, HW.*
- <sup>6</sup> Van O'Connor, p. 120.
- <sup>7</sup> Conquest (ed), pp. xiv-xv.
- <sup>8</sup> Morrison (1980), pp. 74-75.
- <sup>9</sup> Davie (1992), pp. x-xi.
- <sup>10</sup> Robert Hewison (1981) describe la influencia de la Guerra Fría como sigue: "*The Cold War tended to freeze public attitudes, and counselled silence about private ones. It recommended a guarded private life, in which only small gestures were possible, gestures chiefly about the difficulty of making a gesture. Hence the concern of the Movement poets with the problems of perception and expression*", p.122.
- <sup>11</sup> Andrew Motion (1982), en su biografía de Larkin, transcribe este diálogo entre Larkin y Margaret Thatcher:  
'Surely' Larkin suddenly said, 'you don't want to see a united Germany?' 'Well, no', Mrs Thatcher answered, 'perhaps not.' 'Well, then', Larkin asked her, 'what's all this hypocrisy about the wall down then?', p. 497.
- <sup>12</sup> Conquest, pp. xi-xviii.
- <sup>13</sup> *Required Writing*, p. 197. (En adelante RW). La declaración evoca la frase de Goethe, "Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke".
- <sup>14</sup> Press, pp. 45-46.
- <sup>15</sup> Morrison (1980), pp. 236.
- <sup>16</sup> Tomlinson (1957), pp. 208-217.
- <sup>17</sup> Regan (1992), p. 30.
- <sup>18</sup> Bedient, p. 17.
- <sup>19</sup> Holbrook, p. 21.
- <sup>20</sup> Watson (1975), pp. 347-60.
- <sup>21</sup> Bayley (1988b), pp. 198-212.
- <sup>22</sup> Thwaite (1970), pp. 41-58.
- <sup>23</sup> Paulin (1986), p. 32.
- <sup>24</sup> Regan (1992), p. 58.
- <sup>25</sup> Ricks (1973/74), pp. 6-10; Longley, *ibid.*, pp. 63-89; Ward (1992).
- <sup>26</sup> Paulin (1992), p. 240. Regan (1997b), p.57.
- <sup>27</sup> Corcoran (1993b), p. 87.
- <sup>28</sup> Booth (1997), pp. 9-30.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>30</sup> Regan (1997b), p. 59.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 59.

- <sup>32</sup> Gibson, pp. 9-19; Watts, pp. 20-28; Hallsmith, pp. 72-80; Lomax, pp. 31-46; Swarbrick (1997), pp. 71-76.
- <sup>33</sup> Baron, "Preface", p.5.
- <sup>34</sup> *Cit.* Baron , p. 6.
- <sup>35</sup> A un amigo y compañero de causticidad, Kingsley Amis, en 1943: "All women are stupid beings"; y en 1943 "Keep up the crack about niggers and wogs". *Cit.* Regan (1997b), p. 50.
- <sup>36</sup> Carta a *TLS*, 6 de noviembre de 1992, p. 15.
- <sup>37</sup> Por ejemplo Peter Ackroyd (1993), p. 35.
- <sup>38</sup> Regan (1997), p. 53.
- <sup>39</sup> Regan (1992).
- <sup>40</sup> Alvarez (ed.) (1962) , edn. Rev. 1966, p. 12.
- <sup>41</sup> Wain (1976), pp. 95-112.
- <sup>42</sup> Cox y Dyson (1963).
- <sup>43</sup> Regan (1992), p. 36.
- <sup>44</sup> Hobsbaum, pp. 284-92; Timms (1973/4), pp. 13-25.
- <sup>45</sup> Kuby (1974), Martin (1989), 140-49; Whalen (1990); Petch (1981).
- <sup>46</sup> Regan (1992), p. 42.
- <sup>47</sup> Fowler, Roger (1981).
- <sup>48</sup> Raban (1971)
- <sup>49</sup> *Ibid.*, p. 174.
- <sup>50</sup> Motion (1982), p. 78.
- <sup>51</sup> Everett, Barbara (1980), pp. 231-38.
- <sup>52</sup> Motion (1982), p. 19.
- <sup>53</sup> Swarbrick (1995), p. 35.
- <sup>54</sup> Stephen Regan (1992) asegura que hasta la publicación de *Collected Poems* se suponía que Larkin había ignorado los bombardeos. La corrección de esta perspectiva consiste mucho más en el progresivo desencanto y escepticismo político que en una consideración visual de la guerra, como hacen Owen y Sassoon (Larkin no fue aceptado para el servicio activo) o "intelectual", como lo hace Stephen Spender, quien no fue combatiente ni en la Guerra Española ni en la Segunda Guerra Mundial ( pp. 72 y ss.).
- <sup>55</sup> Larkin, *RW*, p. 232.
- <sup>56</sup> *Vid.* "Fivolous and Vulnerable" y "The Pleasure Principle", *ibid.*
- <sup>57</sup> *Ibid.*, p. 80.
- <sup>58</sup> *Cit.* en Tolley (1991), p. 107.
- <sup>59</sup> Barbara Everett (1988a) asegura que el joven Larkin se tomaba el arte muy en serio. Señala además que muy pocos poetas dicen tan pocas veces "yo" como Larkin, lo que refuerza la tesis de que "A Study of Reading Habits" describe una pose, pp. 130-131.
- <sup>60</sup> Larkin *RW.*, p. 222. Énfasis en el original.
- <sup>61</sup> Swarbrick ( 1991) p. 19 .
- <sup>62</sup> Swarbrick (1991) p. 59.
- <sup>63</sup> Swarbrick (1995), p. 135.

- <sup>64</sup> No se equivocaba: una extensa bibliografía especializada lo discute permanentemente.
- <sup>65</sup> Swarbrick (1991), p. 44.
- <sup>66</sup> Larkin *RW*, p. 54.
- <sup>67</sup> Swarbrick (1991) p. 26.
- <sup>68</sup> Paulin (1992), pp. 239-240.
- <sup>69</sup> Swarbrick (1995), p. 173.
- <sup>70</sup> *Contrario sensu*, *vid. RW*. Larkin dice: "To me the whole of the ancient world, the whole of classical and biblical anthology means very little, and I think that using them today not only fills the poem full of dead spots, but dodges the writer's duty to be original". (p. 69). De todos modos Larkin no echa mano de la mitología bíblica al inventar el cubo de luz.
- <sup>71</sup> Hartley, George (1988d), p 142.
- <sup>72</sup> Clark (1988), pp. 237-71.
- <sup>73</sup> Usamos esta palabra a propósito: "lyrics" es la letra de una canción.
- <sup>74</sup> Swarbrick (1995), p. 70.
- <sup>75</sup> Ricks, Christopher. "The Whitsun Weddings", en *Phoenix* 11/12 pp. 6-12. Otter Memorial Papers publica un folleto que reproduce fotografías del sepulcro de Arundel, historia sus restauraciones, discute las identidades de los yacientes y comenta el poema de Larkin. Llama la atención que el restaurador del siglo XIX, Edward Richardson, se encontró con efigies a las que les faltaban los brazos, por lo que algunos se preguntan si no se trata de una concesión al sentimentalismo la postura en la que el conde toma la mano de la condesa. Aunque por otro lado hay evidencia de sepulcros contemporáneos de la ignota pareja donde se reproduce esta actitud. Larkin habla del guantelete de la mano izquierda: es en realidad el de la derecha, que el conde sostiene con la izquierda. Esto es por demás anecdótico, pero sirve para insertar el comentario que Larkin habría hecho a Anthony Thwaite en cuanto a restarle importancia al poema, que es uno de los más frecuentes en las antologías. La razón de Larkin no sólo se fundaba en la confusión del detalle de las manos sino en que el gesto de tomárselas le pareció una mixtificación victoriana, no la actitud de un cruzado. Para colmo supo que un guía, al señalar el monumento, mencionaba su famoso poema pero atribuyéndoselo a Stephen Spender (!). Foster *et al* (1987).
- <sup>76</sup> Swarbrick (1995), p. 33.
- <sup>77</sup> Regan (1992), p. 94.
- <sup>78</sup> *Vid.* Montezanti (1980), pp. 58-59.
- <sup>79</sup> Paulin (1990), reimpresso en Regan (1997), pp. 160-174. Leopoldo Marechal: soneto XII, "Del amor navegante". Marechal (1984).
- <sup>80</sup> Paulin (1990), reimpresso en Regan (1997) p. 166.
- <sup>81</sup> Draper, pp. 94-105.
- <sup>82</sup> Finch, p. 59.
- <sup>83</sup> Regan (1992), p. 68.
- <sup>84</sup> Day (1989), p. 92.
- <sup>85</sup> Otto, p. 11.

- <sup>86</sup> Y sin embargo Kierkegaard dice que solamente el cristiano sabe qué es la enfermedad mortal. Kierkegaard, p. 145.
- <sup>87</sup> La descalificación de lo religioso –comenta R. Day– vuelve un poco irónico el servicio fúnebre con que se hicieron las exequias de Larkin en la Abadía de Westminster.
- <sup>88</sup> El comentarista de *York Notes* relaciona las moradas con los círculos infernales de Dante (Punter, p. 48).
- <sup>89</sup> Draper, p. 105.
- <sup>90</sup> Recuerda los versos controvertidos de Machado en el poema “En el entierro de un amigo”, de *Soledades*: “Un golpe de ataúd en tierra / es algo perfectamente serio”.
- <sup>91</sup> Swarbrick (1991) p. 31.
- <sup>92</sup> *Ibid.*, p. 29.
- <sup>93</sup> Tolley (1991), p. 85.
- <sup>94</sup> *Ibid.*
- <sup>95</sup> Eliade, p. 19. Subrayado en el original.
- <sup>96</sup> *Ibid.*, p. 21.
- <sup>97</sup> Guardini, p. 21.
- <sup>98</sup> Ambroise de Milan, p. 41. El pasaje, que hemos traducido, dice “*quod symbolum est spirituale signaculum, quod symbolum cordis est nostri meditatio et quasi semper praesens custodia, certe thesaurus pectoris nostri*”.
- <sup>99</sup> “*The best writing conditions I ever had were in Belfast*”. *Selected Letters*, pp. 648-9.
- <sup>100</sup> Cit. por Gardiner, p. 63.
- <sup>101</sup> *Ibid.* p. 64.
- <sup>102</sup> Hartley, Jean (1995)
- <sup>103</sup> Swarbrick (1991) p. 41.
- <sup>104</sup> Goodby, p. 135.
- <sup>105</sup> Swarbrick (1991) p. 39. *Vid.* también Swarbrick (1995), p. 62.
- <sup>106</sup> Paulin reimpresso en Regan (1997), p. 163.
- <sup>107</sup> Rossen (1989), p. 89.
- <sup>108</sup> Paulin reimpresso en Regan (1997), p. 164.
- <sup>109</sup> Cox y Dyson, pp. 138-39.
- <sup>110</sup> *Ibid.* p. 140.
- <sup>111</sup> Timms (1973), pp. 74-75.
- <sup>112</sup> Hobsbaum, p. 288.
- <sup>113</sup> Martin (1978), p. 49.
- <sup>114</sup> Petch, pp. 59-60.
- <sup>115</sup> Whalen (1986), p. 31.
- <sup>116</sup> Morrison (1980), p. 88.
- <sup>117</sup> Paulin (1990) *TLS*, 20-26 July 1990, p. 779. Reproducido en Regan (1997) pp. 161-177. p. 779.
- <sup>118</sup> Regan (1992), p. 82.
- <sup>119</sup> Corcoran (1993b), p. 87.

<sup>120</sup> Tolley no trepida en la identificación biográfica: "*The 'I' is clearly Larkin, the librarian living in Hull late for a week in London; there is none of the self-deflation, characteristic of the Movement poems*" (1991, Ch. 6, "The Central Vision"). En cambio el comentarista de *York Notes on the Selected Poems of Philip Larkin* comienza así: "*This poem demonstrates a problem in Larkin's poetry in general: what is the relation between the ironic and the non-ironic perception?*" Luego de ejemplificar con la cuarta estrofa, concluye: "*But whose is the perception? Is it Larkin's or that of his persona?*" (Punter, pp. 23-24).

<sup>121</sup> Swarbrick añade los lexemas de procreación y crecimiento por la culminación de la imagen en la lluvia (1991, p. 52 ); pero él mismo asegura que para otros críticos el final tiene carácter de presagio. Hallsmith declara que el último verso "*está lleno de extraña fertilidad*" (p. 77).

<sup>122</sup> Swarbrick (1991) p. 52.

<sup>123</sup> Tolley también subraya los componentes de vulgaridad en la despedida, que "*forman el núcleo del poema*" (1991, p. 55). Finch sostiene que la actitud de Larkin ante la naturaleza es claramente no romántica, pero tampoco antirromántica, aunque se burle del elemento idealista del romanticismo (p. 55).

<sup>124</sup> Swarbrick (1991) p. 53.

<sup>125</sup> Hallsmith, p. 78. Sin embargo, se refiere constantemente al viajero como "Larkin". Hollindale afirma: "*A small but important minority of Larkin's poems present a different kind of transcendent imaginative vision. The finest of these is 'The Whitsun Weddings'*". Aplica el calificativo "*transfiguring*" a la última estrofa (1989b, p. 57). Finch opina "*No metaphysical designs on the landscape*" (p. 56). Es verdad que no se puede equiparar "metafísico" con "transcendente". Pero el sentido es claro: cuando un crítico invita a transponer la literalidad de lo que imaginativamente se presenta en el poema, otro niega esa factibilidad.

<sup>126</sup> Kuby, p. 132.

<sup>127</sup> Larkin *RW*, p. 75. Énfasis nuestro.

<sup>128</sup> No corresponde exigir a Larkin más coherencia que a otro poeta. Sin embargo algunas contradicciones coexisten cercanamente. Por ejemplo, al publicar la Antología Oxford de Poetas Contemporáneos declara que por una parte escogió aquellos poemas que más le agradaban, por otra parte, que dejó sus gustos de lado. (*Oxford Book of 20<sup>th</sup> Century English Verse*, OUP, 1973.)

<sup>129</sup> Gibson, p. 17.

<sup>130</sup> Tolley (1991), p. 74.

<sup>131</sup> Swarbrick (1995) p. 74.

<sup>132</sup> Holderness (1989), p. 110.

<sup>133</sup> Clark, p. 266.

<sup>134</sup> Alan Sinfield (1989) ha visto en el poema dos actitudes enfrentadas frente al fenómeno del jazz, la "aristocrática" y la "popular" (*op. cit.* p. 165).

<sup>135</sup> Regan (1992) p. 84.

<sup>136</sup> Cit. Tolley (1991), p. 78.

<sup>137</sup> Widdowson, pp. 19-26.

<sup>138</sup> Corcoran (1993b), p. 282.

<sup>139</sup> Como podría desprenderse del artículo de Paul Hendon, también se cuida de indicar que esa subrogación sea imposible. Parafraseando "an enormous yes", una frase tomada de un poema de Larkin con la que ha querido justificar su afirmación de la vida, de "Mr Bleaney" podría extrapolarse "un enorme 'si'" (condicional) que condiciona las lecturas simplificadoras (p. 166).

<sup>140</sup> En una entrevista Larkin dice: "*Oxford terrified me. Public-school boys terrified me. The dons terrified me. So did the scouts*" (RW, p. 49). En otra entrevista reconoce la timidez de John Kemp (el personaje de *Jill* y la suya como comunes (*Ibid.* p. 65).

<sup>141</sup> Bayley (1988a), p. 278.

<sup>142</sup> También resuena el título de Dickens, *Dombey and Son*.

<sup>143</sup> Vid. Montezanti (1995).

<sup>144</sup> Clark, p. 246. Para la identificación de Dockery con Michael Furey, el personaje de "Los muertos" de Joyce, vid. Bayley (1988a), p. 276.

<sup>145</sup> Haffenden, p. 124.

<sup>146</sup> Swarbrick (1995) p. 132; Everett. (1988a), p. 131.

<sup>147</sup> Luhmann, pp. 12 ss.

<sup>148</sup> Bourdieu, p. 142.

<sup>149</sup> Para este concepto, vid. L. Venuti, p. 215.

<sup>150</sup> Vid., por ejemplo, Andrew Swarbrick (1997), pp. 71-78. Swarbrick concluye su ensayo con la afirmación: "(....) the commonplace must never be taken for granted".

*Visitas hospitalarias.  
La poesía de Philip Larkin*

## WEDDING-WIND

The wind blew all my wedding-day,  
And my wedding-night was the night of the high wind;  
And a stable door was banging, again and again,  
That he must go and shut it, leaving me  
Stupid in candlelight, hearing rain,  
Seeing my face in the twisted candlestick,  
Yet seeing nothing. When he came back  
He said the horses were restless, and I was sad  
That any man or beast that night should lack  
The happiness I had.

Now in the day  
All's ravelled under the sun by the wind's blowing.  
He has gone to look at the floods, and I  
Carry a chipped pail to the chicken-run,  
Set it down, and stare. All is the wind  
Hunting through clouds and forests, thrashing  
My apron and the hanging cloths on the line.  
Can it be borne, this bodying-forth by wind  
Of joy my actions turn on, like a thread  
Carrying beads? Shall I be let to sleep  
Now this perpetual morning shares my bed?  
Can even death dry up  
These new delighted lakes, conclude  
Our kneeling as cattle by all-generous waters?

