



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Larkin y el Romanticismo: una aproximación dialéctica.

Tesis

Que Para Obtener el Título de:

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)**

Presenta:

Gerónimo Sarmiento Cruz

Asesor: Dr. Mario Murgia



Ciudad Universitaria, México.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi mamá, a mi papá y a mi hermana.

A Mario Murgia, Luz Aurora Pimentel, Alan Page, María Stoopen, Susana González, Gabriel Linares y Argel Corpus.

A María.

A Camilo, Gerardo, Chop, Halacho, Bart, Poncho, Héctor Iván, Nati, Marimar, y un largo etcétera.

This is the time.
And this is the record of the time.

— Laurie Anderson

Índice

Prólogo	2
Capítulo I	7
Capítulo II	20
Capítulo III	34
Capítulo IV	47
Capítulo V	61
Capítulo VI	75
Bibliografía	84

Prólogo

I'm a romantic bastard.

Philip Larkin (Swarbrick, 1995, p. 28)

El epígrafe anterior, parcialmente descontextualizado, brinda una idea de la manera de aproximación que se ha tenido al estudio de la poesía de Philip Larkin. Los trabajos al respecto no escatiman en recalcar que, sobre todo en su etapa inicial, en el periodo previo a la publicación de *The Less Deceived*, Larkin carga una herencia romántica muy marcada. Andrew Motion describe los poemas de esta primera fase de Larkin como “almost all languorously drooping in their rhythms and uninventively romantic in their references.” (Swarbrick, 1995, p. 26) Al precisar la naturaleza de tales referencias románticas, la constante es intentar atribuir las a la influencia directa que tuvo la poesía de W. B. Yeats sobre la primera fase de Larkin. Motion continúa hablando acerca de las referencias románticas: “They frequently borrow direct from Yeats, and general resemblances abound.”

Con la misma opinión que Motion, Andrew Swarbrick detalla una lista de las influencias que marcaron la primera etapa de la poesía de Larkin: previo a 1943, durante la adolescencia de Larkin y antes de obtener su primer título en la universidad, muestra una devoción por D. H. Lawrence y Dylan Thomas, pero es sobre todo W. H. Auden quien cautiva a Larkin. A través de Auden, Larkin tiene su primer encuentro con lo que él definió como poesía moderna (“Larkin would praise Auden as ‘the first “modern” poet’, in that he could employ modern properties unselfconsciously”), lo cual le impactó profundamente: “It is impossible to convey the intensity of the delight felt by a... mind reared on ‘Drake’s Drum’,

'Westminster Bridge' and 'Ode to a Nightingale', when a poet is found speaking a language thrilling and beautiful, and describing things so near to everyday life that their once-removedness strikes like a strange cymbal." (Motion, 1993, pp. 43-4)

Durante sus años universitarios en Oxford, Larkin descubre la poesía de Yeats gracias a las lecturas del poeta Vernon Watkins. Las repercusiones de este descubrimiento son sumamente evidentes en la poesía que Larkin escribiría en los siguientes tres años, de donde surgiría su primera publicación, *The North Ship*. Al respecto de su encuentro con la poesía de Yeats Larkin comenta: "As a result I spent the next three years trying to write like Yeats, not because I liked his personality or understood his ideas but out of infatuation with his music... it is a particularly potent music, pervasive as garlic, and has ruined many a better talent." (Motion, 1993, p. 18) La cita anterior es la piedra angular para la explicación de la influencia romántica en Larkin: tanto Motion como Swarbrick la conciben como justificación y causa de la poesía derivada de ese momento.

Como un paréntesis para profundizar en torno a esta primera etapa universitaria de Larkin, me remonto a un texto del propio Larkin: la introducción que escribió para la reedición de *Jill*, su primera novela, escrita en la misma época. En ella Larkin relata su vida en Oxford previo a comenzar a escribir la novela. Lo que me interesa de este relato es el momento en el que Larkin conoce a Kingsley Amis, quien también estaba realizando sus estudios en Oxford. Al respecto del primer encuentro que tuvo con Amis, Larkin considera: "For the first time I felt myself in the presence of a talent greater than my own." Indagando sobre la razón de tal asombro frente a la persona de Kingsley Amis, Larkin continúa: "No one who knew Kingsley at that time would deny that what chiefly distinguished him was

this genius for imaginative mimicry.” (Larkin, 1999, p. 20) Lo que le sigue a esta afirmación es una lista de alrededor de una decena de imitaciones que Amis dominaba a tal grado que quedaron grabadas en la memoria de Larkin. Extrañamente, el primer talento que Larkin reconoce como mayor al suyo se desempeña en el arte de la imitación, de la mímica.

Si hay una constante en esta primera etapa de Larkin es su maestría en la imitación de otras obras, en el desempeño de la mímica de los poetas que lo influyeron; como Swarbrick comenta: “Larkin’s youthful imitations of Auden, slavish as they are, show his gift of mimicry.” (1995, p. 20) Posteriormente sigue la fase de imitación de Yeats, aceptada inclusive por Larkin. La ruptura con Yeats la logra bajo la influencia de un tercer poeta, Thomas Hardy, el cual no llega como un reemplazo inmediato. Sin embargo comienza por hacer un contrapeso notable en la poesía posterior a *The North Ship*: “Hardy’s influence, never a technical one, was profound and permanent.” (Swarbrick, 1995, p. 31)¹

El uso de máscaras y voces se convertiría en un recurso recurrente de Larkin a través del cual podría dramatizar las preocupaciones que quisiera expresar. Sin embargo, en esta primera etapa el principio de imitación no es una herramienta empleada tan conscientemente, sino un intento de orientación de distintos aspectos de su poesía: “But by a consummate paradox, Larkin only

¹ Sin embargo Swarbrick refuta que el cambio posterior a *The North Ship* sea causado directamente por la influencia de Hardy: “Nevertheless, it is only gradually apparent and not in itself sufficient to account for so momentous a change as Larkin describes.”(Swarbrick, 1995, p. 31) A pesar de que Larkin sí concebía a Hardy como la influencia que le permitió salir del periodo de imitación de Yeats, Swarbrick se inclina a decir que no es tan decisiva. Una de las justificaciones que ofrece Swarbrick era la falta de madurez y corta edad que poseía Larkin durante el periodo de *The North Ship*: “Hardy’s importance to Larkin could only be fully absorbed by him when he was faced with suffering that was first hand rather than vicarious.”(Swarbrick, 1995, p. 34)

establishes his artistic identity when he starts to make use of ironically self-revealing 'masks', when his gift for mimicry is transmuted into the slightly modulating poetic 'voices' which speak within and between his poems." (Swarbrick, 1995, p. 18) Mucha de la ignorancia con la cual imitaba estilos es notable en la lectura de una poesía cuyo contenido se percibe desfasado de la forma, una poesía donde la inmadurez de Larkin como poeta en busca de una voz propia a través de la imitación de Yeats produce incongruencias notables. James Naremore, analizando "The Dancer" de *The North Ship*, y comparándolo con "The Man Who dreamed of Faeryland" de Yeats, comenta: "the poem questions the aestheticism and idealism of Yeats's work, and as a result the language seems partly at odds with the content." (1974, p. 332) Sin embargo, creo que el argumento más sólido en favor de la ignorancia con la cual Larkin imitaba estilos en esta época temprana reside en el rechazo y aborrecimiento con el que Larkin recordaría los poemas de este periodo: "frantic, neurotic, strained, tense imitations of Yeats's poems." (Swarbrick, 1995, p. 24)

Como Larkin lo aclaró, su atracción a la poesía de Yeats provenía no de una comprensión de sus ideas, sino de la persuasión de su música. Es decir, el atractivo yacía en la superficie de los poemas, la cual Larkin no atravesó para contemplar la estructura que disponía tal superficie. Mi hipótesis se desarrolla a partir de la siguiente premisa: la ruptura con Yeats se da gracias a concepciones sumamente distintas de la vida, a sistemas de percepción casi antagónicos que el Larkin joven no podía visualizar; gracias a esta incompatibilidad es que Larkin adopta, ignorándolo, ideas inherentes a la 'música' de Yeats y las exhibe en su poesía sin entenderlas en realidad. Esto produce la sensación de desfasamiento, de un lenguaje en desacuerdo con su contenido, como sugiere James Naremore.

Es a partir del análisis de los aspectos formales de ambos, Yeats y Larkin, contextualizados en un momento preciso del pensamiento occidental, de la tradición literaria inglesa y el movimiento romántico inglés, que el punto central de la ruptura de Larkin con su estilo temprano puede ser contemplado de manera distinta: sin descartar el desencanto de Larkin por la musicalidad de la poesía de Yeats como motivo principal de su nuevo estilo, pero tampoco aprehenderlo con la cómoda superficialidad que tal justificación provee (a la cual, sin duda, se arrima la crítica de Swarbrick, Motion y Naremore), sino como el punto de partida que permita el estudio de la divergencia ideológica entre ambos poetas y, con mayor trascendencia, una posible ruptura de la tradición romántica.

En realidad, el contexto del epígrafe es el de Larkin lamentándose tras la ruptura de su relación con Ruth Bowman, la cual duró de 1945 a 1950 y es considerada como un referente importante para su poesía. Ninguna implicación literaria era pretendida con la frase; sin embargo se advierte que Larkin poseía cierta conciencia de su particular relación con el romanticismo, de su posición paradigmática respecto a esa tradición e ideología. Como lo plantea Swarbrick: "His whole career can be read as the often unresolved conflict between a romantic, aspiring Larkin and the empirical, ironic Larkin".

Capítulo I

Poeta en desarrollo

En 1944 Larkin contribuyó en una antología titulada *Poetry from Oxford in Wartime*. Diez poemas suyos, todos escritos durante sus años como estudiante en Oxford, fueron seleccionados para la publicación. En el mismo periodo Larkin recibió una solicitud de R. A. Caton, propietario de *The Fortune Press*, para enviarle poemas para una posible publicación. Después de cierto tiempo Larkin envió alrededor de treinta poemas entre los cuales se encontraban los diez poemas seleccionados previamente para la antología de Oxford. Con la respuesta afirmativa de la editorial aparecería, en julio de 1945, la primera publicación de poemas de Philip Larkin bajo el nombre de *The North Ship* (Motion, 1993).

The North Ship posee una unidad temática y formal que trasciende la mera compilación de poesía en un libro: los treinta poemas que inicialmente fueron seleccionados para conformar la colección permiten delinear un perfil nítido de las preocupaciones poéticas de aquel Larkin joven. Inclusive la reedición posterior de 1966 logra mantener esta unidad a la vez que pretende asimilarla dentro del canon de Larkin: la inclusión de un poema extra, "Waiting for Breakfast", funge como un puente para conectar la poesía temprana de Larkin con aquella que surgiría después de *The North Ship* y que predominaría durante el resto de su vida literaria, como él mismo advierte en el prólogo que redactó para esta reedición (1999, p. 30).

Dentro de la unidad que dispone *The North Ship* también existe un desarrollo interno: la secuencia en la que están ordenados los poemas muestra una

evolución del principio del libro a su final, presentando un progreso intrínseco paralelo a la maduración del poeta discernible en la presentación de los poemas en orden cronológico. Por ejemplo, la sección inicial de diez poemas es en realidad la selección que Larkin envió para la antología de Oxford; es decir, esta sección comprende los poemas más tempranos de Larkin. De hecho, la posibilidad de discernir una unidad entre estos diez primeros poemas es independiente de poseer o no la información anterior: tan perceptible es el proceso de maduración poética de Larkin que esta serie de poemas posee un factor común notable que no se vuelve a percibir en el resto del libro más que como leves ecos en algunos versos.

Bajo la lupa de un análisis más riguroso esta primera selección no ofrece mucho al lector habituado a la poesía posterior de Larkin.² Sin embargo la oferta literaria es más amplia si la lectura parte del interés por el desarrollo poético del poeta: “Sheltering behind the clichés and conventions of such things as an invocation to spring, running water, the moon, rivers, and the ‘horns of morning’, he is able to concentrate on the conflicts which had beset him” (Motion, 1993, p. 126). Así la aparición reiterativa de estos clichés a través de descripciones y alusiones a entornos y paisajes naturales interactúa y embona a la perfección con otro factor importante en la trayectoria literaria de Larkin: la voz poética que desarrolla en este periodo.

² Como confirmación de esto está el hecho de que la crítica de entonces no le otorgó gran valor literario a *The North Ship*: “this volume of juvenilia and apprentice work attracted no attention;” (Bergonzi, 1977, p. 345) El valor que posteriormente se le atribuiría a *The North Ship* reside exclusivamente en el contexto más amplio del canon de Larkin.