## VIENTO NUPCIAL

El viento sopló todo el día de mi boda  
y mi noche de bodas fue una noche de alto viento  
y una puerta del establo se golpeaba una y otra vez  
hasta que él tuvo que ir a cerrarla, dejándome  
como una estúpida a la luz de la vela, oyendo la lluvia  
viendo mi cara en el candelero retorcido  
y sin embargo sin ver nada. Cuando volvió  
dijo que los caballos estaban inquietos y yo me puse triste  
de que a un hombre o a una bestia esa noche pudiera faltarle  
la felicidad que yo tenía.

Ahora, de día  
todo está revuelto bajo el sol por el soplido del viento.  
Él se ha ido a mirar las inundaciones, y yo  
llevo un cubo astillado al gallinero  
lo deposito y observo. Todo es viento  
que persigue entre nubes y bosques, desgarrando  
mi delantal y mis ropas colgadas en la soga.  
¿Puede soportarse, esta representación corporizada por el viento  
de la alegría que mis acciones encienden, como un collar  
que tiene cuentas? ¿Me dejarán dormir  
ahora que esta mañana perpetua comparte mi cama?  
¿Puede incluso la muerte secar  
estos lagos recién deleitados, concluir  
nuestro ponernos de rodillas como ganado junto a las aguas completamente  
generosas?

## NEUROTICS

No one gives you a thought, as day by day  
You drag your feet, clay-thick with misery.  
None think how stalemate in you grinds away,  
Holding your spinning wheels an inch too high  
To bite on earth. The mind, it's said, is free:  
But not your minds. They, rusted stiff, admit  
Only what will accuse or horrify,  
Like slot-machines only bent pennies fit.

So year by year your tense unfinished faces  
Sink further from the light. No one pretends  
To want to help you now. For interest passes  
Always towards the young and more insistent,  
And skirts locked rooms where a hired darkness ends  
Your long defence against the non-existent.

## LOS NEURÓTICOS

Nadie piensa en ustedes, que día tras día  
arrastran los pies, espesos con la arcilla de la miseria.  
Nadie piensa cómo los pulveriza el punto muerto interno,  
que mantiene sus ruelas una pulgada más arriba, como  
para morder la tierra. Se dice que la mente es libre:  
las mentes de ustedes, no. Ellas, duras de óxido, admiten  
sólo lo que acusará y horrorizará,  
como máquinas tragamonedas que aceptan sólo monedas torcidas.

Así, año a año sus rostros tensos inacabados  
se hunden más alejándose de la luz. Nadie finge  
querer ayudarlos ahora. Porque pasa el interés  
siempre hacia los jóvenes y más insistentes,  
y bordea cuartos cerrados donde una oscuridad contratada  
acaba con la larga defensa de ustedes contra lo no existente.

## MODESTIES

Words as plain as hen-birds' wings  
Do not lie,  
Do not over-broider things –  
Are too shy.

Thoughts that shuffle round like pence  
Through each reign,  
Wear down to their simplest sense,  
Yet remain.

Weeds are not supposed to grow,  
But by degrees  
Some achieve a flower, although  
No one sees.

## MODESTIAS

Las palabras sencillas como alas de aves  
no mienten,  
no adornan por demás las cosas:  
son demasiado tímidas.

Los pensamientos que van rodando como monedas  
a través de cada reino,  
se desgastan hasta su sentido más simple,  
aun así permanecen.

La mala hierba se supone que no debe crecer,  
pero poco a poco,  
alguna logra florecer, a pesar  
de que nadie lo ve.

## DECEPTIONS

'Of course I was drugged, and so heavily I did not gain my consciousness till the next morning. I was horrified to discover that I had been ruined, and for some days I was inconsolable, and cried like a child to be killed or sent back to my aunt.' Mayhew, *London Labour and the London Poor*

Even so distant, I can taste the grief,  
Bitter and sharp with stalks, he made you gulp.  
The sun's occasional print, the brisk brief  
Worry of wheels along the street outside  
Where bridal London bows the other way,  
And light, unanswerable and tall and wide,  
Forbids the scar to heal, and drives  
Shame out of hiding. All the unhurried day  
Your mind lay open like a drawer of knives.

Slums, years, have buried you. I would not dare  
Console you if I could. What can be said,  
Except that suffering is exact, but where  
Desire takes charge, readings will grow erratic?  
For you would hardly care  
That you were less deceived, out on that bed,  
Than he was, stumbling up the breathless stair  
To burst into fulfilment's desolate attic.

## DESILUSIONES

«Por supuesto que yo estaba drogado, y tanto que no recobré la conciencia hasta la mañana siguiente. Me horroricé al descubrir que había sido arruinado, y estuve varios días inconsolable, y lloré como un chico para que me mataran o me enviaran de vuelta con mi tía.» Mayhew, *London Labour and the London Poor*.

Incluso tan distante, puedo probar la pena  
amarga y aguda de tallos; te lo hizo tragar.  
La impresión ocasional del sol, la intensa y breve  
preocupación de las ruedas a lo largo de la calle  
donde la Londres nupcial se inclina hacia el otro lado  
y la luz, imposible de respuesta, y alta y amplia  
prohíbe que la llaga sane, y hace salir  
la vergüenza de su escondite. Todo el día sin prisa  
tu mente estuvo abierta como un cajón de cuchillos.

Arrabales, años, te han enterrado. No me atrevería  
a consolarte si pudiera. ¿Qué puede decirse  
excepto que el sufrimiento es exacto, pero que donde  
el deseo toma el mando, las lecturas se volverán erráticas?  
Porque apenas te preocuparías  
de estar menos engañada sobre esa cama  
que lo que él estuvo, tropezando en la escalera desalentada  
para reventar en el desolado desván del cumplimiento.

## TWO PORTRAITS OF SEX

### I. Oils

Sun. Tree. Beginning. God in a thicket. Crown.  
Never-abdicated constellation. Blood.  
Barn-clutch of life. Trigger of the future.  
Magic weed the doctor shakes in the dance.  
Many rains and many rivers, making one river.  
Password. Installation. Root of tongues.

Working-place to which the small seed is guided,  
Inlet unvisited by marine biologist,  
Entire alternative in man and woman  
Opening at a touch like a water-flower,  
New voice saying new words at a new speed  
From which the future erupts like struck oil,

No one can migrate across your boundaries.  
No one can exist without a habit for you.  
No one can tear your thread out of himself.  
No one can tie you down or set you free.  
Apart from your tribe, there is only the dead,  
And even them you grip and begin to use.

### II. Dry-Point

Endlessly, time-honoured irritant,  
A bubble is restively forming at your tip.  
Burst it as fast as we can –  
It will grow again, until we begin dying.

Silently it inflates, till we're enclosed  
And forced to start the struggle to get out:  
Bestial, intent, real.  
The wet spark comes, the bright blown walls collapse,

But what sad scapes we cannot turn from then:  
What ashen hills! what salted, shrunken lakes!  
How leaden the ring looks,  
Birmingham magic all discredited,

And how remote that bare and sunscrubbed room,  
Intensely far, that padlocked cube of light  
We neither define nor prove,  
Where you, we dream, obtain no right of entry.

## DOS RETRATOS DEL SEXO

### I. Óleos

Sol. Árbol. Comienzo. Dios en la espesura. Corona.  
Constelación nunca abdicada. Sangre.  
Granero de vida. Gatillo del futuro.  
Hierba mágica que el médico agita en la danza.  
Muchas lluvias y muchos ríos que forman un solo río.  
Santo y seña. Instalación. Raíz de lenguas.

Lugar de trabajo al cual se orienta la semillita,  
caleta no visitada por biólogo marino,  
alternativa total en hombre y mujer  
que se abre al tacto como una flor de agua,  
voz nueva que dice palabras nuevas a nueva velocidad  
de la cual erupciona el futuro como óleo que brota,

Nadie puede emigrar más allá de tus fronteras.  
Nadie puede existir sin hacer un hábito de ti.  
Nadie puede cortar tu hilo de sí mismo.  
Nadie puede amarrarte o liberarte.  
Fuera de tu tribu, sólo quedan los muertos,  
e incluso a ellos los aferras y comienzas a usar.

### II. Punta Seca

Sin cesar, irritador honrado por el tiempo,  
una burbuja se forma inquieta en tu punta.  
Aunque la hagamos estallar tan pronto como podamos...  
se formará otra vez, hasta que comencemos a morir.

Silenciosamente se infla, hasta que quedamos encerrados  
y forzados a empezar la lucha por salir:  
bestial, absorta, real.  
Llega la chispa húmeda, las henchidas paredes brillantes se desploman,

pero a cuántas evasiones tristes no podemos regresar entonces:  
¡qué montes demudados! ¡qué lagos de sal marchitos!  
Cuán plomizo se ve el anillo,  
la magia de Birmingham totalmente desacreditada,

y qué remoto ese cuarto desnudo lijado por el sol,  
intensamente lejano, ese cubo de luz con candado  
que nosotros ni definimos ni probamos  
donde tú, en nuestros sueños, no obtienes derecho de admisión.

## THE LITERARY WORLD

I

'Finally, after five months of my life during which I could write nothing that would have satisfied me, and for which no power will compensate me...'

My dear Kafka,  
When you've had five years of it, not five months,  
Five years of an irresistible force meeting an  
immoveable object right in your belly,  
Then you'll know about depression.

II

Mrs Alfred Tennyson

Answered

begging letters  
admiring letters  
insulting letters  
enquiring letters  
business letters  
and publishers' letters.

She also

looked after his clothes  
saw to his food and drink  
entertained visitors  
protected him from gossip and criticism

And finally

(apart from running the household)  
Brought up and educated the children.

While all this was going on  
Mister Alfred Tennyson sat like a baby  
Doing his poetic business.

## EL MUNDO LITERARIO

### I

«Finalmente, después de cinco meses de mi vida durante los cuales no pude escribir nada que me satisficiera, y por los cuales ningún poder me compensará...»

Mi querido Kafka,  
cuando te hayas pasado cinco años, no cinco meses,  
cinco años de una fuerza irresistible que se enfrenta a  
un objeto inconmovible en tu abdomen,  
entonces sabrás qué es la depresión.

### II

La Sra. de Alfred Tennyson  
respondía

cartas de súplica  
cartas de admiración  
cartas de insulto  
cartas de pregunta  
cartas de negocios  
y cartas de editores.

Ella también

se encargaba de la ropa de él  
se preocupaba de su comida y su bebida  
recibía a las visitas  
lo protegía de los chismes y la crítica.

Y finalmente

(además de organizar la casa)  
criaba y educaba a los hijos.

Mientras pasaba todo esto  
el Sr. Alfred Tennyson se sentaba como un bebé  
y atendía sus asuntos poéticos.

## STRANGERS

The eyes of strangers  
Are cold as snowdrops,  
Downcast, folded,  
And seldom visited.

And strangers' acts  
Cry but vaguely, drift  
Across our attention's  
Smoke-sieged afternoons.

And to live there, among strangers,  
Calls for teashop behaviours:  
Setting down the cup,  
Leaving the right tip,

Keeping the soul unjustled,  
The pocket unpicked,  
The fancies lurid,  
And the treasure buried.

## EXTRAÑOS

Los ojos de los extraños  
son fríos como copos de nieve,  
miran abajo, se esconden,  
y pocas veces se visitan.

Y los actos de los extraños  
gritan pero vagamente, se deslizan  
por nuestras tardes de  
atención nublada de humo.

Y vivir ahí, entre extraños,  
requiere conductas de tienda de té:  
disponer la taza,  
dejar la propina adecuada,

mantener el alma sin empujones,  
el bolsillo indemne,  
las quimeras misteriosas  
y el tesoro enterrado.

## WANTS

Beyond all this, the wish to be alone:  
However the sky grows dark with invitation-cards  
However we follow the printed directions of sex  
However the family is photographed under the flagstaff –  
Beyond all this, the wish to be alone.

Beneath it all, desire of oblivion runs:  
Despite the artful tensions of the calendar  
The life insurance, the tabled fertility rites,  
The costly aversion of the eyes from death –  
Beneath it all, desire of oblivion runs.

## NECESIDADES

Más allá de todo esto, el deseo de estar solo:  
por más que el cielo se oscurezca con tarjetas de invitación  
por más que sigamos las direcciones impresas del sexo  
por más que la familia se fotografíe bajo el mástil de la bandera...  
más allá de todo esto, el deseo de estar solo.

Debajo de todo esto se desliza el anhelo del olvido:  
a pesar de las tensiones capciosas del calendario,  
del seguro de vida, de los ritos de fertilidad tabulados,  
de la costosa aversión de los ojos respecto de la muerte...  
debajo de todo esto se desliza el anhelo del olvido.

## WIRES

The widest prairies have electric fences,  
For though old cattle know they must not stray  
Young steers are always scenting purer water  
Not here but anywhere. Beyond the wires

Leads them to blunder up against the wires  
Whose muscle-shredding violence gives no quarter.  
Young steers become old cattle from that day,  
Electric limits to their widest senses.

## ALAMBRADOS

Los prados más amplios tienen cercos electrificados puesto que aunque el ganado viejo sabe que no debe deambular los novillos más jóvenes siempre están olfateando agua más pura no aquí sino en cualquier parte. Más allá de los alambrados

los guía a meter la pata contra los alambres cuya violencia al estremecer el músculo no da cuartel. Ese día marca a los jóvenes novillos como ganado viejo, límites eléctricos para sus sentidos más amplios.

## ABSENCES

Rain patterns on a sea that tilts and sighs.  
Fast-running floors, collapsing into hollows,  
Tower suddenly, spray-haired. Contrariwise,  
A wave drops like a wall: another follows,  
Wilting and scrambling, tirelessly at play  
Where there are no ships and no shallows.

Above the sea, the yet more shoreless day,  
Riddled by wind, trails lit-up galleries:  
They shift to giant ribbing, sift away.

Such attics cleared of me! Such absences!

## AUSENCIAS

La lluvia musita sobre un mar que se ladea y suspira.  
Pisos a toda velocidad se desploman en huecos,  
se encumbran de golpe, como rociados con spray para el cabello. En sentido  
contrario,  
una ola cae como una pared: otra sigue,  
agotándose y gateando; incansables en su juego  
donde no hay ni barcos ni bajíos.

Encima del mar, el día aún más falto de costas  
cribado por el viento, arrastra galerías encendidas:  
se truecan en gigantescas nevaduras, se pulverizan.

¡De esos áticos me libero! ¡De esas ausencias!

## THE MARCH PAST

The march interrupted the light afternoon.  
Cars stopped dead, children began to run,  
As out of the street-shadow into the sun

Discipline strode, music bullying aside  
The credulous, prettily-coloured crowd,  
Evoking an over-confident, over-loud

Holiday where the flags lisped and beckoned,  
And all was focused, larger than we reckoned,  
Into a consequence of thirty seconds.

The stamp and dash of surface sound cut short  
Memory, intention, thought;  
The vague heart sharpened to a candid court

Where exercised a sudden flock of visions:  
Honeycombs of heroic separations,  
Pure marchings, pure apparitions,

Until the crowd closed in behind.  
Then music drooped. And what came back to mind  
Was not its previous habit, but a blind

Astonishing remorse for things now ended  
That of themselves were also rich and splendid  
(But unsupported broke, and were not mended) –

Astonishing, for such things should be deep,  
Rarely exhumable: not in a sleep  
So light they can awake and occupy  
An absent mind when any march goes by.

## PASABA LA MARCHA

La marcha interrumpió la tarde ligera.  
Los autos se detuvieron, los niños empezaron a correr,  
como fuera de la sombra de la calle hacia el sol

La disciplina pasó al tranco, la música intimidando  
a la multitud crédula, de bonitos colores,  
que evocaba un feriado excesivamente confiado, excesivamente sonoro

en el que las banderas ceceaban y hacían señas  
y todo se enfocaba, más de lo que contábamos,  
en una secuencia de treinta segundos.

La estampa y pincelada del sonido de superficie abreviaron  
la memoria, la intención, el pensamiento;  
el vago corazón se agudizó en una corte cándida

donde se ejercitaba un sorpresivo tropel de visiones:  
panales de separaciones heroicas,  
puras marchas, apariciones puras,

hasta que la multitud se cerró atrás.  
Entonces la música decayó. Y lo que volvió a la mente  
no fue el hábito previo, sino un ciego

remordimiento sorprendente por cosas ahora finiquitadas  
que de suyo eran también ricas y espléndidas  
(pero sin sustento se rompieron, y nadie las arregló)

Sorprendente, porque esas cosas debieran estar en lo más hondo,  
rara vez exhumables: no en un sueño  
tan ligero que puedan despertarse y ocupar  
una mente ausente cuando pasa cualquier marcha.

## BEST SOCIETY

When I was child, I thought,  
Casually, that solitude  
Never needed to be sought.  
Something everybody had,  
Like nakedness, it lay at hand,  
Not specially right or specially wrong,  
A plentiful and obvious thing  
Not at all hard to understand.

Then, after twenty, it became  
At once more difficult to get  
And more desired – though all the same  
More undesirable; for what  
You are alone has, to achieve  
The rank of fact, to be expressed  
In terms of others, or it's just  
A compensating make-believe.