Terry Whalen califica la poesía madura de Larkin (posterior a *The North Ship*) como impersonal en el sentido dramático en el que la tensión entre poeta y voz poética trasciende las convenciones de una personalidad establecida. Citando a D. W. Harding, Whalen afirma: "This willingness – and ability – to let himself be new-born into a new situation, not subduing his experience to his established personality, is a large part, if not the whole secret of the robustness which characterizes his best work..." (Whalen, 1990, p. 30) Esta relación entre poeta y voz poética es primordial en el desarrollo poético de Larkin: si su poesía madura recurre constantemente a esta impersonalidad, a la mencionada voluntad de experimentar cualquier situación como si fuera la primera, sin prejuicios, entonces la poesía temprana de *The North Ship*, y en particular esta primera sección, carece totalmente de esta voluntad. En su lugar se encuentra una tensión mínimamente perceptible que permite traslapar y confundir poeta y voz poética; como evidencia de esto permanecen las constantes conexiones entre poesía y vida personal que encuentra Andrew Motion en su biografía de Larkin. El resultado es una voz poética casi inmutable que mantiene un hermetismo considerable ante las distintas situaciones planteadas o descritas en cada poema.

Solipsismo en *The North Ship*

La articulación de estas dos constantes previamente descritas (aquella mencionada por Motion de los entornos naturales, y la mencionada por Whalen de voz poética) en la primera sección de *The North Ship* repercute en la recreación de

la misma situación en casi todos los poemas³: la voz poética describe su entorno e interactúa con él.

El poema inicial, "All catches alight", es el arquetipo de esta primera sección, donde la organización del poema se da a partir de la interacción de la voz poética con el entorno natural. La descripción dentro de las dos primeras estrofas del poema se centra en la primavera, retratando un momento de goce apoteósico que mezcla luz, árboles, aves, sonidos y voces, que en conjunto emiten una sensación de prevaleciente armonía en todo el paisaje. Sin embargo cada una de las cuatro estrofas del poema cierra con la oscura y pesimista frase "*A drum taps: a wintry drum.*" Esto causa que todo el esplendor y éxtasis de las descripciones encuentre una antagónica respuesta que rítmicamente impide el goce absoluto del paisaje descrito.

La pregunta sería: ¿a quién le impide el goce absoluto del paisaje esta frase reiterativa? El impedimento ciertamente no es para el lector, sino para la voz poética, para quien contempla el paisaje. Por lo tanto se intuye la paradoja que rige al poema, o mejor dicho, la paradoja que rige a la voz poética, la cual se explica a partir de lo siguiente. La descripción y la percepción del paisaje están yuxtapuestas a las sensaciones de la voz poética que se oponen a estos mismos estímulos generados por el paisaje. Es apreciable una incongruencia en el origen de las posturas opuestas, el cual indudablemente es el mismo, la voz poética. La situación aparenta ser la siguiente: ante la contemplación del paisaje primaveral que la rodea, la voz poética responde describiéndolo con el mencionado esplendor,

³ El quinto poema de la colección, "Conscript", es quizás la excepción más notable a esta sección, que sin embargo se puede adjuntar al resto de los poemas a través de su imitación de Yeats, de la cual hablaré en los siguientes capítulos.

entregándose al goce que percibe. Sin embargo también se divisa una tangible reticencia expresada en la frase repetida, en la negación a disfrutar el paisaje por completo; de ahí la naturaleza paradójica, de la disputa entre el goce del paisaje y el rechazo a este goce. La paradoja puede ser resumida, en palabras de Andrew Motion, como "(a) set of contradictions stemmed from his sense that any impulse to "Rejoice!" had to accommodate the knowledge that 'A drum taps: a wintry drum.'"(1993, p. 126)

La tercera estrofa materializa el subyacente temor que la voz poética tiene por el porvenir: la descripción previa se desvanece entre preguntas retóricas que se desligan del goce del paisaje, y que desarrollan la preocupación planteada con "*A drum taps: a wintry drum.*" Para la voz poética el goce del presente está obstruido por la incógnita del futuro, y tal disposición repercute en que manifieste una negación a los estímulos del paisaje; el resultado es una polarización del entorno y la voz poética que los formula a ambos como antagónicos, como polos opuestos. Una percepción sumamente dialéctica comienza a manifestarse en esta primera sección.

Antes de continuar quisiera elaborar el término anterior, percepción dialéctica, a partir de su relevancia como eje argumentativo en el presente desarrollo. Percepción dialéctica implica, simplemente, una manera de aprehender el entorno a través de la categorización de cada elemento en un sistema de opuestos. En el caso de Larkin la percepción dialéctica dispone dos grandes estructuras a las cuales adscribe el resto de los elementos: la categoría de la voz poética y la categoría antagónica del entorno que la rodea. Esta forma de percibir esconde tras de sí un sistema histórico de pensamiento, el sistema dialéctico, el

cual es vinculable a la manera de percibir de Larkin. Sin embargo, antes de indagar en el vínculo, es pertinente describir las repercusiones que tiene la peculiar percepción dialéctica de Larkin.

Estructuras dialécticas

El segundo poema de la colección, "This was your place of birth", funciona de manera muy similar a "All catches alight", aunque en este caso hay un énfasis mayor en la estructura formal: la polarización se manifiesta gráficamente en la página, con dos grandes estrofas conectadas mediante una breve línea. Así la primera estrofa se encarga de describir el paisaje, y cómo nuevamente éste genera un deleite en la voz poética: "This was your place of birth, this daytime palace, / This miracle of glass, whose every hall / The light as music fills, and on your face / Shines petal-soft;" La introducción de otro sujeto, aludido mediante el uso del pronombre en segunda persona, parecería cambiar el paradigma de interacción de la voz poética con su entorno; sin embargo la presencia de una segunda persona es asimilada de manera parcial, ya que no presenta ninguna distinción del paisaje. En todo caso es referida como dependiente del entorno, como mimetizada e indisoluble del paisaje, y no como *alguien más*. La presencia de esta segunda persona sólo se da, como el entorno, en el ámbito de lo visual y externo; la descripción que prosigue muestra cómo ambos son indisolubles entre sí: "sunbeams are prodigal / To show you pausing at a picture's edge / To puzzle out the name, or with a hand / Resting a second on a random page--"

La función del guión al final de la estrofa, que abruptamente interrumpe la lúcida descripción, anticipa la frase intermedia: “The clouds cast moving shadows on the land.” De manera casi idéntica que “*A drum taps: a wintry drum.*” este intermedio frena la fluida descripción de la estrofa anterior con una imagen contrastante: en oposición a la quietud y luz de la descripción previa, la frase intermedia retrata movimiento y sombras intermitentes; el comienzo de un cambio de tono es perceptible. La tercera estrofa completa tal cambio dejando atrás las descripciones y planteando una serie de preguntas retóricas centradas en la muerte. Gracias a esto el poema logra emitir una cualidad de completud a través de un paralelismo con la vida: las referencias al nacimiento de un individuo al inicio del poema son complementadas con las preguntas que la voz poética plantea en torno a la muerte hacia el final; estos dos elementos son unidos con la imagen de las nubes que evoca movimiento y el flujo temporal existente entre el nacimiento y la muerte. La cuestión es que dentro de esta completud se repite el esquema del poema anterior: el entorno, asociado al nacimiento, encuentra su opuesto en la voz poética que se pregunta sobre la muerte; la polarización ocurre de nuevo, causando que la voz poética se manifieste como antagónica a su entorno en el todo que conforma el poema.