Much better stay in company!  
To love you must have someone else,  
Giving requires a legatee,  
Good neighbours need whole parishfuls  
Of folk to do it on – in short,  
Our virtues are all social; if,  
Deprived of solitude, you chafe,  
It's clear you're not the virtuous sort.

Viciously, then, I lock my door.  
The gas-fire breathes. The wind outside  
Ushers in evening rain. Once more  
Uncontradicting solitude  
Supports me on its giant palm;  
And like a sea-anemone  
Or simple snail, there cautiously  
Unfolds, emerges, what I am.

## LA MEJOR SOCIEDAD

Cuando era un niño, pensaba casualmente, que la soledad nunca requería ser buscada. Algo que todo el mundo tiene, como la desnudez, al alcance de la mano, no especialmente buena ni especialmente mala, una cosa abundante y obvia para nada difícil de entender.

Luego, después de los veinte, se hizo a la vez más difícil de obtener y más deseable, aunque igualmente más indeseable; porque lo que tiene que hacer el estar solo para alcanzar el rango del hecho, es ser expresado en palabras de otros, o es, otra vez, una engañifa compensadora.

¡Mucho mejor estar en compañía!  
Para amar debes tener algún otro, dar siempre requiere un donatario. los buenos vecinos requieren parroquias completas de gente para seguir haciéndolo: en resumen, nuestras virtudes son todas sociales, si privado de sociedad te irritas es claro que no perteneces a la clase virtuosa.

Viciosamente, entonces, cerré mi puerta. La estufa de gas respira. El viento, afuera introduce una lluvia nocturna. Una vez más la soledad no contradictoria me sostiene sobre la palma gigante y como una anémona de mar o un simple caracol, ahí cautelosamente se despliega, emerge, lo que soy.

## TRIPLE TIME

This empty street, this sky to blandness scoured,  
This air, a little indistinct with autumn  
Like a reflection, constitute the present –  
A time traditionally soured,  
A time unrecommended by event.

But equally they make up something else:  
This is the future furthest childhood saw  
Between long houses, under travelling skies,  
Heard in contending bells –  
An air lambent with adult enterprise,

And on another day will be the past,  
A valley cropped by fat neglected chances  
That we insensately forbore to fleece.  
On this we blame our last  
Threadbare perspectives, seasonal decrease.

## TIEMPO TRIPLE

Esta calle vacía, este cielo fugado hasta la morbidez  
este aire, un poco indistinto por el otoño  
como una reflexión, constituyen el presente...  
un tiempo tradicionalmente acibarado  
un tiempo no recomendado por el suceso.

Pero igualmente realizan algo más:  
éste es el futuro que la remota infancia vio  
entre casas largas, bajo cielos viajeros  
oyó en campanas contendientes  
un aire que apenas reluce con el emprendimiento adulto.

Y otro día será el pasado  
un valle segado por oportunidades gordas y descuidadas  
que nosotros insensatamente nos abstuvimos de esquilar.  
Sobre esto lanzamos la culpa  
de nuestras perspectivas raídas, decrecimiento estacionario.

## WHATEVER HAPPENED?

At once whatever happened starts receding.  
Panting, and back on board, we line the rail  
With trousers ripped, light wallets, and lips bleeding.

Yes, gone, thank God! Remembering each detail  
We toss for half the night, but find next day  
All's kodak-distant. Easily, then (though pale),

'Perspective brings significance,' we say,  
Unhooding our photometers, and, snap!  
What can't be printed can be thrown away.

Later, it's just a latitude: the map  
Points out how unavoidable it was:  
'Such coastal bedding always means mishap.'

Curses? The dark? Struggling? Where's the source  
Of these yarns now (except in nightmares, of course)?

## ¿QUÉ ES LO QUE OCURRIÓ?

Inmediatamente, lo que haya sucedido comienza a retroceder. Sin aliento, y de nuevo a bordo, nos alineamos en la baranda con pantalones desgarrados, billeteras livianas, y labios sangrantes.

¡Sí, pasó, gracias a Dios! Recordando cada detalle nos sacudimos la mitad de la noche, pero al día siguiente descubrimos que todo está lejos como en una Kodak. Entonces, con mucha facilidad

(aunque pálidos)

“La perspectiva trae significado”, decimos, destapamos nuestros fotómetros y ¡click! Lo que no puede estamparse puede ser descartado.

Más tarde, es sólo una latitud: el mapa señala lo inevitable que era: “Ese lecho costero siempre significa desgracia”.

¿Maldiciones? ¿La oscuridad? ¿Luchar? ¿Dónde está el origen de estas historias, ahora (excepto, por supuesto, en las pesadillas)?

## HOSPITAL VISITS

At length to hospital  
This man was limited,  
Where screens leant on the wall  
And idle headphones hung.  
Since he would soon be dead  
They let his wife come along  
And pour out tea, each day.

I don't know what was said;  
Just hospital-talk,  
As the bed was a hospital bed.  
Then one day she fell  
Outside on the sad walk  
And her wrist broke – curable  
At Outpatients, naturally.

Thereafter night and day  
She came both for the sight  
Of his slowing-down body  
And for her own attending,  
And there by day and night  
With her blithe bone mending  
Watched him in decay.

Winter had nearly ended  
When he died (the screen was for that).  
To make sure her wrist mended  
They had her in again  
To finish a raffia mat –  
This meant (since it was begun  
Weeks back) he died again as she came away.

## VISITAS HOSPITALARIAS

Finalmente al hospital  
fue confinado este hombre,  
donde las pantallas se apoyaban en la pared  
y colgaban audifonos ociosos.  
Puesto que pronto estaría muerto  
permitieron que su esposa viniera  
y todos los días le sirviera el té.

No sé qué es lo que se decía:  
simplemente charla de hospital  
dado que la cama era una cama de hospital.  
Tiempo después un día, ella se cayó  
afuera, en un triste paseo  
y se quebró la muñeca –curable  
en Consultorios Externos, naturalmente.

A partir de allí noche y día  
ella venía tanto para contemplar  
el otro cuerpo en decadencia  
como para su propia atención.  
Y allí día y noche  
con su despreocupado hueso en arreglo  
observaba a su marido decaer.

El invierno había casi llegado a su fin  
cuando él murió (para eso estaba la pantalla).  
Para asegurarse de que se compusiera la muñeca  
la hicieron ingresar nuevamente  
para finalizar un felpudo de rafia...  
Esto significó (pues lo había comenzado  
semanas atrás) que él volvió a morir cuando a ella se le dio el alta.

## REASONS FOR ATTENDANCE

The trumpet's voice, loud and authoritative,  
Draws me a moment to the lighted glass  
To watch the dancers – all under twenty-five –  
Shifting intently, face to flushed face,  
Solemnly on the beat of happiness.

- Or so I fancy, sensing the smoke and sweat,  
The wonderful feel of girls. Why be out here?  
But then, why be in there? Sex, yes, but what  
Is sex? Surely, to think the lion's share  
Of happiness is found by couples – sheer

Inaccuracy, as far as I'm concerned.  
What calls me is that lifted, rough-tongued bell  
(Art, if you like) whose individual sound  
Insists I too am individual.  
It speaks; I hear; others may hear as well,

But not for me, nor I for them; and so  
With happiness. Therefore I stay outside,  
Believing this; and they maul to and fro,  
Believing that; and both are satisfied,  
If no one has misjudged himself. Or lied.

## RAZONES PARA CONCURRIR

La voz de la trompeta, fuerte y autoritaria  
me lleva por un momento al vidrio iluminado  
para contemplar a los bailarines –todos menores de veinticinco–  
moviéndose atentamente, una cara enrojecida contra la otra  
solemnemente al compás de la felicidad.

... O así yo lo imagino, percibiendo el humo y el sudor,  
el estupendo sentir las chicas. ¿Por qué estar aquí afuera?  
Pero entonces, ¿por qué estar allí adentro? Sexo, sí, ¿pero qué  
es el sexo? Ciertamente, pensar que la parte del león  
en la felicidad la hallan las parejas... mera

impropiedad, en lo que a mí toca.

Lo que a mí me llama es esa campana levantada, de áspera lengua  
(el arte, si les gusta) cuyo sonido individual  
insiste en que también yo soy un individuo.  
Habla; la oigo; otros también pueden oír

pero no para mí, ni yo para ellos; y así  
con la felicidad. Por eso me quedo afuera,  
creyendo esto; y ellos se magullan de aquí para allá  
creyendo eso; y ambos están satisfechos,  
si nadie se ha juzgado mal. O mentido.

## I REMEMBER, I REMEMBER

Coming up England by a different line  
For once, early in the cold new year,  
We stopped, and, watching men with number-plates  
Sprint down the platform to familiar gates,  
'Why, Coventry!' I exclaimed. 'I was born here.'

I leant far out, and squinted for a sign  
That this was still the town that had been 'mine'  
So long, but found I wasn't even clear  
Which side was which. From where those cycle-crates  
Were standing, had we annually departed

For all those family hols?... A whistle went:  
Things moved. I sat back, staring at my boots.  
'Was that,' my friend smiled, 'where you "have your roots"?'  
No, only where my childhood was unspent,  
I wanted to retort, just where I started:

By now I've got the whole place clearly charted.  
Our garden, first: where I did not invent  
Blinding theologies of flowers and fruits,  
And wasn't spoken to by an old hat.  
And here we have that splendid family

I never ran to when I got depressed,  
The boys all biceps and the girls all chest,  
Their comic Ford, their farm where I could be  
'Really myself'. I'll show you, come to that,  
The bracken where I never trembling sat,

Determined to go through with it; where she  
Lay back, and 'all became a burning mist'.  
And, in those offices, my doggerel  
Was not set up in blunt ten-point, nor read  
By a distinguished cousin of the mayor,

Who didn't call and tell my father *There*  
*Before us, had we the gift to see ahead* –  
'You look as if you wished the place in Hell.'  
My friend said, 'judging from your face.' 'Oh well,  
I suppose it's not the place's fault,' I said.

'Nothing, like something, happens anywhere.'

## ME ACUERDO, ME ACUERDO

Subiendo Inglaterra por línea diferente  
una vez, temprano, en el frío año nuevo,  
nos detuvimos, y, los guardias con placas numeradas  
dispararon por la plataforma hacia los portones familiares,  
«¡Oh, Coventry!» exclamé. «Yo nací aquí».

Me asomé todo lo que pude, y busqué un signo  
de que éste fuera aún el pueblo que había sido "mío"  
tiempo atrás, pero me di cuenta de que no tenía siquiera claro  
cuál lado era cuál. Desde donde estaban esos ciclistas  
¿habíamos partido anualmente

para tantas vacaciones familiares?... Se oyó un silbato:  
las cosas se movieron. Volví a sentarme, observando mis botas.  
"¿Era ahí –sonrió mi amigo– donde 'tienes tus raíces'?"  
No, sólo donde se me fue la infancia,  
quise responder, justo donde comencé:

Para entonces ya tenía todo el lugar claramente diagramado.  
Nuestro jardín, primero: donde no inventé  
teologías deslumbrantes de flores y frutos  
y no me habló un sombrero viejo.  
Y he aquí esa espléndida familia

a la que nunca recurrí cuando me deprimía,  
los chicos todo bíceps, las chicas todo pecho,  
su cómico Ford, la granja donde yo podía ser  
"realmente yo mismo". Te mostraré, cuando lleguemos,  
el helecho donde nunca me senté temblando,

decidido a proseguir; donde ella  
se recostaba, y "todo se tornaba niebla ardiente".  
Y, en esas oficinas, mis versos malos  
no se pusieron en letra tamaño diez, ni fueron leídos  
por un distinguido primo del alcalde,

quien no llamó ni dijo a mi padre *He aquí  
ante nosotros, si tuviésemos el don de ver el futuro...*  
"Miras como si desearas que el lugar estuviese en el Infierno"  
dijo mi amigo, "juzgando por tu cara". "Bien, –dije–  
supongo que el lugar no tiene la culpa".

"Nada, como algo, sucede en cualquier parte".

## TOADS

Why should I let the toad *work*  
Squat on my life?  
Can't I use my wit as a pitchfork  
And drive the brute off?

Six days of the week it soils  
With its sickening poison –  
Just for paying a few bills!  
That's out of proportion.

Lots of folk live on their wits:  
Lecturers, lispers,  
Losels, loblolly-men, louts –  
They don't end as paupers;

Lots of folk live up lanes  
With fires in a bucket,  
Eat windfalls and tinned sardines –  
They seem to like it.

Their nippers have got bare feet,  
Their unspeakable wives  
Are skinny as whippets – and yet  
No one actually *starves*.

Ah, were I courageous enough  
To shout *Stuff your pension!*  
But I know, all too well, that's the stuff  
That dreams are made on:

For something sufficiently toad-like  
Squats in me, too;  
Its hunkers are heavy as hard luck,  
And cold as snow,

And will never allow me to blarney  
My way to getting  
The fame and the girl and the money  
All at one sitting.

I don't say, one bodies the other  
One's spiritual truth;  
But I do say it's hard to lose either,  
When you have both.

## SAPOS

¿Por qué dejaré que el *trabajo* de sapo  
usurpe mi vida?

¿No puedo usar mi ingenio como horquilla  
para echar al bruto?

Seis días por semana ensucia  
con su veneno enfermante  
¡Sólo para pagar unas pocas cuentas!  
Esto no tiene relación.

Mucha gente vive de su ingenio:  
conferenciantes, invertidos,  
pillos, zafios, patanes  
no terminan como pobres;

mucha gente vive en callejuelas  
con fuegos en un balde,  
comen fruta caída y sardinas en lata...  
parece gustarles.

Sus mocositos andan descalzos,  
sus incalificables esposas  
son piel y hueso como galgos; y, sin embargo  
nadie en verdad *se muere de hambre*.

¡Ay!, si fuera lo bastante corajudo  
para gritar «¡Tráguense su pensión!»  
pero bien sé, que ésa es la materia  
de la que se hacen los sueños.

Porque algo bastante parecido al sapo  
me usurpa a mí también  
sus ancas son pesadas como la mala suerte  
y frías como la nieve.

Y nunca me permitirá zalamerías  
en mi camino para obtener  
la fama y la chica y el dinero  
todo de una sentada.

No digo que uno encierre  
la verdad espiritual del otro;  
pero si digo que es duro perder cualquiera,  
cuando se tienen los dos.

## CHURCH GOING

Once I am sure there's nothing going on  
I step inside, letting the door thud shut.  
Another church: matting, seats, and stone,  
And little books; sprawlings of flowers, cut  
For Sunday, brownish now; some brass and staff  
Up at the holy end; the small neat organ;  
And a tense, musty, unignorable silence,  
Brewed God knows how long. Hatless, I take off  
My cycle-clips in awkward reverence,

Move forward, run my hand around the font.  
From where I stand, the roof looks almost new –  
Cleaned, or restored? Someone would know: I don't.  
Mounting the lectern, I peruse a few  
Hectoring large-scale verses, and pronounce  
'Here endeth' much more loudly than I'd meant.  
The echoes snigger briefly. Back at the door  
I sign the book, donate an Irish sixpence,  
Reflect the place was not worth stopping for.

Yet stop I did: in fact I often do,  
And always end much at a loss like this,  
Wondering what to look for; wondering, too,  
When churches fall completely out of use  
What we shall turn them into, if we shall keep  
A few cathedrals chronically on show,  
Their parchment, plate and pyx in locked cases,  
And let the rest rent-free to rain and sheep.  
Shall we avoid them as unlucky places?

Or, after dark, will dubious women come  
To make their children touch a particular stone;  
Pick simples for a cancer; or on some  
Advised night see walking a dead one?  
Power of some sort or other will go on  
In games, in riddles, seemingly at random;  
But superstition, like belief, must die,  
And what remains when disbelief has gone?  
Grass, weedy pavement, brambles, buttress, sky,

## SE VA A LA IGLESIA

Una vez que estoy seguro de que no está pasando nada entro y dejo que la puerta se cierre de golpe.

Otra iglesia: esterilla, asientos y piedra, y libros pequeños; desparramo de flores, cortadas para el domingo, ahora amarradas; un poco de latón y cosas allá, en el extremo sacro, el pequeño órgano pulcro; y un silencio tenso, mohoso, imposible de ignorar, fermentado Dios sabe cuándo. Sin sombrero, me quito los broches de andar en bicicleta en reverencia torpe,

me adelanto, deslizo la mano por el baptisterio. Desde donde estoy, el techo parece casi nuevo: ¿limpiado, o restaurado? Alguien lo sabrá: yo no. Subiendo al facistol, examino unos pocos versos amenazantes de letras grandes, y pronuncio "Palabra de Dios" mucho más fuerte de lo que era mi intención. Los ecos ríen disimulada y brevemente. Otra vez en la puerta firmo el libro, dono seis peniques sin valor circulante, reflexiono que no valía la pena detenerse en este lugar.

Sin embargo, me detuve: en realidad lo hago a menudo, y siempre termino en un extravío como éste, preguntándome qué buscar; preguntándome también cuando las iglesias se dejen de usar por completo en qué las transformaremos, si mantendremos algunas catedrales crónicamente en exhibición, su pergamino, grabado, patena y copón en vitrinas cerradas, dejando el resto gratuitamente a la lluvia y las ovejas. ¿Deberemos evitarlas como lugares de mala suerte?

O, después del anochecer, ¿vendrán mujeres dudosas a hacer que sus hijos toquen una piedra especial; recoger hierbas medicinales para el cáncer?; ¿o en alguna noche prescrita ver caminar a un muerto? Proseguirá el poder de una u otra manera en juegos, en acertijos, al parecer al azar; pero la superstición, como la creencia, debe morir y ¿qué queda cuando se ha marchado la incredulidad? Pasto, piso enmalezado, zarzas, arbotante, cielo,

A shape less recognisable each week,  
A purpose more obscure. I wonder who  
Will be the last, the very last, to seek  
This place for what it was; one of the crew  
That tap and jot and know what rood-lofts were?  
Some ruin-bibber, randy for antique,  
Or Christmas-addict, counting on a whiff  
Of gown-and-bands and organ-pipes and myrrh?  
Or will he be my representative,

Bored, uninformed, knowing the ghostly silt  
Dispersed, yet tending to this cross of ground  
Through suburb scrub because it held unspilt  
So long and equably what since is found  
Only in separation – marriage, and birth,  
And death, and thoughts of these – for which was built  
This special shell? For, though I've no idea  
What this accoutred frowsty barn is worth,  
It pleases me to stand in silence here;

A serious house on serious earth it is,  
In whose blent air all our compulsions meet,  
Are recognised, and robed as destinies.  
And that much never can be obsolete,  
Since someone will forever be surprising  
A hunger in himself to be more serious,  
And gravitating with it to this ground,  
Which, he once heard, was proper to grow wise in,  
If only that so many dead lie round.

una forma menos reconocible cada semana,  
un propósito más oscuro. Me pregunto ¿quién  
será el último, verdaderamente el último, que busque  
este lugar por lo que fue; uno de la tripulación  
que pulse y apunte y sepa qué eran las galerías del altar?  
¿Algún catador de ruinas, rijoso por lo antiguo,  
o un Navidadicto, que espere el olor  
de túnicas y bandas y tubos de órganos y mirra?  
¿O será mi representante,

aburrido, desinformado, sabedor de que el cieno fantasmal  
se dispersó, y, sin embargo, tiende a esta cruz del suelo  
a través del malezal suburbano porque se mantuvo sin derramar  
tanto tiempo y al mismo tiempo lo que desde entonces se encuentra  
sólo en la separación –matrimonio y nacimiento,  
y muerte, y pensar en ellos– para cuál se ha edificado  
este cascarón especial? Puesto que, aunque no tengo idea  
de lo que vale este descuidado granero decorado,  
me agrada estar aquí en silencio.

Es una casa seria sobre una tierra seria,  
en cuyo aire mezclado todas nuestras compulsiones se encuentran,  
se reconocen y se visten como destinos.  
Todo eso nunca puede ser obsoleto,  
puesto que alguien siempre sorprenderá  
una hambre dentro de sí que es más seria,  
y gravitando con ello hasta este suelo,  
el cual, oyó alguna vez, era adecuado para volverse sabio,  
aunque más no fuera porque tantos muertos descansan por ahí.

## MR BLEANEY

'This was Mr Bleaney's room. He stayed  
The whole time he was at the Bodies, till  
They moved him.' Flowered curtains, thin and frayed,  
Fall to within five inches of the sill,

Whose window shows a strip of building land,  
Tussocky, littered. 'Mr Bleaney took  
My bit of garden properly in hand.'  
Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook

Behind the door, no room for books or bags –  
'I'll take it.' So it happens that I lie  
Where Mr Bleaney lay, and stub my fags  
On the same saucer-souvenir, and try

Stuffing my ears with cotton-wool, to drown  
The jabbering set he egged her on to buy.  
I know his habits – what time he came down,  
His preference for sauce to gravy, why

He kept on plugging at the four aways –  
Likewise their yearly frame: the Frinton folk  
Who put him up for summer holidays,  
And Christmas at his sister's house in Stoke.

But if he stood and watched the frigid wind  
Tousling the clouds, lay on the fusty bed  
Telling himself that this was home, and grinned,  
And shivered, without shaking off the dread

That how we live measures our own nature,  
And at his age having no more to show  
Than one hired box should make him pretty sure  
He warranted no better, I don't know.

## MR BLEANEY

“Este era el cuarto de Mr. Bleaney: permanecía todo el tiempo que estaba en Bodies, hasta que lo trasladaron”. Cortinas floridas, finas y deshilachadas caen hasta cinco pulgadas sobre la repisa

cuya ventana muestra una franja de tierra de construcción desorden y basura. “Mr. Bleaney tomó adecuadamente el control de mi trocito de jardín.”

Cama, silla recta, lamparilla de 60 watts, ni un gancho

detrás de la puerta, ni espacio para libros ni maletas: “Lo tomo”. Y así es que me acuesto donde Mr. Bleaney se acostaba, y aplasto mis puchos sobre el mismo platillo souvenir, y trato

de rellenarme los oídos con algodón, para ahogar el aparato parloteante que él le urgió a comprar. Conozco sus hábitos: a qué hora bajaba, que prefería la salsa al jugo de carne, por qué

él seguía conectándose a los cuatro vientos... así como su marco anual: gente de Frinton que lo alojaba en las vacaciones de verano y Navidad, en la casa de su hermana, en Stoke.

Pero si se erguía y observaba el viento frío desgrefñar las nubes, si se tendía en la cama encerrada diciéndose que ése era el hogar, y si sonreía con una mueca y temblaba sin lograr sacudirse el temor

de cómo nuestro vivir mide nuestra propia naturaleza y a su edad el no tener más para exhibir que una gatera alquilada que le daría seguridad de que no garantizaba nada mejor, eso no lo sé.

## THE IMPORTANCE OF ELSEWHERE

Lonely in Ireland, since it was not home,  
Strangeness made sense. The salt rebuff of speech,  
Insisting so on difference, made me welcome:  
Once that was recognised, we were in touch.

Their draughty streets, end-on to hills, the faint  
Archaic smell of dockland, like a stable,  
The herring-hawker's cry, dwindling, went  
To prove me separate, not unworkable.

Living in England has no such excuse:  
These are my customs and establishments  
It would be much more serious to refuse.  
Here no elsewhere underwrites my existence.

## LA IMPORTANCIA DE CUALQUIER LUGAR

Solitario en Irlanda, puesto que no era el hogar, la extrañeza tenía sentido. El salado rechazo del habla, que insiste tanto en la diferencia, me dio la bienvenida: una vez reconocida, estábamos en contacto.

Las calles ventosas, que acaban en cerros, el débil olor arcaico de una darsena, como un establo, el grito del buhonero de arenques, que se apaga, iba a probar que estoy apartado, que no soy viable.

La vida en Inglaterra no tiene esa excusa: éstas son mis costumbres e instituciones: sería mucho más serio rehusarse. Aquí, ningún otro lugar asegura mi existencia.

## COUNTING

Thinking in terms of one  
Is easily done –  
One room, one bed, one chair,  
One person there,  
Makes perfect sense; one set  
Of wishes can be met,  
One coffin filled.

But counting up to two  
Is harder to do;  
For one must be denied  
Before it's tried.

## LACUENTA

Pensar en función de uno  
es cosa fácil de hacer:  
un cuarto, una cama, una silla  
una persona allí  
tiene sentido completo;  
un conjunto de deseos  
que pueden cumplirse. Un féretro  
que puede ser ocupado.

Pero contar hasta dos  
es más difícil de hacer:  
pues uno debe ser negado  
antes de hacer el intento.

## AN ARUNDEL TOMB

Side by side, their faces blurred,  
The earl and countess lie in stone,  
Their proper habits vaguely shown  
As jointed armour, stiffened pleat,  
And that faint hint of the absurd –  
The little dogs under their feet.

Such plainness of the pre-baroque  
Hardly involves the eye, until  
It meets his left-hand gauntlet, still  
Clasped empty in the other; and  
One sees, with a sharp tender shock,  
His hand withdrawn, holding her hand.

They would not think to lie so long.  
Such faithfulness in effigy  
Was just a detail friends would see:  
A sculptor's sweet commissioned grace  
Thrown off in helping to prolong  
The Latin names around the base.

They would not guess how early in  
Their supine stationary voyage  
The air would change to soundless damage,  
Turn the old tenantry away;  
How soon succeeding eyes begin  
To look, not read. Rigidly they

Persisted, linked, through lengths and breadths  
Of time. Snow fell, undated. Light  
Each summer thronged the glass. A bright  
Litter of birdcalls strewed the same  
Bone-riddled ground. And up the paths  
The endless altered people came,

Washing at their identity.  
Now, helpless in the hollow of  
An unarmorial age, a trough  
Of smoke in slow suspended skeins  
Above their scrap of history,  
Only an attitude remains:

Time has transfigured them into  
Untruth. The stone fidelity  
They hardly meant has come to be  
Their final blazon, and to prove  
Our almost-instinct almost true:  
What will survive of us is love.

- <sup>20</sup> Bayley, J. "Too Good for this World", en George Hartley (ed.) *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*. London: The Marvell Press, pp. 198-212.
- <sup>21</sup> Thwaite, A. "The Poetry of Philip Larkin", en *Phoenix* 11/12, 1973/4, pp. 41-58
- <sup>22</sup> Paulin, Tom. *Thomas Hardy. The Poetry of Perception*. London: Macmillan, 1975, 1986, p. 32.
- <sup>23</sup> Regan. *op. cit.*, p. 58.
- <sup>24</sup> Ricks, Christopher. "The Whitsun Weddings", en *Phoenix*, 11-12 1973/74 pp. 6-10; Longley, Edna. "Larkin, Edward Thomas and the Tradition", *ibid.*, pp. 63-89; Ward, J.P. *The English Line: Poetry of the Unpoetic from Wordsworth to Larkin*. Basingstoke: Macmillan, 1992.
- <sup>25</sup> Paulin, Tom. "Into the Heart of Englishness", *TLS*, 1990, reimpresso como "She Did Not Change: Philip Larkin", en *Minotaur: Poetry and the Nation State*. London: Faber, 1992, p. 240. Regan, S., "Larkin's Reputation", en Michael Baron (ed.) *op. cit.* p.57.
- <sup>26</sup> Corcoran, Neil. "A Movement Pursued: Philip Larkin", en *English Poetry Since 1940*. London: Longman, p. 87.
- <sup>27</sup> Booth, James. "Philip Larkin: Lyricism, Englishness and Postcoloniality", en Michael Baron (ed.) *op. cit.* pp. 9-30 (p. 10).
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 43.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 57.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 59.
- <sup>31</sup> Gibson, Andrew. "Larkin and Ordinairiness", en Linda Cookson and Bryan Loughrey (eds). *Philip Larkin: The Poems*. Longman Critical Essays, 1989, 1993, pp. 9-19; Watts, Cedric. "Larkin and jazz". *Ibid.* pp. 20-28; Hallsmith, Harvey. "The 'I' in Larkin". *Ibid.*, pp. 72-80. Lomax, Marion. "Larkin with Women", en Michael Baron (ed.) *op. cit.* pp. 31-46; Swarbrick, Andrew. "Larkin in the Sixth Form". *Ibid.*, pp. 71-76.
- <sup>32</sup> Baron "Preface", *op. cit.*, p. 5
- <sup>33</sup> *Cit.* Michael Baron *op. cit.*, p. 6.
- <sup>34</sup> A un amigo y compañero de causticidad, Kingsley Amis, en 1943: "All women are stupid beings"; y en 1943 "Keep up the crack about niggers and wogs". *Cit.* S. Regan. "Larkin's Reputation", en M. Baron (ed.) *op. cit.* p. 50.
- <sup>35</sup> Carta a *TLS*, 6 de noviembre de 1992, p. 15.
- <sup>36</sup> Por ejemplo Peter Ackroyd, "Poet hands on misery to man", *Times*, 1 April 1993, p. 35.
- <sup>37</sup> Regan (1997), "Larkin's reputation", en M. Baron (ed.) *op. cit.* p. 53.
- <sup>38</sup> Regan (1992).
- <sup>39</sup> A. Alvarez (ed.) *op. cit.*, rev. edn. 1966, p. 12.
- <sup>40</sup> Wain, John. "The Poetry of Philip Larkin", en *Malahat Review*, 39 (1976), pp. 95-112.
- <sup>41</sup> Cox, C. B. and A. E. Dyson. *Modern Poetry: Studies in Practical Criticism*. London: Edward Arnold, 1963.
- <sup>42</sup> Regan (1992), p. 36.
- <sup>43</sup> Hobsbaum, Philip. "Larkin's Singing Line" en George Hartley (ed.) *op. cit.*

London: The Marvell Press, 1988, pp. 284-92; Timms, David. "Church Going' Revisited: 'The Building' and the Notion of Development in Larkin's Poetry", en *Phoenix* (1973/4) pp. 13-25.

<sup>44</sup> Martin, Bruce. "Larkin's Humanity Viewed from Abroad", en Dale Salwak (ed.) *op. cit.*, 140-49. Whalen, Terry. *Philip Larkin and English Poetry*. Basingstoke: Macmillan, 1986, rev. edn. 1990. Petch, Simon. *The Art of Philip Larkin*. Sydney: Sydney University Press, 1981.

<sup>45</sup> Regan (1992), p. 42.

<sup>46</sup> Fowler, Roger. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

<sup>47</sup> Raban, Jonathan. *The Society of the Poem*. London: Harrap.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>49</sup> Motion, Andrew. *Philip Larkin*, p. 78.

<sup>50</sup> Everett, Barbara. "Philip Larkin. After Symbolism", en *Essays in Criticism*, 30, 3 (July 1980), pp. 231-38.

<sup>51</sup> Motion *op. cit.*, p. 19.

<sup>52</sup> Swarbrick (1995) p. 35.

<sup>53</sup> Stephen Regan (1992) asegura que hasta la publicación de *Collected Poems* se suponía que Larkin había ignorado los bombardeos. La corrección de esta perspectiva consiste mucho más en el progresivo desencanto y escepticismo político que en una consideración visual de la guerra, como hacen Owen y Sassoon (Larkin no fue aceptado para el servicio activo) o "intelectual" ( pp. 72 y ss.).

<sup>54</sup> Larkin *RW.*, p. 232.

<sup>55</sup> *Vid.* "Frivolous and Vulnerable" y "The Pleasure Principle", *ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>57</sup> Cit. en Tolley *op. cit.*, p. 107.

<sup>58</sup> Barbara Everett asegura que el joven Larkin se tomaba el arte muy en serio. Señala además que muy pocos poetas dicen tan pocas veces "yo" como Larkin, lo que refuerza la tesis de que "A Study of Reading Habits" describe una pose. "Art and Larkin", en Dale Salwak (ed.) *op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>59</sup> Larkin *RW.*, p. 222. Énfasis en el original.

<sup>60</sup> Swarbrick ( 1991) p. 19 .

<sup>61</sup> Swarbrick (1991) p. 59.

<sup>62</sup> Swarbrick (1995), p. 135.

<sup>63</sup> No se equivocaba: una extensa bibliografía especializada lo discute permanentemente.

<sup>64</sup> Swarbrick (1991), p. 44.

<sup>65</sup> Larkin *RW*, p. 54.

<sup>66</sup> Swarbrick (1991) p. 26.

<sup>67</sup> Paulin, Tom. *Minotaur: Poetry and the Nation State*. London: Faber and Faber, pp. 239-240.

<sup>68</sup> Swarbrick (1995), p. 173.

<sup>69</sup> *Contrario sensu, vid. RW.* Larkin dice: "To me the whole of the ancient world,

## CASAMIENTOS EN PENTECOSTÉS

Ese Pentecostés se me hizo tarde para salir:

no fue hasta alrededor

de la una y veinte de un sábado soleado

que partió mi tren, tres cuartas partes vacío

todas las ventanillas bajas, todos los almohadones calientes, pasada toda sensación de estar apurado. Corrimos

detrás de las espaldas de las casas, cruzamos una calle

de enceguecedores parabrisas, olimos el muelle pesquero; allí

comenzaba la extensión fluctuante del nivel del río

donde se encuentran el cielo y Lincolnshire y el agua.

Durante toda la tarde, a través del alto calor que dormía

muchas millas tierra adentro

mantuvimos una curvatura lenta y con paradas hacia el sur.

Pasaban vastas granjas, ganado de corta sombra

y canales con restos flotantes de espuma industrial;

un invernadero destellaba único; los setos se hundían

y se levantaban: y de vez en cuando un olor a pastos

desplazaba el hedor de la tela abotonada del vagón

hasta que la próxima localidad, nueva e indescifrable

se aproximaba con acres de autos desmantelados.

Al principio yo no noté cuánto ruido

hacían los casamientos

en cada estación en la que parábamos: el sol destruye

el interés de lo que está sucediendo a la sombra

y bajando los largos y frescos andenes hurras y chillidos

que yo tomé por changarines retozando con la correspondencia

y seguí leyendo. Una vez que arrancábamos, sin embargo,

las pasábamos, sonrientes con mueca de sonrisa y encremadas, chicas

en parodias de moda, tacones y velos,

todas pasaban irresueltamente, viéndonos partir,

como si estuvieran al final de un acontecimiento

diciéndole adiós

a algo que lo sobrevivía. Sorprendido, me incliné

hacia afuera, de inmediato, la vez siguiente, con mayor curiosidad,

y vi todo otra vez en términos diferentes:

los padres con cintos anchos bajo los trajes

y grasosas frentes; madres estridentes y gordas,

un tío que gritaba hollín: y luego las permanentes,

los guantes de nylon y las chafalonerías de joyas,

los limonados, malvas y ocres-olivo que

Marked off the girls unreally from the rest.