Campos semánticos antagónicos

En “This was your place of birth” existe un proceso de polarización que repercute en la formación de campos semánticos antagónicos; si bien este proceso ocurre en los demás poemas de esta sección, aquí es notable su presencia gracias a la mencionada disposición gráfica de los opuestos. Básicamente este proceso causa

que la oposición entre el sujeto y su entorno sea extrapolada al resto de elementos que conforman el poema. Esto sucede a partir de que las propiedades semánticas de los distintos elementos en el poema amplían sus funciones: en un principio funcionan a partir de la significación simbólica en el sentido de la semiótica de C. S. Peirce, donde por ejemplo la voz poética y el entorno son definidos a partir de una convención que identifica todo lo descrito con un entorno, y a quien enuncia con la voz poética, o al día con la convención de un periodo temporal con luz solar y a la noche con la ausencia de luz solar (Zecchetto, 2000, p. 50). Sin embargo, en un segundo momento, los signos exponencian sus funciones semánticas al empezar a fungir como ejes articulados con el resto de los signos del poema; empiezan a actuar a partir de una significación causal, es decir, de acuerdo a la semiótica de Peirce, una función indicativa. Por ejemplo: la oposición entre día y noche se articula con la de luz y oscuridad, y ésta a su vez con la de nacimiento y muerte y la de certeza e incertidumbre para estructurar todos los elementos en dos grandes bloques de opuestos. La voz poética y el entorno permanecen como ejes centrales en la estructuración de articulaciones: el factor primordial que definirá la articulación de un signo es su relación hacia la voz poética y el entorno.

El proceso de polarización de campos semánticos también puede ser entendido a partir de la connotación y denotación de los elementos semánticos. Por ejemplo, la palabra “día” tiene una denotación definida que se refiere a la significación de un periodo temporal. La frase “This was your place of birth, this daytime palace” relaciona al signo de “día” con otros signos como el de “palacio”, o el de “nacimiento”. La larga alusión a “día” implica una significación en segundo grado que evoca los demás signos con los que se relaciona, y de manera ulterior a la generalidad del entorno. Esta significación en segundo grado es la que puede ser

expresada como un sistema de connotación de acuerdo a la definición de Umberto

Eco:

We shall therefore say that a *connoted system is a system whose plane of expression* (i.e. signifier) *is itself constituted by a signifying system*: the common cases of connotation will of course consist of complex systems of which language forms the first system (this is, for instance, the case with literature). (Hawkes, 2003, p. 109)

Los elementos del poema interactúan a partir de una connotación que los alinea u opone a partir de su relación con la voz poética y el entorno. Así la noche, la oscuridad, la muerte y la incertidumbre se estructuran en torno al eje del sujeto o voz poética; mientras que sus opuestos se estructuran en torno al paisaje. Los dos grandes campos semánticos que son repercusión de estas oposiciones son: (a) consecuentes en su antagonismo hacia el otro campo gracias al proceso de denotación que explota la oposición establecida a partir de las convenciones culturales que los definen (la pertenencia de “luz” al campo semántico opuesto al que pertenece “oscuridad” es congruente ya que la oposición de los dos elementos antecede al sistema de campos semánticos); (b) pero parciales en la relación interna de sus elementos que está definida por el proceso connotativo al que Larkin somete arbitrariamente a los elementos del poema (la equiparación entre “oscuridad” y “muerte” o “día” y “palacio” no antecede al sistema de campos semánticos)⁴.

“The moon is full tonight” es el tercer poema en *The North Ship*. Desde sus tres primeros versos ya se sugiere una continuación de las preocupaciones expresadas en los poemas anteriores: “The moon is full tonight / And hurts the

⁴ Cabe resaltar que esta equiparación no es del todo arbitraria; ciertos elementos de este campo encuentran mayor afinidad que otros. De esta manera “muerte” y “oscuridad” tienen una mayor afinidad semántica por denotación cultural que “día” y “palacio”.

eyes, / It is so definite and bright.” A diferencia de “This was your place of birth”, aquí no es tan fácil discernir una disposición gráfica del poema que pudiera establecer la oposición del sujeto y el entorno; sin embargo, en sus tres primeros versos, se puede establecer un planteamiento similar que distingue las cualidades de la luna como parte del entorno, y las percepciones del sujeto o voz poética por separado. De esta manera la primera línea (“The moon is full tonight”) muestra cierta oposición a la segunda (“And hurts the eyes”): a pesar de que, estrictamente hablando, ambas forman parte de la reacción de la voz poética a los estímulos del paisaje, es decir, la manifestación de la paradoja que rige a la voz poética, es posible distinguir los atributos asignados a la luna de las sensaciones percibidas por la voz poética. La oposición en estos primeros versos se desarrolla mediante el contraste de los atributos y las percepciones, considerando que el brillo de la luna llena causa dolor en la voz poética. De hecho es precisamente el dolor como una transgresión lo que mejor expresa el contraste u oposición que permea la relación entre los dos elementos que se empiezan a entender como centrales en el poema, la luna y la voz poética.

El poema procede con un recurso que ya puede ser catalogado como recurrente en *The North Ship*, una pregunta retórica: “What if it has drawn up / All quietness and certitude of worth / Wherewith to fill its cup, / Or mint a second moon, a paradise?–”. La función de esta pregunta retórica, análoga a las preguntas usadas en los otros poemas, también se explica a partir de los campos semánticos: el poema describe un momento de contemplación, en el que los elementos centrales interactúan; esta situación requiere de un plano externo donde se tracen los límites entre el sujeto que percibe y aquello que percibe, como la tercera línea de “The moon is full tonight” sugiere (“It is so definite and bright”). El paisaje, con

la luna como elemento más representativo, se formula como aquello que es externo al sujeto, y la interioridad del sujeto se manifiesta en las preguntas retóricas. La naturaleza descriptiva del plano externo se contrapone a la naturaleza indagatoria del plano interno; la descripción se equipara con la certeza, mientras que las preguntas retóricas lo hacen con la ausencia de certeza; de esta manera los dos tipos de discurso que prevalecen también están asimilados dentro de la estructura de campos semánticos antagónicos.