Yes, from cafés

And banquet-halls up yards, and bunting-dressed  
Coach-party annexes, the wedding-days  
Were coming to an end. All down the line  
Fresh couples climbed aboard: the rest stood round;  
The last confetti and advice were thrown,  
And, as we moved, each face seemed to define  
Just what it saw departing: children frowned  
At something dull; fathers had never known

Success so huge and wholly farcical;

The women shared

The secret like a happy funeral;  
While girls, gripping their handbags tighter, stared  
At a religious wounding. Free at last,  
And loaded with the sum of all they saw,  
We hurried towards London, shuffling gouts of steam.  
Now fields were building-plots, and poplars cast  
Long shadows over major roads, and for  
Some fifty minutes, that in time would seem

Just long enough to settle hats and say

*I nearly died,*

A dozen marriages got under way.  
They watched the landscape, sitting side by side  
- An Odeon went past, a cooling tower,  
And someone running up to bowl – and none  
Thought of the others they would never meet  
Or how their lives would all contain this hour.  
I thought of London spread out in the sun,  
Its postal districts packed like squares of wheat:

There we were aimed. And as we raced across

Bright knots of rail

Past standing Pullmans, walls of blackened moss  
Came close, and it was nearly done, this frail  
Travelling coincidence; and what it held  
Stood ready to be loosed with all the power  
That being changed can give. We slowed again,  
And as the tightened brakes took hold, there swelled  
A sense of falling, like an arrow-shower  
Sent out of sight, somewhere becoming rain.

destacaban a las chicas del resto de una manera irreal.

Sí, desde los cafés

y largos patios para banquetear y anexos empavesados  
de fiestas de carruajes, los días nupciales  
iban llegando al fin. Descendiendo la línea  
parejas nuevas que trepaban a bordo: el resto se quedaba por ahí;  
se arrojó el último papel picado y los consejos  
y, cuando nos desplazábamos, cada rostro parecía definir  
sólo lo que miraba partir, los niños fruncían el ceño  
ante algo aburrido; los padres nunca habían conocido

un éxito tan enorme y completamente farsesco;

las mujeres compartían

el secreto como un funeral feliz;  
mientras las chicas, aferrando aún más sus carteras, clavaban la vista  
en una herida religiosa. Libres al fin,  
y cargados con la suma de todo lo que veían  
nos apresuramos rumbo a Londres, arrastrando gotas de vapor.  
Ahora los campos eran parcelas de edificios, y los álamos echaban  
largas sombras sobre las rutas principales, y durante  
unos cincuenta minutos, que en el tiempo parecerían

lo suficientemente largos como para instalar sombreros y decir

*casi me muero*

transcurrieron una docena de casamientos.  
Contemplaban el paisaje, sentados uno al lado del otro  
—pasando por un cine Odeón, una torre refrescante,  
y alguien que corre hasta lanzar la pelota— y ninguno  
pensó que nunca encontraría a los demás  
o cómo todas sus vidas contendrían esta hora.  
Yo pensé en Londres desplegada al sol,  
sus distritos postales empaquetados como cuadrados de trigo:

hacia allá nos dirigíamos. Y cuando corrimos por

brillantes nudos de riel

pasando los Pullman detenidos, paredes de musgo ennegrecido  
se nos acercaban... y ya casi terminábamos, esa frágil  
coincidencia de viaje; y lo que sostenía  
estaba preparado para ser liberado con todo el poder  
que puede dar haber cambiado. Fuimos deteniéndonos otra vez  
y cuando los frenos apretados se agarraron, se inflamó  
una sensación de caída, como una ducha en arco  
lanzada fuera de la vista, que en alguna parte se transforma en lluvia.

## HOME IS SO SAD

Home is so sad. It stays as it was left,  
Shaped to the comfort of the last to go  
As if to win them back. Instead, bereft  
Of anyone to please, it withers so,  
Having no heart to put aside the theft

And turn again to what it started as,  
A joyous shot at how things ought to be,  
Long fallen wide. You can see how it was:  
Look at the pictures and the cutlery.  
The music in the piano stool. That vase.

## LA CASA ES TAN TRISTE

La casa es tan triste. Está como fue dejada,  
conformada para el confort de los últimos en irse  
como para reconquistarlos. En cambio, despojada  
de alguien a quien complacer, se marchita tanto,  
le falta corazón para dejar de lado el robo

y transformarse en lo que había comenzado a ser:  
un festivo intento de cómo deberían ser las cosas,  
hace tiempo derribadas. Se puede ver cómo era:  
vean los cuadros y los cubiertos.  
La música en el taburete del piano. Ese florero.

## FAITH HEALING

Slowly the women file to where he stands  
Upright in rimless glasses, silver hair,  
Dark suit, white collar. Stewards tirelessly  
Persuade them onwards to his voice and hands,  
Within whose warm spring rain of loving care  
Each dwells some twenty seconds. *Now, dear child,*  
*What's wrong*, the deep American voice demands,  
And, scarcely pausing, goes into a prayer  
Directing God about this eye, that knee.  
Their heads are clasped abruptly; then, exiled

Like losing thoughts, they go in silence; some  
Sheepishly stray, not back into their lives  
Just yet; but some stay stiff, twitching and loud  
With deep hoarse tears, as if a kind of dumb  
And idiot child within them still survives  
To re-awake at kindness, thinking a voice  
At last calls them alone, that hands have come  
To lift and lighten; and such joy arrives  
Their thick tongues blort, their eyes squeeze grief, a crowd  
Of huge unheard answers jam and rejoice –

What's wrong! Moustached in flowered frocks they shake:  
By now, all's wrong. In everyone there sleeps  
A sense of life lived according to love.  
To some it means the difference they could make  
By loving others, but across most it sweeps  
As all they might have done had they been loved.  
That nothing cures. An immense slackening ache,  
As when, thawing, the rigid landscape weeps,  
Spreads slowly through them – that, and the voice above  
Saying *Dear child*, and all time has disproved.

## CURACIÓN POR LA FE

Lentamente las mujeres se ponen en fila donde está él, erguido con sus anteojos sin marco, cabellera plateada, traje oscuro, cuello blanco. Los ordenanzas incansablemente las persuaden hacia su voz y sus manos, dentro de cuya primavera agua tibia de lluvia de cuidado amoroso cada una permanece unos veinte segundos. *Y bien, querida hija, qué te anda mal*, pregunta la profunda voz norteamericana y casi sin pausa, pasa a una oración dirigiendo a Dios sobre este ojo, aquella rodilla. Las cabezas soportan las manos abruptas; luego, exiladas

como pensamientos que se pierden, se van en silencio; algunas se pierden como ovejas, no vuelven a sus vidas otra vez de inmediato; otras se quedan duras, estremeciéndose y con fuertes y profundas lágrimas roncadas, como si un chico mudo e idiota todavía viviera dentro de ellas para volver a despertar ante la bondad, pensando que una voz finalmente las llama a ellas solas, que las manos han venido para alzar y aligerar; y llega un gozo tal que sus gruesas lenguas se desbocan, sus ojos derraman pena, un gentío de grandes respuestas inaudibles empuja y se regocija...

¡Qué anda mal! Sacuden a bigotudos de florida etiqueta: ahora todo anda mal. En todos los de allí duerme un sentido de la vida vivida según el amor. Para algunos significa la diferencia que podrían hacer amando a otros, pero en la mayoría ronda todo lo que podrían haber hecho si los hubieran amado. Eso nada cura. Un inmenso dolor que debilita, como cuando, derritiéndose, el rígido paisaje solloza, se despliega lentamente a través de ellos... eso, y la voz, arriba, diciendo *Hija mía*, y todo lo que el tiempo ha refutado.

## TALKING IN BED

Talking in bed ought to be easiest,  
Lying together there goes back so far,  
An emblem of two people being honest.

Yet more and more time passes silently.  
Outside, the wind's incomplete unrest  
Builds and disperses clouds about the sky,

And dark towns heap up on the horizon.  
None of this cares for us. Nothing shows why  
At this unique distance from isolation

It becomes still more difficult to find  
Words at once true and kind,  
Or not untrue and not unkind.

## HABLAR EN LA CAMA

Hablar en la cama debería ser lo más fácil  
yacer juntos ahí retrotrae tan lejos,  
un emblema de dos personas que son sinceras.

Sin embargo, más y más tiempo pasa silenciosamente.  
Afuera, el desasosiego incompleto del viento  
edifica y dispersa las nubes por el cielo.

Y los pueblos oscuros se apilan en el horizonte.  
A nada de esto le importamos. Nada muestra por qué  
a esta única distancia de la soledad

se hace aun más difícil encontrar  
palabras a la vez auténticas y corteses  
o no inauténticas ni descorteses.

## TAKE ONE HOME FOR THE KIDDIES

On shallow straw, in shadeless glass,  
Huddled by empty bowls, they sleep:  
No dark, no dam, no earth, no grass –  
*Mam, get us one of them to keep.*

Living toys are something novel,  
But it soon wears off somehow.  
Fetch the shoebox, fetch the shovel –  
*Mam, we're playing funerals now.*

## LLÉVESE UNO PARA LOS CHICOS

Sobre la paja suave, en un vidrio sin sombra,  
amontonados con tazones vacíos, duermen:  
sin oscuridad, ni madre, ni tierra, ni hierba:  
*Mami, compranos uno para tenerlo.*

Los juguetes animados son algo novedoso,  
pero pronto se gastan de algún modo.  
Busquen la caja de zapatos, busquen la pala:  
*Mami, estamos jugando a los funerales.*

## A STUDY OF READING HABITS

When getting my nose in a book  
Cured most things short of school,  
It was worth ruining my eyes  
To know I could still keep cool,  
And deal out the old right hook  
To dirty my dogs twice my size.

Later, with inch-thick specs,  
Evil was just my lark:  
Me and my cloak and fangs  
Had ripping times in the dark.  
The women I clubbed with sex!  
I broke them up like meringues.

Don't read much now: the dude  
Who lets the girl down before  
The hero arrives, the chap  
Who's yellow and keeps the store,  
Seem far too familiar. Get stewed:  
Books are a load of crap.

## UN ESTUDIO DE HÁBITOS DE LECTURA

Cuando meter la nariz en un libro  
curaba la mayoría de las cosas que no se dan en la escuela  
valía la pena arruinarme los ojos  
para saber que aún podía mantenerme calmo,  
e infligir el antiguo gancho de derecha  
a los tipos sucios el doble de mi tamaño.

Más tarde, con anteojos del grosor de una pulgada  
el mal era precisamente mi diversión  
yo y mi capa y mis colmillos  
tuvimos tiempos desgarrantes en la oscuridad.  
¡La de mujeres que aporreé con el sexo!  
Las partía como merengues.

No leo mucho ahora: el fulano  
que frustra a la chica antes  
de que llegue el héroe, el tipo  
que es cagón y es dueño de la tienda  
parecen excesivamente familiares. Que se hagan hervir:  
los libros son un montón de mierda.

## AMBULANCES

Closed like confessionals, they thread  
Loud noons of cities, giving back  
None of the glances they absorb.  
Light glossy grey, arms on a plaque,  
They come to rest at any kerb:  
All streets in time are visited.

Then children strewn on steps or road,  
Or women coming from the shops  
Past smells of different dinners, see  
A wild white face that overtops  
Red stretcher-blankets momentarily  
As it is carried in and stowed,

And sense the solving emptiness  
That lies just under all we do,  
And for a second get it whole,  
So permanent and blank and true.  
The fastened doors recede. *Poor soul,*  
They whisper at their own distress;

For borne away in deadened air  
May go the sudden shut of loss  
Round something nearly at an end,  
And what cohered in it across  
The years, the unique random blend  
Of families and fashions, there

At last begin to loosen. Far  
From the exchange of love to lie  
Unreachable inside a room  
The traffic parts to let go by  
Brings closer what is left to come,  
And dulls to distance all we are.

## AMBULANCIAS

Cerradas como confesionarios, enhebran  
sonoros mediodías de ciudades, sin devolver  
ninguna de las miradas que absorben.

Gris claro lustroso, armas sobre una placa,  
se detienen en cualquier curva:  
todas las calles son visitadas a su tiempo.

Luego niños desparramados sobre escalones o calles,  
o mujeres que salen de los negocios  
más allá de olores de cenas diferentes, ven  
una cara blanca y salvaje que sobresale  
momentáneamente de las rojas mantas de la camilla  
cuando es llevada adentro y estibada,

y sienten el vacío disolvente  
que subyace a todo lo que hacemos,  
y por un segundo lo captan completo,  
tan permanente y yermo y verdadero.  
Las puertas aseguradas se alejan. *Pobre diablo*,  
murmuran ante la propia turbación;

puesto que transportado en aire amortecido  
puede ir el repentino silencio de la pérdida  
en torno de algo ya próximo a su fin,  
y lo que daba coherencia a través  
de los años, la única mezcla casual  
de familias, y modas, ahí

finalmente comienza a ceder. Lejos  
del intercambio del amor para yacer  
inalcanzable en un cuarto  
el tráfico hace lugar para permitir el paso,  
arrima lo que queda por venir  
y entontece a la distancia todo lo que somos.

## THE LARGE COOL STORE

The large cool store selling cheap clothes  
Set out in simple sizes plainly  
(Knitwear, Summer Casuals, Hose,  
In browns and greys, maroon and navy)  
Conjures the weekday world of those

Who leave at dawn low terraced houses  
Timed for factory, yard and site.  
But past the heaps of shirts and trousers  
Spread the stands of Modes For Night:  
Machine-embroidered, thin as blouses,

Lemon, sapphire, moss-green, rose  
Bri-Nylon Baby-dolls and Shorties  
Flounce In clusters. To suppose  
They share that world, to think their sort is  
Matched by something in it, shows

How separate and unearthly love is,  
Or women are, or what they do,  
Or in our young unreal wishes  
Seem to be: synthetic, new,  
And natureless in ecstasies.

## LA TIENDA GRANDE Y FRÍA

La tienda grande y fría que vende ropa barata  
confeccionada en talles sencillos y llanamente  
(tejido de punto, informal de verano, calcetería,  
en marrones y grises, rojos carmesí y azul marino)  
conjura el mundo del día laboral de aquéllos

que al alba dejan sus casas de azoteas bajas  
programados para la fábrica, el patio, el local.  
Pero más allá de las pilas de camisas y pantalones  
se extienden las mesas de Modas para la Noche:  
Baby-Dolls de Bri-nylon y pantaloncitos  
bordados a máquina, delgados como blusas

limón, zafiro, verde musgo, rosa  
con volados en racimos. Suponer  
que ellos comparten ese mundo, pensar que a su clase  
le corresponde algo de ahí, muestra

cuán separado y extraterrestre es el amor,  
o lo son las mujeres, o lo que hacen,  
o parecen ser en nuestros deseos jóvenes  
e irreales: sintéticas, nuevas,  
y desnaturalizadas en éxtasis.

## HERE

Swerving east, from rich industrial shadows  
And traffic all night north; swerving through fields  
Too thin and thistled to be called meadows,  
And now and then a harsh-named halt, that shields  
Workmen at dawn; swerving to solitude  
Of skies and scarecrows, haystacks, hares and pheasants,  
And the widening river's slow presence,  
The piled gold clouds, the shining gull-marked mud,

Gathers to the surprise of a large town:  
Here domes and statues, spires and cranes cluster  
Beside grain-scattered streets, barge-crowded water,  
And residents from raw estates, brought down  
The dead straight miles by stealing flat-faced trolleys,  
Push through plate-glass swing doors to their desires –  
Cheap suits, red kitchen-ware, sharp shoes, iced lollies,  
Electric mixers, toasters, washers, driers –

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling  
Where only salesmen and relations come  
Within a terminate and fishy-smelling  
Pastoral of ships up streets, the slave museum,  
Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;  
And out beyond its mortgaged half-built edges  
Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,  
Isolate villages, where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands  
Like heat. Here leaves unnoticed thicken,  
Hidden weeds flower, neglected waters quicken,  
Luminously-peopled air ascends;  
And past the poppies bluish neutral distance  
Ends the land suddenly beyond a beach  
Of shapes and shingle. Here is unfenced existence:  
Facing the sun, untalkative, out of reach.

## AQUÍ

Desviando al este, desde las ricas sombras industriales  
y un tráfico toda la noche hacia el norte; a través de campos  
demasiado delgados y espinosos para ser llamados praderas,  
y aquí y allá, luego, una parada de nombre áspero, que cobija  
a los obreros en el amanecer; desviando hacia la soledad  
de cielos y espantapájaros, fardos de heno, liebres y faisanes  
y la lenta presencia del río que se ensancha,  
las nubes doradas apiladas, el barro brillante marcado de gaviotas,

se congrega para sorpresa de un gran poblado :  
aquí se arraciman domos y estatuas, torrecillas y grúas  
junto a las calles diseminadas con grano, agua poblada de barcas,  
y habitantes de ruda condición, llevados camino abajo  
de millas muertas y derechas por trolebuses de cara chata,  
que se mueven a hurtadillas  
empujan en pos de sus deseos las puertas vaivén de enormes vidrios:  
trajes baratos, roja loza de cocina, zapatos en punta, chupetines helados,  
licuadoras, tostadoras, lavadoras, secadores eléctricos...