Es trascendente la distribución de elementos que ocurre dentro de la pregunta retórica de “The moon is full tonight”. La voz poética se pregunta si la luna “ha sustraído toda la tranquilidad y certidumbre de valor”. De esto podemos asumir que la voz poética presiente la ausencia de tranquilidad y certidumbre de valor, y que por lo tanto supone que la luna las ha sustraído. La asimilación de tranquilidad y certidumbre de valor en el esquema de los campos semánticos procede sencillamente: el sujeto las carece y el entorno las posee; la incertidumbre e inquietud del sujeto se oponen a la certidumbre y tranquilidad del entorno.

El verso “Or mint a second moon, a paradise?–“ tiene dos repercusiones importantes tanto en la situación del sujeto como en la naturaleza de la luna. Primero, el hecho de que la voz poética le conceda a la luna la capacidad de acuñar algo (otra luna) trasciende en la relación que sostienen ambos. El realizar acciones como acuñar o sustraer tiene consecuencias de un carácter prosopopéico que de cierta manera personifican a la luna. De manera similar a “This was your place of birth”, donde una segunda persona es asimilada al entorno e indisoluble de éste, es decir, la persona era expresada como objeto, en “The moon is full tonight” el objeto es expresado como persona. El plano externo, tratado rigurosamente como todo

aquello que trasciende la interioridad de la voz poética, se manifiesta de manera ambigua, constatando la incertidumbre que la voz poética posee.

La segunda consecuencia de este verso es la equiparación que se sugiere mediante la aposición de una segunda luna, la cual establece una reciprocidad entre la luna y el paraíso. Más allá de pretender decir algo acerca de su entorno, o inclusive exaltarlo, la voz poética parece empezar a definirse a partir de su antagonismo a la luna. Sean cuales sean las específicas cualidades que Larkin confiere al paraíso, el término no puede deslindarse de la tradición judeo-cristiana que lo adscribe dentro de la categoría de salvación y redención, placer y felicidad. Precisamente este carácter de inespecificidad del paraíso hace difícil definir su opuesto, o sea la situación de la voz poética, y sólo a grandes rasgos podemos asumir la infelicidad y dolor que la voz poética sufre en una situación de perdición irredimible.

Como dije previamente, el mismo arquetipo que he expuesto en los párrafos anteriores es el que rige esta primera sección. He tomado los tres primeros poemas, pero el análisis es aplicable a todos. Sin embargo, la similitud de los demás casos hace inútil continuar el análisis en los demás poemas, al menos para el propósito de este trabajo. Por ahora considero más útil una síntesis del arquetipo a manera de conclusión. Esta serie de poemas puede ser definida como descripciones indirectas de paisajes. Con esto me refiero a que el paisaje es descrito a través de un filtro considerable que es el sujeto que lo percibe, al cual me he referido como la voz poética. La exaltación del paisaje proviene del filtro subjetivo de la voz poética, y gracias a esto es que distingo una paradoja que rige el carácter de la misma: después de la exaltación y maravillamiento frente al entorno,

la voz poética se incorpora al poema formulándose como antagónico a aquello que aprecia del paisaje. Esta primera oposición a su entorno da pie a una polarización del poema a manera de blancos y negros sin grises intermedios; todos los elementos del poema son relacionados y antagonizados entre sí como consecuencia de la primera oposición.

La estructura se vuelve dialéctica en tanto que el poema, como unidad final, depende de la articulación de ambos campos opuestos. La factibilidad de una síntesis surge de la necesidad de aprehender el poema como una totalidad; sin embargo, la síntesis *per se* no es totalmente constatable en la poesía de Larkin. Las estructuras poéticas de Larkin son dialécticas en tanto que son asimilables al sistema dialéctico, es decir, a una manera de pensamiento que echa mano de los opuestos *en pos de una síntesis*. La estructura dialéctica en Larkin puede ser comprendida y analizada mejor dentro del contexto de la tradición romántica. Sin embargo, para contextualizar *The North Ship* de manera consecuente habría que hacer referencia al puente que permite a Larkin una íntima interacción con la tradición romántica y con la poesía de W. B. Yeats.

Capítulo II

Imitación, no influencia

La ahora famosa cita con la que Philip Larkin justificaba la influencia de la poesía de Yeats en su propia obra poética (“out of infatuation with his music... it is a particularly potent music, pervasive as garlic, and has ruined many a better talent.”) se ha convertido en la explicación más contundente para incorporar la poesía de *The North Ship* al canon de Larkin. La similitud superficial de varios poemas de esta primera etapa con poemas de Yeats sirve de sustento para mantener la imagen de un joven Larkin inmaduro e impresionable a merced de la imitación banal, en espera de una voz propia. En principio estoy de acuerdo con estas ideas: *The North Ship* sí exhibe un Larkin en proceso de encontrar un *estilo* propio a través de la imitación de otras voces. Sin embargo hay una idea que implícitamente yace en el corazón de este argumento y que precisamente Larkin aborda tangencialmente: el encanto por la “música” de la poesía de Yeats contempla una separación entre forma y fondo, donde la primera es equiparada con esta “música” y la segunda con la ideas que tal música expresa. La aprehensión de esta separación de manera muy simple es lo que permite mayor claridad para percibir la inmadurez de Larkin mediante el ya citado desfasamiento entre el lenguaje y contenido (véase prólogo).

La separación entre fondo y forma ha sido fundamental para mantener el estudio de *The North Ship* en relación con la tradición inglesa en la mayor superficialidad posible: la ruptura de Larkin con el romanticismo es asimilada como la madurez y refinamiento de un joven lector/poeta, la transición de un lector fácilmente impresionable a un poeta con estilo propio; estos argumentos

están cimentados sobre la posibilidad de separar fondo de forma, ya que la inmadurez de Larkin evita que pueda ver más allá de la mera música de la poesía de Yeats evadiendo así el contenido (“I spent the next three years trying to write like Yeats, not because I liked his personality or understood his ideas but out of infatuation with his music”).

La hipótesis que desarrollo radica en la imposibilidad de separar fondo y forma, en que la música de Yeats implica ciertas ideas, expresa ciertas perspectivas que están profundamente arraigadas en la tradición literaria inglesa, y en la tradición romántica en particular. Por lo tanto el encanto (*infatuation*) de Larkin por la música de Yeats conlleva cierta afinidad ideológica que normalmente es ignorada por la crítica. La posibilidad de reformular la ruptura de Larkin con el romanticismo como una ruptura ideológica y no como un proceso de maduración individual es lo que da pie a situar a Larkin en un posición paradigmática *dentro* de la tradición literaria inglesa. Las respuestas al porqué y cómo de esta posición paradigmática sólo pueden ser elucidadas mediante un análisis retrospectivo del papel y evolución de las ideas con las cuales rompe Larkin con la tradición literaria romántica. Pero primero hay que identificar y definir estas ideas de primera mano, como las recibió Larkin: las ideas implícitas en la música de Yeats que Larkin imita en *The North Ship*.

Solipsismo en Yeats

Los resultados del análisis del capítulo anterior sobre la separación de la voz poética y su entorno son imprescindibles para comenzar el listado de similitudes

entre la obra de Yeats y Larkin; un arquetipo parecido al que estructura los primero diez poemas de *The North Ship* es utilizado por Yeats desde su poesía temprana. “The Falling of the Leaves”, publicado por primera vez en 1889 en *The Wanderings of Oisín and other poems*, es un ejemplo interesante del uso que Yeats da al arquetipo.

Autumn is over the long leaves that love us,
And over the mice in the barley sheaves;
Yellow the leaves of the rowan above us,
And yellow the wet wild-strawberry leaves.

The hour of the waning of love has beset us,
And weary and worn are our sad souls now;
Let us part, ere the season of passion forget us,
With a kiss and a tear on thy drooping brow.

Podemos leer el poema como la sugerencia de ruptura de la voz poética con su amante. La causa de la ruptura pretendida es expresada cuidadosamente mediante un tropo, una sinécdoque, la cual implica la inclusión del sujeto en el todo que es su entorno, ya que la voz poética demanda ser considerada como parte del paisaje que la rodea, por lo tanto se ve afectada por las estaciones anuales de la misma manera. La proximidad del otoño obliga a la voz poética a querer separarse de su amante antes que la temporada de pasión (“season of passion”) los olvide. Sin embargo, un sujeto compuesto como “the long leaves that love us” es evidencia clara de un segundo tropo que Yeats emplea sutil pero constantemente, la falacia patética. Tal como fue acuñada por John Ruskin, la falacia patética es la producción de: “a falseness in all our impressions of external things” (2004, p. 71), la cual se manifiesta como “the tendency to imbue the natural world with human feeling.” La falacia funciona a partir de la asimilación de una abstracción como si fuera algo real, concreto. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* también nos

dice que “Modern usage of the pathetic fallacy ironically emphasizes the loss of communion between the individual and the natural world.” (Preminger & Brogan, 1993, pp. 888-9) El fragmento anterior es el más adecuado para describir el uso de la falacia patética en “The Falling of the Leaves”, ya que la articulación de ambos tropos (sinécdoque y falacia patética) termina por expresar una pérdida de comunión con el entorno natural: los dos pretenden crear un puente para evitar el vacío que distancia al entorno de la voz poética; su fracaso es doble porque no sólo les es imposible conectar voz poética y entorno sino que también dejan de manifiesto el insondable vacío que los separa.

Un tercer tropo en el poema colabora en profundizar la sensación de alienación⁵ de la voz poética: una sinécdoque *totum pro parte*, es decir, que toma a una de sus partes como si fuera el todo. Esta sinécdoque es observable en el constante uso del pronombre en primera persona plural “us”. Siendo el poema la sugerencia de ruptura de una relación, entonces la voz poética puede ser definida como la persona que extiende esta sugerencia. Como repercusión podemos determinar la existencia de una segunda persona implícita en el acto de interpelación de la voz poética.⁶ El tono del poema es claramente persuasivo, la primera persona intenta convencer a la segunda de la necesidad de una ruptura. La retórica de persuasión es la que lleva a la voz poética a usar el pronombre en primera persona plural cuando en realidad debería estar en singular: “The hour of

⁵ El uso del término alienación en estos casos es tanto el “Proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforman su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de condición.” como su significado como sinónimo de enajenación: “Desposeerse, privarse de algo.”(Real Academia Española, 2011) Ambos son evidencia del estado de solipsismo.

⁶ Esta segunda persona funge de manera muy similar a la segunda persona de “This was your place of birth”, analizada en el capítulo anterior como una presencia asimilada por completo como parte del entorno y no como *alguien más*.

the waning of love has beset us / And weary and worn are our sad souls now” implica la perspectiva de dos personas, pero de hecho sólo expresa la de una. La razón retórica de fondo es que lo que “nosotros” queremos es siempre más persuasivo que lo que “yo” quiero. Paralelamente al empleo de los otros dos tropos, esta sinécdoque arroja el mismo resultado: la reafirmación categórica de la alienación de la voz poética de su entorno, incluida la segunda persona.

“Sailing to Byzantium” como modelo a imitar

Como hemos visto previamente, “All catches alight” ejemplifica el arquetipo de los poemas de las etapa inicial de Philip Larkin. Además, este poema también es importante porque permite identificar los intentos de imitar la poesía de Yeats. “Sailing to Byzantium”, probablemente uno de los poemas más conocidos y emblemáticos de la obra de Yeats, posee ciertas características que dan pie a pensarlo como el modelo que Larkin utilizó para escribir “All catches alight” como su calca. Por ejemplo, la situación central del poema de Larkin es la misma que la situación de la primera estrofa de “Sailing to Byzantium”: la interacción de la voz poética con un entorno con el cual no siente pertenencia. Mientras que la carencia de pertenencia al entorno en “All catches alight” es perceptible en el último verso de cada estrofa (“A drum taps, a wintry drum”), la reticencia de la voz poética de “Sailing to Byzantium” se manifiesta desde el primer verso: “That is no country for old men” abre el poema y sentencia la separación de una voz poética que se sabe vieja de un entorno natural, que, por lo que resta a esta primera estrofa, es exaltado de manera análoga a las imágenes de “All catches alight”. Como consumación de las exaltaciones análogas está el uso de la prosopopeya con la cual

ambos logran resumir la eufórica totalidad del paisaje que contemplan en la personificación de un ente relacionándose con música; en Larkin es “Every one thing, / Shape, colour and voice, / Cries out, Rejoice!”⁷ Por su parte Yeats previamente describió “The young / in one another’s arms, birds in the trees [...] at their song”, para después pronunciar la totalidad del entorno como “Caught in that sensual music all neglect / Monuments of unageing intellect.”