Un gentío a precio rebajado, urbano y, sin embargo, simple, que vive  
donde sólo llegan los viajeros y los parientes  
dentro de una pastoral de barcos finiquitada y con olor a pez;  
calles arriba, el museo de esclavos,  
negocios de tatuaje, consulados, mujeres hoscas de pañuelo en la cabeza;  
y más allá de sus cercas semi-construidas e hipotecadas  
campos de trigo de sombra ligera, altos como setos,  
aldeas aisladas, donde la soledad clarifica

vidas apartadas. Aquí se yergue el silencio  
como el calor. Aquí hojas inadvertidas se espesan,  
florece malezas ocultas, aguas abandonadas se apresuran,  
el aire luminosamente poblado, asciende;  
y más allá de la distancia neutral azulada de las amapolas  
se acaba la tierra de improviso más allá de una playa  
de formas y guijarros. Aquí está la existencia sin límite:  
enfrentándose al sol, sin hablar, fuera de alcance.

## TOADS REVISITED

Walking around in the park  
Should feel better than work:  
The lake, the sunshine,  
The grass to lie on,

Blurred playground noises  
Beyond black-stockinged nurses –  
Not a bad place to be.  
Yet it doesn't suit me,

Being one of the men  
You meet of an afternoon:  
Palsied old step-takers,  
Hare-eyed clerks with the jitters,

Waxed-fleshed out-patients  
Still vague from accidents,  
And characters in long coats  
Deep in the litter-baskets –

All dodging the toad work  
By being stupid or weak.  
Think of being them!  
Hearing the hours chime,

Watching the bread delivered,  
The sun by clouds covered,  
The children going home;  
Think of being them,

Turning over the failures  
By some bed of lobelias,  
Nowhere to go but indoors  
No friends but empty chairs –

No, give me my in-tray,  
My loaf-haired secretary,  
My shall-I-keep-the-call-in-Sir:  
What else can I answer,

When the lights come on at four  
At the end of another year?  
Give me your arm, old toad;  
Help me down Cemetery Road.

## SAPOS REVISITADOS

Caminar por el parque  
tendría que caer mejor que trabajar:  
el lago, la luz del sol,  
la hierba para acostarse,

ruidos desdibujados de un patio de recreo  
más allá de ayas de negras medias...  
un lugar no malo para estar.  
Sin embargo no me viene bien,

Siendo uno de los hombres  
que uno encuentra una tarde:  
viejos caminantes paralíticos,  
empleados con ojos de liebre y muy nerviosos,

pacientes externos de cuerpos de cera  
todavía vagos por los accidentes,  
y personajes de sacos largos  
metiéndose en los cestos de basura...

Todos moviendo la obra del sapo  
estúpidos o débiles.  
¡Pensar en ser ellos!  
Oír el tañer de las horas,

contemplando la entrega del pan  
el sol cubierto por las nubes,  
los niños que van a casa;  
pensar en ser ellos,

volviéndose sobre sus fracasos  
junto a algún cantero de lobelias,  
no poder ir a ningún lugar salvo adentro,  
ningún amigo sino sillas vacías...

No, devuélveme mi bandeja de papeles,  
mi secretaria con pelo inflado,  
mi "Señor-debo-mantener-la-llamada":  
¿qué otra cosa puedo responder,

cuando las luces se encienden a las cuatro  
al final de otro año?  
Dame tu brazo, sapo, viejo:  
ayúdame a ir por el Camino al Cementerio.

## SUNNY PRESTATYN

*Come to Sunny Prestatyn*

Laughed the girl on the poster,  
Kneeling up on the sand  
In tautened white satin.  
Behind her, a hunk of coast, a  
Hotel with palms  
Seemed to expand from her thighs and  
Spread breast-lifting arms.

She was slapped up one day in March.  
A couple of weeks, and her face  
Was snaggle-toothed and boss-eyed;  
Huge tits and a fissured crotch  
Were scored well in, and the space  
Between her legs held scrawls  
That set her fairly astride  
A tuberous cock and balls

Autographed *Titch Thomas*, while  
Someone had used a knife  
Or something to stab right through  
The moustached lips of her smile.  
She was too good for this life.  
Very soon, a great transverse tear  
Left only a hand and some blue.  
Now *Fight Cancer* is there.

## EL SOL DE PRESTATYN

*Venite al sol de Prestatyn*  
reía la chica del póster,  
arrodillada en la arena  
en blanco y tieso satén.  
Detrás de ella, un buen pedazo  
de costa; un hotel con palmeras  
parecía expandirse desde sus muslos y  
brazos abiertos que alzaban sus pechos.

Fue golpeada un día de marzo.  
Hace unas semanas, y su cara  
quedó desdentada y bizca;  
enormes tetas y una entrepierna fisurada  
fueron buenos blancos y el espacio  
entre sus piernas contenía garabatos  
que la ponían limpiamente a horcajadas  
de una verga turgente y huevos

autografiados *Titch Thomas*, mientras  
que alguien había usado un cuchillo  
o algo para tajar justo a través  
de los labios y los bigotes de su sonrisa.  
Era demasiado buena para esta vida.  
Muy pronto, un gran desgarro atravesado  
dejó sólo una mano y algo de azul.  
Ahora se lee: *Luchemos contra el cáncer.*

## DOCKERY AND SON

'Dockery was junior to you,  
Wasn't he?' said the Dean. 'His son's here now.'  
Death-suited, visitant, I nod. 'And do  
You keep in touch with—' Or remember how  
Black-gowned, unbreakfasted, and still half-tight  
We used to stand before that desk, to give  
'Our version' of 'these incidents last night'?  
I try the door of here I used to live:

Locked. The lawn spreads dazzlingly wide.  
A known bell chimes. I catch my train, ignored.  
Canal and clouds and colleges subside  
Slowly from view. But Dockery, good Lord,  
Anyone up today must have been born  
In '43, when I was twenty-one  
If he was younger, did he get this son  
At nineteen, twenty? Was he that withdrawn

High-collared public-schoolboy, sharing rooms  
With Cartwright who was killed? Well, it just shows  
How much...How little...Yawning, I suppose  
I fell asleep, waking at the fumes  
And furnace-glares of Sheffield, where I changed,  
And ate an awful pie, and walked along  
The platform to its end to see the ranged  
Joining and parting lines reflect a strong

Unhindered moon. To have no son, no wife,  
No house or land still seemed quite natural.  
Only a numbness registered the shock  
Of finding out how much had gone of life,  
How widely from the others. Dockery, now:  
Only nineteen, he must have taken stock  
Of what he wanted, and been capable  
Of...No, that's not the difference: rather, how

Convinced he was he should be added to!  
Why did he think adding meant increase?  
To me it was dilution. Where do these  
Innate assumptions come from? Not from what

## DOCKERY Y SU HIJO

«Dockery era menor que tú,  
¿o no?», dijo el Decano. «Su hijo ahora está aquí.»  
De visita y con traje de muerte, asiento. «¿Y tú mantienes  
contacto con...? ¿O recuerdas cómo  
de túnica negra, sin desayunar, y aún a medio ceñirnos  
solíamos pararnos frente al escritorio, para dar  
«nuestra versión» de «los incidentes de la pasada noche»?  
Probé abrir la puerta del lugar donde acostumbraba vivir:

cerrada. El jardín se extiende deslumbrante y vasto.  
Tañe una campana conocida. Me tomo el tren, ignorado.  
El canal y las nubes y los edificios de las facultades desaparecen  
lentamente de la vista. Pero Dockery, mi Dios,  
alguien de ahora tiene que haber nacido  
en el '43, cuando yo tenía veintiún años.  
Si era más joven, ¿tuvo este hijo  
a los diecinueve, veinte? ¿Era él ese apartado

alumno de escuela privada de alto cuello, que compartía  
la habitación con Cartwright, a quien mataron? Bien, eso sencillamente mues-  
tra  
cuánto ... cuán poco... Bostezando, supongo  
me dormí, y desperté con las emanaciones  
y destellos de los hornos de Sheffield, donde hice trasbordo  
y comí un pastel horrible, y recorrí  
la plataforma hasta el fin para ver las regladas  
líneas que se juntan y se apartan, reflejar una recia

luna sin obstáculos. No tener ni hijo, ni mujer  
ni casa ni tierra todavía parecía bastante natural.  
Sólo un aturdimiento registró el shock  
de descubrir cuánto había pasado de la vida  
cuán lejos de los demás. Dockery, ahora:  
tan sólo diecinueve años, debe de haberse interesado  
en lo que deseaba, y sido capaz  
de... No, ésa no es la diferencia: más bien, ¡cuán

convencido estaba de que debía ser acrecentar!  
¿Por qué pensaba que agregar significaba incrementar?  
Para mí fue disolución ¿De dónde venían

We think truest, or most want to do:  
Those warp tight-shut, like doors. They're more a style  
Our lives bring with them: habit for a while,  
Suddenly they harden into all we've got

And how we got it; looked back on, they rear  
Like sand-clouds, thick and close, embodying  
For Dockery a son, for me nothing,  
Nothing with all a son's harsh patronage.  
Life is first boredom, then fear.  
Whether or not we use it, it goes,  
And leaves what something hidden from us chose,  
And age, and then the only end of age.

estas conjeturas innatas? No de lo que  
creemos más verdadero o lo que más queremos hacer:  
esas urdimbres herméticamente cerradas, como puertas. Son más un estilo  
que nuestras vidas traen con ellas: un hábito por un tiempo  
de repente se materializan en todo lo que tenemos

y cómo lo obtuvimos; nos dimos vuelta, ellas se alzan  
como nubes de arena, espesas y cerradas, corporizando  
para Dockery un hijo, para mí nada.

Nada con todo el rudo patronazgo de un hijo.

La vida es, primero, aburrimiento, luego miedo.

Sea que la usemos o no, se marcha

y deja lo que algo escondido de nosotros eligió,

y la edad, y luego el único final de la edad.

## THE TREES

The trees are coming into leaf  
Like something almost being said;  
The recent buds relax and spread,  
Their greenness is a kind of grief.

Is it that they are born again  
And we grow old? No, they die too.  
Their yearly trick of looking new  
Is written down in rings of grain.

Yet still the unresting castles thresh  
In fullgrown thickness every May.  
Last year is dead, they seem to say,  
Begin afresh, afresh, afresh.

## LOS ÁRBOLES

Los árboles vuelven a sus hojas  
como cosas que apenas se pronuncian  
los retoños se aquietan, pero anuncian  
su verdor como formas de congojas.

¿Es que ellos llegan a nacer de nuevo  
mientras envejecemos? No: perecen  
y el truco anual de parecer renuevos  
en anillos de grano se establece.

Pero hasta los castillos en la espesa  
madurez de los mayos se desgranán  
muerto está el año que ha pasado, claman  
nuevamente empieza, empieza, empieza.

## POSTERITY

Jake Balokowsky, my biographer,  
Has this page microfilmed. Sitting inside  
His air-conditioned cell at Kennedy  
In jeans and sneakers, he's no call to hide  
Some slight impatience with his destiny:  
'I'm stuck with this old fart at least a year;

I wanted to teach school in Tel Aviv,  
But Myra's folks' – he makes the money sign –  
'Insisted I got tenure. When there's kids –'  
He shrugs. 'It's stinking dead, the research line;  
Just let me put this bastard on the skids,  
I'll get a couple of semesters leave

To work on Protest Theater.' They both rise,  
Make for the Coke dispenser. 'What's he like?  
Christ, I just told you. Oh, you know the thing,  
That crummy textbook stuff from Freshman Psych,  
Not out of kicks or something happening –  
One of those old-type *natural* fouled-up guys.'

## POSTERIDAD

Jake Balokowsky, mi biógrafo,  
hace microfilmear esta página. Sentado en  
su lugar de Kennedy, con aire acondicionado  
en jeans y zapatillas; no tiene vocación para ocultar  
cierta ligera impaciencia con su destino.  
“Me clavé con este viejo al pedo al menos un año;

yo quería enseñar en Tel Aviv,  
pero la gente de Myra” –hace el signo del dinero–  
«insistió en que yo obtuviese el cargo vitalicio. Cuando hay niños...”  
Se encoge de hombros. «La línea investigativa está muerta y apesta,  
sólo permítanme deshacerme de este bastardo,  
obtendré una licencia por un par de semestres

para trabajar sobre el Teatro de Protesta.” Ambos se levantan  
se dirigen al expendedor de Coca. “¿Cómo es?  
Dios, te lo acabo de decir. Oh, ya sabes,  
ese asunto trillado del libro de Psicología de primer año,  
no faltó de entusiasmo o de que pase algo:  
uno de esos tipos de la guardia vieja, *naturales*, despelotados.

## HOMAGE TO A GOVERNMENT

Next year we are to bring the soldiers home  
For lack of money, and it is all right.  
Places they guarded, or kept orderly,  
Must guard themselves, and keep themselves orderly.  
We want the money for ourselves at home  
Instead of working. And this is all right.

It's hard to say who wanted it to happen,  
But now it's been decided nobody minds.  
The places are a long way off, not here,  
Which is all right, and from what we hear  
The soldiers there only made trouble happen.  
Next year we shall be easier in our minds.

Next year we shall be living in a country  
That brought its soldiers home for lack of money.  
The statues will be standing in the same  
Tree-muffled squares, and look nearly the same  
Our children will not know it's a different country.  
All we can hope to leave them now is money.

## HOMENAJE A UN GOBIERNO

El año entrante vamos a hacer volver a los soldados por falta de dinero, y eso está bien.  
Los lugares que guardaron, o mantuvieron en orden, deben guardarse por sí mismos y mantenerse en orden.  
Queremos el dinero para nosotros en casa en lugar de trabajar. Y esto está bien.

Es difícil decir quién quería que esto sucediera, pero ahora que se ha decidido a nadie le importa.  
Los lugares están muy lejos, no aquí, lo que está muy bien, y por lo que supimos los soldados ahí sólo ocasionaban problemas.  
El año entrante nuestra mente estará más tranquila.

El año entrante viviremos en un país que trajo a sus soldados de vuelta por falta de dinero.  
Las estatuas estarán emplazadas en las mismas plazas embozadas de árboles, y se verán casi iguales.  
Nuestros niños no sabrán que es un país distinto.  
Ahora todo lo que podemos esperar dejarles es dinero.

## THE CARD-PLAYERS

Jan van Hogspeuw staggers to the door  
And pisses at the dark. Outside, the rain  
Courses in cart-ruts down the deep mud lane.  
Inside, Dirk Dogstoerd pours himself some more,  
And holds a cinder to his clay with tongs,  
Belching out smoke. Old Prijck snores with the gale,  
His skull face firelit; someone behind drinks ale,  
And opens mussels, and croaks scraps of songs  
Towards the ham-hung rafters about love.  
Dirk deals the cards. Wet century-wide trees  
Clash in surrounding starlessness above  
This lamplit cave, where Jan turns back and farts,  
Gobs at the grate, and hits the queen of hearts.

Rain, wind and fire! The secret, bestial peace!

## LOS JUGADORES DE NAIPES

Jan van Hogspeuw vacila hacia la puerta  
y mea en la oscuridad. Afuera, la lluvia  
discurre en huellas de carros por la senda de hondo barro.  
Adentro, Dirk Dogstoerd se sirve un poco más,  
y con la pinza sostiene una brasa ante su pipa,  
eructando humo. El viejo Prijck ronca explosivamente,  
su cara de calavera encendida; alguien, atrás, bebe cerveza,  
y abre ostras, y croa trozos de canciones  
hacia las vigas de donde cuelgan jamones sobre el amor.  
Dirk da las cartas. Árboles húmedos con el ancho de un siglo  
chocan en un alrededor ausente de estrellas, por encima  
de esta cueva iluminada con lámpara, donde Jan se da vuelta y se pedorrea,  
escupe hacia la reja, y acierta a la reina de corazones.

¡Lluvia, viento y fuego! ¡La paz secreta, bestial!

## THIS BE THE VERSE

They fuck you up, your mum and dad.  
They may not mean to, but they do.  
They fill you with the faults they had  
And add some extra, just for you.

But they were fucked up in their turn  
By fools in old-style hats and coats,  
Who half the time were sippy-stern  
And half at one another's throats.

Man hands on misery to man.  
It deepens like a coastal shelf.  
Get out as early as you can,  
And don't have any kids yourself.

## ESTE SEA EL VERSO

Tu viejo y tu vieja te cogieron  
acaso sin querer, pero lo hicieron.  
Todas las faltas que tenían los dos  
y un poco más de yapa para vos.

Pero a ellos los cogieron primero  
los viejos anticuados de sombrero  
que una mitad sentimentalizaban  
y otra mitad del tiempo se mataban.

El hombre al hombre su miseria fía  
que se hace más honda que una ría.  
Andate tan pronto como puedas:  
Hijos no tengas.

## GOING, GOING

I thought it would last my time –  
The sense that, beyond the town,  
There would always be fields and farms,  
Where the village louts could climb  
Such trees as were not cut down;  
I knew there'd be false alarms

In the papers about old streets  
And split-level shopping, but some  
Have always been left so far;  
And when the old part retreats  
As the bleak high-risers come  
We can always escape in the car.