Entre Yeats y Larkin

Es pertinente hacer la distinción entre ambos poemas completos. Lo que resta de “Sailing to Byzantium” exhibe una voz poética preocupada por y ocupada en temas con mayor profundidad, que requieren mayor madurez que aquellos tratados en “All catches alight”. Esto recalca la diferencia principal entre el Yeats de *The Tower* (volumen en el que se publicó el poema) y el Larkin de *The North Ship*: uno se encuentra en el apoteosis de su carrera poética y el otro en el comienzo de su trayectoria, inmerso en la búsqueda de una voz propia a través de la imitación.

Tal vez de igual importancia es que además de estas diferencias literarias entre escritores existe la diferencia de edad entre dos personas: “Sailing to Byzantium” fue escrito cuando Yeats tenía 60 años, en 1926. En ese entonces

⁷ La imitación de Yeats puede ser constatada en otro poema posterior: “The Gyres” termina su segunda estrofa con la frase “Out of Cavern comes a voice / And all it knows is that one word ‘Rejoice’”. La similitud temática y estructural entre “The Gyre” y “All catches alight” también trasciende la mera influencia literaria para acertar el ánimo de imitación de Larkin.

Larkin tenía 4 años, y tendría que esperar hasta 1944 aproximadamente⁸, a sus 22 años, para escribir “All catches alight”. Esta diferencia de madurez es tangible en el alcance que posee “Sailing to Byzantium”, en la profundidad y significado que tiene para Yeats: superando el pesimismo elemental de “All catches alight”, Yeats elabora una postura que le permite trascender su vida material y continuar una existencia distinta mediante su arte, su poesía; Kenneth Burke comenta al respecto: “there is in Yeats an intensification of Keats's vision of immortalization, not as a person, but by conversion into a fabricated thing. It is not a religious immortality that is celebrated here, but an aesthetic one.” (Campbell, 1955, p. 585) Yeats desarrolla una comprensión y aprehensión de su vida mediante su poesía, una teodicea, y es este logro el que delinearán la frontera ideológica que finalmente lo separará de Larkin, tema que trataré en el siguiente capítulo.

A pesar de las diferencias entre ambos poetas, las reverberaciones de “Sailing to Byzantium” en “All catches alight” son innegables, sobre todo en las sutilezas que causan ciertas ideas subyacentes. Por ejemplo, la imagen que utiliza Larkin de un remolino (Gull, grass and girl / In air, earth and bed / Join the long whirl / Of all the resurrected”) como fuente del motor del ciclo de la vida tiene su origen en la concepción de espiral (Gyre) que empleaba W. B. Yeats. “Come from the holy fire, perne in a gyre” esboza la misma imagen de un universo cíclico y progresivo resumido en la forma de una espiral; ambas nociones dependen de un centro indeterminado, como la palabra “perne” indica en Yeats y la imagen de una rueda (“let the wheel spin out”) en Larkin. En ambos poemas esta imagen es

⁸ 1944 es el año en el cual le fue extendida a Larkin la invitación para colaborar en la antología *Poetry from Oxford in wartime*, a la cual respondería con la serie de poemas que incluyen “All catches alight”.

indispensable ya que resume sus nociones de eternidad; sin embargo, habría que hacer una distinción: Yeats sí posee y demuestra una conciencia de la importancia de esta noción en su concepción general de la vida. Para Yeats el principio cíclico en espiral es el motor de las sociedades humanas y la Historia.

El concepto de espirales

Yeats comenta que en su juventud tuvo un significativo encuentro con la idea de progreso:

“When I was a boy everybody talked about progress, and rebellion against my elders took the form of aversion to that myth. I took satisfaction in certain public disasters, felt a sort of ecstasy at the contemplation of ruin, and then I came upon the story of Oisín.” (Langbaum, 1976, p. 579)

Como resultado directo de esta experiencia Yeats, escribió la obra de teatro “The Wanderings of Oisín” la cual describe cómo Oisín, personaje de la mitología celta, despierta de un sueño de trescientos años para encontrar la Irlanda que conocía totalmente transformada: los dioses que alababa son ahora figuras paganas gracias a la evangelización de San Patricio; lo que encuentra Oisín al despertar es la viva personificación del progreso que detestaba Yeats. A manera de conciliación entre su orgullo nacionalista, su nostalgia por la tradición irlandesa y la pesimista idea que tenía de progreso, Yeats concibe una alternativa a la linealidad del tiempo: “Our civilization was about to reverse itself, or some new civilization to be born from all that our age had rejected.” Es entonces que la imagen de la espiral viene a representar la noción de una historia cíclica:

History moves not in a straight line but in cycles. The new age cannot be said to advance on the old because each age values

opposite things, and because the new age brings back certain values rejected by the old. (Langbaum, 1976, p. 579)

La concepción de una historia cíclica fue fundamental en el pensamiento de Yeats, a tal grado que es constatable en “Sailing to Byzantium” y la imagen de la espiral. Por lo que concierne a Larkin, no hay manera de verificar que la imagen de la espiral, o remolino en su caso, representara lo mismo y tuviera la misma importancia. De “All catches alight” podemos deducir que el remolino no alude a una concepción tan compleja como la Historia cíclica de las sociedades que poseía Yeats por dos razones: (a) es imposible contextualizar a Larkin bajo los mismos cuestionamientos de identidad que llevaron a Yeats a concebir tal idea. Como fue descrito, la noción surge bajo un contexto sumamente preciso; más allá de la situación personal de Yeats (su aversión a la idea de progreso, su pasión por la Irlanda pre-católica, su necesidad de conciliar sus creencias) es importante pensar en la contingencia del momento histórico y social. La noción de historia cíclica responde a contextos tan particulares como el modernismo literario inglés, el renacimiento irlandés, y la situación política de Irlanda. Larkin es ajeno a todos estos factores hasta el punto que es difícil pensar que podría compartir la idea de historia al grado que la concebía Yeats.

De mayor importancia es la particular función que le asigna Larkin al remolino en “All catches alight” (b): ningún comentario histórico o social es discernible; el remolino más bien parece describir la interacción entre los dos polos fundamentales del poema, la vida y la muerte. El primer uso del remolino sucede en la segunda estrofa:

Gull, grass, and girl

In air, earth and bed
Join the long whirl
Of all the resurrected.

La mención de elementos como “gaviota”, “pasto” y “niña” repercute en una relación directa con la primera y anterior estrofa: los tres forman parte de la eufórica manifestación del entorno. Al ser parte de esta manifestación se resignifican como referencias a la vida. La pertinencia de esta resignificación se puede verificar en la particular naturaleza del remolino al que se unen estos elementos, es decir, “el remolino de todos los resucitados”, tal particularidad dispone una interacción entre vida y muerte (la resurrección como el paso imposible de la muerte a la vida) y entre la constante yuxtaposición de estos elementos. Así el remolino describe un flujo infinito entre la interacción de dos opuestos, y es a partir de esta función que la similitud con la espiral de Yeats puede ser aterrizada en el plano ideológico como un método de relación de los opuestos que imperan en *The North Ship*.