Things are tougher than we are, just  
As earth will always respond  
However we mess it about;  
Chuck filth in the sea, if you must:  
The tides will be clean beyond.  
But what do I feel now? Doubt?

Or age, simply? The crowd  
Is young in the M1 café;  
Their kids are screaming for more –  
More houses, more parking allowed,  
More caravan sites, more pay.  
On the Business Page, a score

Of spectacled grins approve  
Some takeover bid that entails  
Five per cent profit (and ten  
Per cent more in the estuaries): move  
Your works to the unspoilt dales  
(Grey area grants)! And when

You try to get near the sea  
In summer...

                    It seems, just now,  
To be happening so very fast;  
Despite all the land left free

## VENDO... ¡VENDÍ!

Yo pensé que duraría mi tiempo...  
el sentido de que, más allá del pueblo,  
siempre habría campos y chacras,  
donde los guarangos de la aldea pudieran trepar  
a esos árboles que no fueron derribados;  
supe que habría falsas alarmas

en los periódicos, sobre calles viejas  
y negocios en desnivel, pero algunas  
han sido siempre dejadas tan lejos;  
y cuando la parte antigua retrocede  
a medida que llegan los desolados rascacielos  
siempre podemos escaparnos en auto.

Las cosas son más resistentes que nosotros, exactamente  
como la tierra siempre responderá  
por más que por ahí la fastidiemos;  
tiren porquería al mar, si tienen que hacerlo;  
las mareas se llevarán todo.  
Pero ¿qué sentimos ahora? ¿Duda?

¿O la edad, simplemente? La muchedumbre  
es joven en el café Autopista 1;  
sus chicos están gritando más...  
más casas, más estacionamientos permitidos,  
más lugares para remolques, más paga.  
En la Página de Negocios, una fila

de muecas de sonrisa con gafas aprueba  
alguna oferta de adquisición que implica  
una ganancia del cinco por ciento (y diez  
por ciento más en los estuarios): ¡traslada  
tus obras a los valles no estropeados  
(asignaciones de áreas grises)! Y cuando

intentas acercarte al mar  
en el verano...

Parece, ahora  
estar sucediendo tan rápido  
a pesar de toda la tierra libre

For the first time I feel somehow  
That it isn't going to last,

That before I snuff it, the whole  
Boiling will be bricked in  
Except for the tourist parts –  
First slum of Europe: a role  
It won't be so hard to win,  
With a cast of crooks and tarts.

And that will be England gone,  
The shadows, the meadows, the lanes,  
The guildhalls, the carved choirs.  
There'll be books; it will linger on  
In galleries; but all that remains  
For us will be concrete and tyres.

Most things are never meant.  
This won't be, most likely: but greeds  
And garbage are too thick-strewn  
To be swept up now, or invent  
Excuses that make them all needs.  
I just think it will happen, soon.

por primera vez siento, de algún modo,  
que no va a durar,

que antes de espichar, la totalidad  
del asunto será encerrado entre cuatro paredes  
excepto las partes turísticas  
el primer arrabal de Europa: un papel  
que no será difícil conquistar  
con un reparto criminales y ramerás.

Y eso será la Inglaterra que se fue  
las sombras, las praderas, las almenas,  
los municipios, los coros tallados.  
Habrá libros; irá desapareciendo  
en salas de exposición; y todo lo que quede  
para nosotros será cemento y neumáticos.

La mayoría de las cosas se dan sin intención.  
Esto no será así, muy probablemente; pero las codicias  
y la basura están demasiado íntimamente unidos  
para ser barridas ahora, o para inventar  
excusas que las vuelvan necesarias.  
Yo sólo creo que eso sucederá, pronto.

## THE BUILDING

Higher than the handsomest hotel  
The lucent comb shows up for miles, but see,  
All round it close-ribbed streets rise and fall  
Like a great sigh out of the last century.  
The porters are scruffy; what keep drawing up  
At the entrance are not taxis; and in the hall  
As well as creepers hangs a frightening smell.

There are paperbacks, and tea at so much a cup,  
Like an airport lounge, but those who tamely sit  
On rows of steel chairs turning the ripped mags  
Haven't come far. More like a local bus,  
These outdoor clothes and half-filled shopping bags  
And faces restless and resigned, although  
Every few minutes comes a kind of nurse

To fetch someone away: the rest refit  
Cups back to saucers, cough, or glance below  
Seats for dropped gloves or cards. Humans, caught  
On ground curiously neutral, homes and names  
Suddenly in abeyance; some are young,  
Some old, but most at that vague age that claims  
The end of choice, the last of hope; and all

Here to confess that something has gone wrong.  
It must be error of a serious sort,  
For see how many floors it needs, how tall  
It's grown by now, and how much money goes  
In trying to correct it. See the time,  
Half-past eleven on a working day,  
And these picked out of it; see, as they climb

To their appointed levels, how their eyes  
Go to each other, guessing; on the way  
Someone's wheeled past, in washed-to-rags ward clothes:  
They see him, too. They're quiet. To realise  
This new thing held in common makes them quiet,  
For past these doors are rooms, and rooms past those,  
And more rooms yet, each one further off

## EL EDIFICIO

Más alto que el más espléndido hotel  
el panal luciente se destaca en kilómetros, pero vean,  
alrededor de él calles de bordes cerrados se alzan y caen  
como un enorme suspiro del siglo pasado.  
Los porteros son zaparrastrosos; los que siguen parando  
a la entrada no son taxis, y en el hall  
así como las enredaderas merodea un olor espantoso.

Hay libros en rústica, y té a tanto la taza,  
como el salón de un aeropuerto, pero los que sumisamente se sientan  
en filas de sillas de acero hojeando las revistas rotas  
no han venido de lejos. Más parecidos a un colectivo local,  
estas ropas de calle y bolsas de compras medio vacías  
y caras de preocupación y resignadas, aunque  
cada pocos minutos viene algo como una enfermera

para llevarse a alguien: los demás devuelven  
las tazas a los platos, tosen, o echan un vistazo bajo  
los asientos para hallar guantes o tarjetas caídas. Humanos, atrapados  
en terreno curiosamente neutral, casas y nombres  
de repente ausentes; algunos son jóvenes,  
otros, viejos, pero la mayoría de esa vaga edad que reclama  
el final de la elección, lo último de la esperanza; y todos

aquí para confesar que algo ha ido mal.  
Debe de ser error de índole grave  
porque vean cuántos pisos necesita, cuán alto  
ha llegado a ser ahora, y cuánto dinero se va  
en tratar de corregirlo. Vean la hora,  
once y media de un día hábil,  
y estos entresacados de ahí; vean, cuando ascienden

a sus niveles establecidos, cómo sus ojos  
van de uno a otro, adivinando; en el camino  
lo pasan a uno en ruedas, en ropas de sala lavadas hasta hacerlas andrajos:  
también lo ven. Están callados. Darse cuenta  
de esta nueva cosa que tienen en común los acalla,  
porque más allá de estas puertas hay cuartos, y más después de ellos,  
y más aún, uno después del otro

And harder to return from; and who knows  
Which he will see, and when? For the moment, wait,  
Look down at the yard. Outside seems old enough:  
Red brick, lagged pipes, and someone walking by it  
Out to the car park, free. Then, past the gate,  
Traffic; a locked church; short terraced streets  
Where kids chalk games, and girls with hair-dos fetch

Their separates from the cleaners – O world,  
Your loves, your chances, are beyond the stretch  
Of any hand from here! And so, unreal,  
A touching dream to which we all are lulled  
But wake from separately. In it, conceits  
And self-protecting ignorance congeal  
To carry life, collapsing only when

Called to these corridors (for now once more  
The nurse beckons - ). Each gets up and goes  
At last. Some will be out by lunch, or four;  
Others, not knowing it, have come to join  
The unseen congregations whose white rows  
Lie set apart above – women, men;  
Old, young; crude facets of the only coin

This place accepts. All know they are going to die.  
Not yet, perhaps not here, but in the end,  
And somewhere like this. That is what it means,  
This clean-sliced cliff; a struggle to transcend  
The thought of dying, for unless its powers  
Outbuild cathedrals nothing contravenes  
The coming dark, though crowds each evening try

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

y más difícil para volver de él; ¿y quién sabe  
cuál verá, y cuándo? Por el momento, espere,  
mire abajo el patio. Lo de afuera parece bastante viejo:  
ladrillo rojo, caños recubiertos y alguien que camina por ahí  
hacia el estacionamiento, libre. Luego, más allá del portón,  
el tránsito; una iglesia cerrada, calles de cortas terrazas  
donde los chicos dibujan rayuelas con tiza, y las chicas con peinados vulgares  
van a buscar

sus prendas en las tintorerías... ¡Oh, mundo,  
tus amores, tus oportunidades, están más allá de la extensión  
de cualquier mano aquí! Y así, irreal,  
un sueño conmovedor con el cual todos nos adormecemos  
pero del cual despertamos por separado. En él, caprichos  
e ignorancia auto-protectora se congelan  
para transportar la vida, y sólo se desbaratan cuando

llamados a esos corredores (pues ahora otra vez  
la enfermera llama...). Cada uno se levanta y va  
finalmente. Algunos estarán para el almuerzo, o para las cuatro;  
otros, no sabiéndolo, han venido a unirse  
a las congregaciones no vistas, cuyas filas blancas  
arriba, están aparte... mujeres, hombres;  
viejos, jóvenes; crudas facetas de la única moneda

que este lugar acepta. Todos saben que van a morir.  
No ya, no aquí quizás, pero al final  
y en algún lugar como éste. Eso es lo que significa  
este peñasco en limpias bajadas: un esfuerzo por trascender  
el pensamiento de morir, puesto que a menos que sus poderes  
levanten catedrales, nada se opone a  
la oscuridad sobreviniente, a pesar de que las multitudes cada noche lo  
intentan

con flores de desperdicio, débiles, propiciatorias.

## THE VIEW

The view is fine from fifty,  
Experienced climbers say;  
So, overweight and shifty,  
I turn to face the way  
That led me to this day.

Instead of fields and snowcaps  
And flowered lanes that twist,  
The track breaks at my toe-caps  
And drops away in mist.  
The view does not exist.

Where has it gone, the lifetime?  
Search me. What's left is drear.  
Unchilded and unwifed, I'm  
Able to view that clear:  
So final. And so near.

## LA VISTA

La vista es bella desde los cincuenta  
dice el montañista acostumbrado  
así, astuto, y más peso de la cuenta  
yo vuelvo el rostro hacia el camino andado  
que hasta este mismo día me ha llevado.

En lugar de los campos y coronas  
de nieve, oblicuos prados que se visten  
de flores, a mis pies se desmorona  
la huella, y en la niebla se desviste.  
La vista ya no existe.

Pálpenme. Lo que ha quedado es miedo.  
¿Y el tiempo de la vida? Ya es en vano.  
Sin hijos ni mujer, ahora puedo  
verlo claro, y a mano  
tan final. Tan cercano.

## AUBADE

I work all day, and get half-drunk at night.  
Waking at four to soundless dark, I stare.  
In time the curtain-edges will grow light.  
Till then I see what's really always there:  
Unresting death, a whole day nearer now,  
Making all thought impossible but how  
And where and when I shall myself die.  
Arid interrogation: yet the dread  
Of dying, and being dead,  
Flashes afresh to hold and horrify.

The mind blanks at the glare. Not in remorse  
- The good not done, the love not given, time  
Torn off unused – nor wretchedly because  
An only life can take so long to climb  
Clear of its wrong beginnings, and may never;  
But at the total emptiness for ever,  
The sure extinction that we travel to  
And shall be lost in always. Not to be here,  
Not to be anywhere,  
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

This is a special way of being afraid  
No trick dispels. Religion used to try,  
That vast moth-eaten musical brocade  
Created to pretend we never die,  
And specious stuff that says *No rational being  
Can fear a thing it will not feel*, not seeing  
That this is what we fear – no sight, no sound,  
No touch or taste or smell, nothing to think with,  
Nothing to love or link with,  
The anaesthetic from which none come round.

And so it stays just on the edge of vision,  
A small unfocused blur, a standing chill  
That slows each impulse down to indecision.  
Most things may never happen: this one will,  
And realisation of it rages out  
In furnace-fear when we are caught without  
People or drink. Courage is no good:

## ALBADA

Trabajo todo el día, y medio me emborracho por la noche.  
Me despierto a las cuatro ante la oscuridad insondable, con la mirada fija.  
A su tiempo los cortinados se llenarán de luz.  
Hasta entonces veo lo que en realidad siempre está allí:  
la muerte sin descanso, todo un día más cerca ahora,  
que hace todo pensamiento imposible excepto cómo  
y dónde y cuándo he de morir yo mismo.  
Interrogación árida: sin embargo, el espanto  
de morir, y de estar muerto,  
destella nuevamente para recordar y horrorizar.

La mente se pone en blanco ante el resplandor. No con remordimiento:  
–el bien no realizado, el amor no brindado, el tiempo  
destruido sin usar– no desdichadamente porque  
una sola vida puede llevar mucho tiempo de escalar  
libre de sus comienzos equívocos, y puede que nunca llegue,  
sino ante el vacío total eterno,  
la extinción segura hacia la que viajamos  
y en la cual siempre nos perderemos. No estar aquí,  
no estar en ninguna parte  
y pronto; nada más terrible, nada más verdadero.

Esta es una forma especial de tener miedo  
que ningún truco deshace. La religión solía intentarlo,  
ese gran brocado musical apolillado  
creado para fingir que nunca morimos  
y la necesidad especiosa que dice *Ningún ser racional  
puede temer algo que no sentirá*, sin ver  
que eso es lo que tememos: no ver, no oír,  
no tocar ni gustar ni oler, nada en lo cual pensar,  
nada para amar o relacionarse,  
la anestesia de la cual nadie vuelve en sí.

Y así se queda justo en el borde de la visión,  
un pequeño borrón difuso, un frío presente  
que demora cada impulso hasta la indecisión.  
La mayoría de las cosas pueden nunca suceder: esta sí,  
y tomar conciencia de ello enfurece  
en el miedo al horno cuando nos sorprenden sin  
gente ni bebida. De nada sirve el coraje:

It means not scaring others. Being brave  
Lets no one off the grave.  
Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes shape.  
It stands plain as a wardrobe, what we know,  
Have always known, know that we can't escape,  
Yet can't accept. One side will have to go.  
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring  
In locked-up offices, and all the uncaring  
Intricate rented world begins to rouse.  
The sky is white as clay, with no sun.  
Work has to be done.  
Postmen like doctors go from house to house.

significa no espantar a otros. Ser valiente  
no salva a nadie de la tumba.

La muerte es la misma, con quejas o resistida.

Lentamente la luz se hace más fuerte, y el cuarto toma forma.

Se ve lo que conocemos claro como un ropero,

lo que siempre hemos conocido, sabemos que no podemos escapar,  
y sin embargo no lo podemos aceptar. Una parte tendrá que irse.

En tanto los teléfonos se agazapan, preparándose para sonar  
en las oficinas bien cerradas, y todo el mundo sin compasión  
intrincado y alquilado comienza a reanimarse.

El cielo está blanco como arcilla, sin sol.

Hay trabajo que hacer.

Los carteros, como médicos, van de casa en casa.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias:

- Larkin, Philip (1945), *The North Ship*, London, The Fortune Press; ed. rev. (1966) London, Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_ (1946), *Jill*, London, The Fortune Press; ed. rev. (1975), London, Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_ (1947), *A Girl in Winter*, London, Faber and Faber; ed. rev. 1975.
- \_\_\_\_\_ (1973), *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (ed.), Oxford, Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ (1979), *All What Jazz. A Record Diary 1961-68*, London, Faber and Faber; ed. rev. 1985.
- \_\_\_\_\_ (1983), *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Collected Poems*, Anthony Thwaite (ed.), London, The Marvell Press and Faber and Faber; ed. rev. 1990.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Selected Letters of Philip Larkin 1940-85*, Anthony Thwaite (ed). London, Faber and Faber.

### Bibliografía de consulta:

- Abrams, M. H (1962), *El espejo y la lámpara*, traducción de Gregorio Aráoz, Buenos Aires, Editorial Nova.
- Ackroyd, Peter (1993), "Poet hands on misery to man", *Times*, 1 April 1993, p. 35.
- Alvarez, Al (ed.) (1962), *The New Poetry*, Harmondsworth, Penguin; ed.rev. 1966.
- Ambroise de Milan (1961), *Des Sacraments. Des Mystères*, Nouvelle édition revue et augmentée de L'explication du symbole, Paris, Les éditions du Cerf.
- Baron, Michael (ed.) (1997), *Larkin with Poetry*, Great Britain, EA.
- Bayley, John (1976), "The Importance of Elsewhere", en *The Uses of Division: Unity and Disharmony in Literature*, London, Chatto & Windus, pp. 171-182.
- \_\_\_\_\_ (1988a), "Larkin's Short Story Poems", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 272-283.
- \_\_\_\_\_ (1988b), "Too Good for this World", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 198-212.

- \_\_\_\_\_ (1989), "Philip Larkin's Inner World", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 158-161.
- Bedient, Calvin (1974), *Eight Contemporary Poets*, London, Oxford University Press.
- Bergonzi, Bernard (1993), *Wartime and Aftermath: English Literature and its Background 1939-1960*, Oxford, Oxford University Press.
- Booth, James (1992), *Philip Larkin: Writer*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- \_\_\_\_\_ (1997), "Philip Larkin: Lyricism, Englishness and Postcoloniality", en Baron, Michael (ed.), *Larkin with Poetry*, Great Britain, EA, pp. 9-30.
- Bourdieu, P (1997), *Outline of a Theory and Practice*, traducción de Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brennan, Maeve M (1989), "'I Remember, I Remember', 1955-1985", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 27-37.
- Brett, R.L. (1988), "Philip Larkin in Hull", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 100-114.
- Buxton, Maurice (ed.) (1947), *The Letters of John Keats*, London, Oxford University Press.
- Clark, Steve (1988), "Get Out as Early as You Can: Larkin's Sexual Politics", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 237-271.
- Chambers, Harry (ed.) (1986), *An Enormous Yes: in memoriam Philip Larkin (1922-1985)*, Calstock, Peterloo Poets.
- Conquest, Robert (ed.) (1956), *New Lines: An Anthology*, London, Macmillan.
- Cookson, Linda y Loughley, Brian (eds.) (1989), *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman.
- Corcoran, Neil (1993a), *English Poetry Since 1940*, Harlow, Longman.
- \_\_\_\_\_ (1993b), "A Movement Pursued: Philip Larkin", en *English Poetry Since 1940*. London: Longman, p. 87.
- Cox, C. B. y Dyson, A. E (1963), *Modern Poetry: Studies in Practical Criticism*, London, Edward Arnold.
- Davie, Donald (1973), *Thomas Hardy and British Poetry*, London, Routledge & Kegan Paul.
- \_\_\_\_\_ (1977), "Remembering the Movement", en Barry Alpert (ed.), *The Poet in the Imaginary Museum*, Manchester, Carcanet, pp. 72.-75.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, Harmondsworth, Penguin.
- Day, Roger (1987), *Larkin*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press.

- \_\_\_\_\_ (1989), "That vast moth-eaten musical brocade': Larkin and religion", en Cookson y Loughrey (eds.), *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, pp. 81-92.
- Draper, R. (1989), "The Positive Larkin", en Cookson y Loughrey (eds.), *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, pp. 94-105.
- Eliade, Mircea (1952), *Images et symboles*, Paris, Gallimard.
- Enright, D. J. (ed.) (1955), *Poets of the 1950s*, Tokyo, Kenkyusha.
- Everet, Barbara (1980), "Philip Larkin. After Symbolism", en *Essays in Criticism*, 30: 3, 1980, pp. 231-38.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Poets in Their Time*, London, Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_ (1988a), "Art and Larkin", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 140-152.
- \_\_\_\_\_ (1988b), "Larkin And Dockery: The Limits of the Social", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp.140-152.
- Falck, Colin (1968), "Philip Larkin", en Hamilton, Ian (ed.), *The Modern Poet. Essays from 'The Review'*, London, Macdonald.
- \_\_\_\_\_ (1980), "Philip Larkin", en Jones and Schmidt (eds.), *British Poetry since 1970: a Critical Survey*, Manchester, Carcanet, pp. 403-411.
- Ferguson, Peter (1988), "Philip Larkin's XX Poems: The Missing Link" en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 153-165.
- Finch, G. J. (1991), "Larkin, Nature and Romanticism", en *Critical Survey*, vol. 3. No. 1, 1991, pp. 53-60.
- Foster, Paul et al (1987), *An Arundel Tomb*, with photographs of the tomb by John Writing, Chichester, Otter Memorial Paper Number 1, 2<sup>nd</sup>. ed., 1996.
- Fowler, Roger (1981), *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- Gardiner, Alan (1989), "Larkin's England" en Cookson and Loughrey (eds), *Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, 1993, pp. 62-70.
- Gibson, Andrew (1989), "Larkin and Ordinarieness", en Cookson and Loughrey (eds), *Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, 1993, pp. 9-19.
- Goodby, John (1989), "The Importance of Elsewhere" or "'No Man is an Ireland': Self, Selves and Social Consensus in the Poetry of Philip Larkin", en *Critical Survey*, vol. 1, No. 2, 1989, pp. 131-138.
- Greer, Germaine (1988), "A Very British Misery", en *Guardian* 14 October 1988, p. 27.
- Guardini, R (1953), *Les signes sacrés*, traduction revue et corrigé par Antoine Giraudet, Paris, Editions Spes.
- Haffenden, John (1981), *Viewpoints: Poets in Conversation*, London, Faber and Faber.
- Hall, Donald (1989), "Philip Larkin, 1922-1985", en Salwak, Dale (ed.),

- Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 165-168.
- Hallsmith, Harvey (1989), "The 'I' in Larkin", en Cookson and Loughrey (eds), *Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, 1993, pp. 72-79.
  - Hamilton, Ian (1964a), "Four Conversations" [interview with Larkin], *London Magazine*, vol. 4, No.8, 1964, pp. 71-77.
  - \_\_\_\_\_ (1964b), Review of *The Whitsun Weddings*, *London Magazine*, vol. 4, No. 2, 1964, pp. 70-73.
  - \_\_\_\_\_ (1968), *The Modern Poet: Essays from "The Review"*, London, Macdonald.
  - Hartley, George (1988a), "No Right of Entry", en *Phoenix* (1973/4), pp. 105-109; reimpresso en *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp.135-139.
  - \_\_\_\_\_ (1988b), "Not Like Us", en *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 213-219.
  - \_\_\_\_\_ (1988c), "Nothing To Be Said" en Thwaite, Anthony (ed), *Larkin at Sixty*, London, Faber and Faber, 1982, pp. 87-97; reimpresso en, *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp.298-308.
  - \_\_\_\_\_ (ed.) (1988d), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press.
  - Hartley, Jean (1954), "Poets of the Fifties", *Spectator*, 27 August, 1954, pp. 260-261.
  - \_\_\_\_\_ (1989), *Philip Larkin, The Marvell Press, and Me*, Manchester, Carcanet.
  - \_\_\_\_\_ (1995), *Philip Larkin's Hull and East Yorkshire*, Brian Dyson (ed), The University of Hull Brynmor Jones Library and The Hutton Press Ltd.
  - Heaney, Seamus (1980), "Englands of the Mind", en *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London and Boston, Faber, pp. 150-169.
  - \_\_\_\_\_ (1982), "The Main of Light", en Thwaite, Anthony (ed), *Larkin at Sixty*, London, Faber and Faber, pp.131-138.
  - Hendon, Paul (1989), "Larkin and the logic of replacement", en *Critical Survey*, 1:2, 1989, pp. 164-171.
  - Hewison, Robert (1981), *In Anger: Culture in the Cold War 1945-1960*, London, Routledge.
  - Hobsbaum, Philip (1988), "Larkin's Singing Line", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 284-292.
  - Holbrook, David (1977), *Lost Bearings in English Poetry*, London, Vision Press.
  - Holderness, Graham (1989,1997), "Reading 'Deceptions' – a dramatic conversation", en *Critical Survey*, vol. 1 No. 2, 1989 pp. 53-60; Regan, Stephen (ed.) (1997), *Contemporary Critical Essays*, New York, St Martin's Press, Inc., pp. 122-130.
  - \_\_\_\_\_ (1989), "Philip Larkin: the limitations of experience", en

- Cookson and Loughrey (eds.), *Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, pp. 106-114.
- Hollindale, Peter (1989a), "Philip Larkin's 'The Explosion'", en *Critical Survey*, 1: 2, pp. 139-148.
  - \_\_\_\_\_ (1989b), "The long perspectives", en Cookson and Loughrey (eds.), *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, pp. 50-60.
  - Hughes, Noel (1989), "An Innocent at Home", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and His Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 54-58.
  - Jardine, Lisa (1992), "Saxon Violence", en *Guardian* 8 December 1992, Section 2, p. 4.
  - Kierkegaard, Sören (1968), *Fear and Trembling and the Sickness unto Death*, translated with Introduction and Notes by Walter Lowrie, Princeton, New Jersey, Princeton University Press. (*Tratado de la desesperación*, traducción desde el francés de Carlos Liacho Buenos Aires: Santiago Rueda, 1960).
  - Kuby, Lolette (1974), *An Uncommon Poet for the Common Man. A Study of Philip Larkin's Poetry*, The Hague, Paris, Mouton.
  - Latré, Guido (1985), *Locking Earth to the Sky: A Structuralist Approach to Philip Larkin's Poetry*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang.
  - Lodge, David (1989), "Philip Larkin: The Metonymic Muse", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and His Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 118-128.
  - Lomax, Marion (1997), "Larkin with Women", en Baron, Michael (ed.), *Larkin with Poetry*, Great Britain, EA, pp. 31-46.
  - Longley, Edna (1973-4), "Larkin, Edward Thomas and the Tradition", en *Phoenix*, (1973-4), pp.63-89. Reimpreso como "'Any-angled light': Philip Larkin and Edward Thomas", en *Poetry in the Wars*, Newcastle, Bloodaxe, 1986, pp. 113-139.
  - \_\_\_\_\_ (1988), "Poète Maudit Manqué", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp. 220-231.
  - Luhmann, Niklas (1986), "Systeme verstehen Systeme", en *Zwischen Intransparenz und Verstehen. Fragen an die Pädagogik*, ed. N. Luhmann & K.E. Schorr, Frankfurt, Suhrkamp. *Essays on Reference*. New York: Columbia University Press, pp.12 ss.
  - Marechal, Leopoldo (1984), *Poesía (1924-1950)*, ed.y pról. de Pedro Luis Barcia, La Plata, Ediciones del '80.
  - Martin, Bruce (1978), *Philip Larkin*, Boston, Twayne.
  - \_\_\_\_\_ (1989), "Larkin's Humanity Viewed from Abroad", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp.140-149.
  - Marwick, Arthur, *British Society since 1945*, Harmondsworth: s/f.
  - McHale, Brian (1994), "Whatever Happened to Descriptive Theories", en

- Miecke Bal & Inge Boer (eds.), *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 55-65.
- Meinhold, Peter (1980), "Leben und Tod in Anteil des Christentums", en Günther Stephenson (Hggb.), *Leben und Tod in der Religionen*, Darmstadt, WB, pp. 144-165.
  - Montezanti, Miguel (1980), "Contenidos subyacentes en la balada 'The Three Ravens'", *RUL*, II, 1, 1980, pp. 58-59.
  - ————— (1995), "Shakespeare y la doctrina de las Gracias", en C.A.R.A. Universidad de Valladolid, No. 2, 1995, pp. 51-60.
  - Morrison, Blake (1980), *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford, Oxford University Press.
  - ————— (1988), "In the grip of darkness", *The Times Literary Supplement*, 14-20 October 1988, pp. 1151-1152.
  - Motion, Andrew (1982), *Philip Larkin*, London, Methuen.
  - ————— (1993), *Philip Larkin: A Writer's Life*, London, Faber.
  - O'Neill, Michael (1988), "The Importance of Difference: Larkin's The Whitsun Weddings", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, The Marvell Press, pp.184-187.
  - Ortega y Gasset, José (1983), "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, Tomo V, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, pp. 433-452.
  - Otto, Rudolf (1980), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, traducción de Fernando Vela, Madrid, Alianza Editorial.
  - Paulin, Tom (1986), *Thomas Hardy. The Poetry of Perception*, London, Macmillan, 1975.
  - ————— (1990), "Into the Heart of Englishness", *TLS*, 1990, reimpresso como "She Did Not Change: Philip Larkin", en *Minotaur: Poetry and the Nation State*, London, Faber and Faber, 1992, pp. 233-251. Reproducido en Regan (1997) pp. 161-177. p. 779.
  - ————— (1992), *Minotaur: Poetry and the Nation State*, London, Faber and Faber.
  - Petch, Simon (1981), *The Art of Philip Larkin*, Sydney, Sydney University Press.
  - Press, John (1963), *Rule and Energy. Trends in British Poetry since the Second World War*, London, Oxford University Press.
  - Punter, David (1991), *York Notes on the Selected Poems of Philip Larkin*, London, York Press.
  - Raban, Jonathan (1971), *The Society of the Poem*, London, Harrap.
  - Regan, Stephen (1992), *Critics Debate Philip Larkin*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Education Ltd.
  - ————— (ed) (1997a), *Contemporary Critical Essays*, New York, St Martin's Press, Inc.

- \_\_\_\_\_ (1997b), "Larkin's Reputation", en Baron, Michael (ed), *Larkin with Poetry*, Great Britain, EA.
- Ricks, Christopher (1973/4), "The Whitsun Weddings", en *Phoenix* (1973/4), pp. 6-10.
- \_\_\_\_\_ (1982), "Like something almost being said", en Thwaite, Anthony (ed.), *Larkin at Sixty*, London, Faber and Faber, pp. 120-130.
- Rorty, Richard (1989), *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rossen, Janice (1989), "Philip Larkin Abroad" en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 48-53.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Philip Larkin: His Life's Work*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Salwak, Dale (ed.) (1989), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan.
- Scott, J. D. (1954), "In the Movement", en *Spectator*, 1 October 1954, pp. 399-400.
- Sinfield, Alan (1989), *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Oxford, Oxford University Press.
- Simpson, M. (1982), "Never Such Innocence – a reading of Larkin's 'Sunny Prestatyn'", en Thwaite, Anthony (ed.), *Larkin at Sixty*, London, Faber and Faber, pp. 176-181.
- Spender, Stephen (1963), *The Struggle of the Modern*, London, Faber and Faber.
- Stephenson, Günther (HggB) (1980), *Leben und Tod in der Religionen*, Darmstadt, WB.
- Swarbrick, Andrew (1991), *The Whitsun Weddings and The Less Deceived by Philip Larkin*, Houndmills, Basingstoke Hampshire, London, Macmillan, 1ª edición 1986.
- \_\_\_\_\_ (1993/4), "Larkin: First and Final Drafts", *Poetry Review*, vol. 83, no. 4 (1993/4), pp. 50-53.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Out of Reach: The Poetry of Philip Larkin*, Basingstoke, Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (1997), "Larkin in the Sixth Form", en Baron, Michael (ed.), *Larkin with Poetry*, Great Britain, EA.
- Thwaite, Anthony (1957), *Essays on Contemporary English Poetry*, Tokyo, Kenkyusha.
- \_\_\_\_\_ (1970), "The Poetry of Philip Larkin", en Dodsworth, Martin (ed.), *The Survival of Poetry: A Contemporary Survey*, London, Faber and Faber, pp. 37-55.
- \_\_\_\_\_ (1973/4), "Larkin's Recent Uncollected Poems", *Phoenix* (1973/4), pp. 59-61.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1982), *Larkin at Sixty*, London, Faber and Faber.

- \_\_\_\_\_ (ed.) (1992), *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, London, Faber and Faber.
  - \_\_\_\_\_ (ed.) (1993), *Philip Larkin: A Writer's Life*, London, Faber.
  - Timms, David (1973), *Philip Larkin*, Edinburgh, Oliver & Boyd.
  - \_\_\_\_\_ (1973/4), "'Church Going' Revisited: 'The Building' and the Notion of Development in Larkin's Poetry", en *Phoenix* (1973/4) pp. 13-25.
  - Tolley, A.T. (1988), "Philip Larkin's Unpublished Book: In the Grip of Light", en Hartley, George (ed.), *Philip Larkin 1922-1985: A Tribute*, London, Marvell Press, pp. 166-177.
  - \_\_\_\_\_ (1991), *My Proper Ground. A Study of the Work of Philip Larkin and its Development*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
  - Tomlinson, Charles (1957), "The Middlebrow Muse", en *Essays in Criticism*, vol. VII, No. li, 1957, pp. 208-217.
  - \_\_\_\_\_ (1973), "Poetry Today", en Boris Ford (ed.), *The Pelican Guide to English Literature, Vol.7: The Modern Age*, Harmondsworth, Penguin, pp. 458-474.
  - Van O'Connor, William (1963), *The New University Wits*, Carbondale, University of Southern Illinois.
  - Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge.
  - Wain, John (1976), "The Poetry of Philip Larkin", en *Malahat Review*, 39, 1976, pp. 95-112.
  - Ward, J.P (1992), *The English Line: Poetry of the Unpoetic form Wordsworth to Larkin*, Basingstoke, Macmillan.
  - Watson, J. R. (1975), "The Other Larkin", en *Critical Quarterly*, vol.17 No.4, 1975, pp. 347-360.
  - \_\_\_\_\_ (1989), "Philip Larkin: Voices and Values", en Salwak, Dale (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Basingstoke, Macmillan, pp. 90-111.
  - Watts, Cedric (1989), "Larkin and jazz" en Cookson and Loughrey (eds.), *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, Harlow, Longman, pp. 20-28.
  - Whalen, Terry (1981), "Philip Larkin's imagist bias: his poetry of observation", en *Critical Quarterly*, vol. 23, No. 2, 1981, pp. 29-46.
  - \_\_\_\_\_ (1986), *Philip Larkin and English Poetry*, Basingstoke, Macmillan, ed. rev. 1990.
  - Widdowson, Henry (1982), "The Conditional Presence of Mr Bleaney", en Carter, Ronald (ed.), *Language and Literature. An Introductory Reader in Stylistics*, London, George Allen and Unwin, pp. 38-47.
- Wordsworth, William (1970), *Selected Poetry and Prose*, New York and Toronto, The Signet Classic.