De hecho el uso de la gaviota demuestra la aprehensión de Larkin de una convención romántica establecida desde sus inicios. “Several well-known nineteenth-century poems are celebrations of bird song and have as their central figure a singing bird endowed with lyric powers transcending those of the human poet.” (Doggett, 1974, p. 547) La gaviota de Larkin es una proyección de sí mismo y de su anhelo por mezclarse con el entorno natural. Sin embargo, el empleo de esta imagen ya había sido revertido por Yeats, quien asume su función poética y artística y menciona un pájaro mecánico “as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enameling”. Larkin se exhibe anacrónico al mantener una perspectiva por demás inocente ante el simbolismo romántico.

Ahora sí retomemos las similitudes de “Sailing to Byzantium” y “All catches alight”, tanto la relación de la voz poética con su entorno como el empleo de la imagen de la espiral. Mi interés en el desarrollo de estos puntos es para recalcar la estricta y recurrente estructuración de los poemas de *The North Ship* y “Sailing to Byzantium” a partir de elementos opuestos. Inclusive es prudente decir que si bien los campos semánticos antagónicos no son perceptibles en Yeats de la manera tan obvia que lo son en el Larkin joven, también están presentes en la generalidad de su poesía. En uno de los ensayos más influyentes sobre “Sailing to Byzantium”, Elder Olson escribe al respecto de los opuestos:

There are thus the following terms, one might say, from which the poem suspends: the condition of the young, who are spiritually passive although sensually active; the condition of the merely old, who are spiritually and physically impotent; the condition of the old, who, although physically impotent, are capable of spiritual activity; the condition of art considered as inanimate-i.e., the condition of things which are merely monuments; and finally the condition of art considered as animate-as of such things as artificial birds which have a human soul. The second term, impotent and unspiritual old age, is a privative, a repugnant state which causes the progression through the other various alternative terms, until its contrary is encountered. The first and third terms are clearly contraries of each other; taken together as animate nature they are further contrary to the fourth term, inanimate art. None of these terms represent a wholly desirable mode of existence; but the fifth term, which represents such a mode, amalgamates the positive elements and eliminates the negative elements of both nature and art, and effects thus a resolution of the whole, for now the soul is present, as it would not be in art, nor is it passive, as it would be in the young and sensual mortal body, nor is it lodged in a "dying animal," as it would be in the body of the aged man; the soul is now free to act in its own supremacy and in full cognizance of its own excellence, and its embodiment is now incorruptible and secure from all the ills of flesh. (Lesser, 1967, p. 293)

El fragmento anterior ejemplifica, dentro de la crítica académica de Yeats, un análisis similar al presentado en el capítulo anterior mediante los campos semánticos opuestos. Olson desarrolla sistemas de oposición que se anulan mutuamente hasta tener un elemento sintético final. En realidad no es que Olson

esté forzando a la poesía de Yeats a caber en un molde inapropiado: Yeats mismo concebía la relación dialéctica de los opuestos como un factor primordial en su poesía. Estas ideas fueron adquiridas por Yeats desde su juventud: "I had never read Hegel, but my mind had been full of Blake from boyhood up and I saw the world as a conflict." (Langbaum, 1976, p. 580) La alusión a William Blake finalmente nos remite al otro extremo del puente que es Yeats: desde Larkin y *The North Ship* podemos apenas vislumbrar a través de Yeats la tradición literaria inglesa mediante su quizás más clara manifestación, la tradición romántica.

El romanticismo de Yeats

"I was a romantic in all" escribió Yeats en la primera página de la primera versión de su autobiografía. (Bornstein, 2006, p. 20) La cita tiene un gran eco con la frase de Larkin que usé como epígrafe del prólogo; aparentemente ambos tenían gran conciencia de pertenecer a ese gran movimiento que los rebautizaba como románticos, pero sus aseveraciones carecen de precisión en torno a que implica específicamente ser romántico. Por ejemplo, Wallace Stevens definió el romanticismo de una forma muy peculiar que opondría los romanticismos de Yeats y Larkin, Stevens definió lo romántico en función del modernismo: "When people speak of the romantic, they do so in what the French commonly call a pejorative sense. But poetry is essentially romantic, only the romantic of poetry must be something constantly new and, therefore, just the opposite of what is spoken as the romantic. Without this new romantic one gets nowhere." (Bornstein, 2006, p. 21) La afinidad de Yeats y la disidencia de Larkin respecto a la cita anterior son casi garantías, dadas las posturas de ambos. Yeats, quien parte del

modernismo literario, se hubiera adscrito a la postura de Stevens de la misma manera que se adscribió al “Make it new” de Ezra Pound. Larkin, al contrario, comienza a escribir en un momento posterior al modernismo literario y desde una notable aversión a Pound y sus intentos por “hacerlo nuevo”. La definición exacta de lo que hace romántico a algo o alguien es elusiva inclusive cuando se trata de un escritor particular, siendo el caso de Yeats ejemplar:

In probing Yeats’s relation to Romanticism, we must always ask *when* we mean; the multiple and shifting nature of those relationships demands a diachronic rather than synchronic mapping. At first Yeats sought to be a *fin de siècle* reincarnation of the original Romantics: he wore a shirt like Shelley’s, and tied his tie in the manner of Byron. His poems, too, reflected their strategies and values. Isolated, impassioned Byronic heroes flicker through the plays and poems of the 1880s and 1890s, and so does a vocabulary derived neither from the contemporary age nor from Irish literature but rather from the English poets at the beginning of the century. As this early phase wore on, Yeats’s re-working of Romanticism deepened. He came to value the Intellectual Beauty extolled by Shelley and to try to suggest it in his own Rose poems. Shelley’s articulation of his imaginative creed in the great essay “A Defence of Poetry” gave Yeats sanction for his own views in the controversies from Parnell to the *Playboy* riots. He himself badly needed a rationale for a literature that could rise above partisan politics and the rancors of “opinion,” almost always a negative word for Yeats. Shelley had written not only “A Defence of Poetry” but virtually a defense of Yeats’s poetry, finding that address to the imagination always served both country and humanity better than mere advancement of correct opinion. And from Blake in this early period Yeats took more ideas about imagination, including its capacity to oppose nature. He found too in Blake a unified conception of the poetic book as embracing not only the words of the text but also the pattern of arrangement of the poems, the illustrations that accompanied them, and the entire physical layout of a volume. (Bornstein, 2006, p. 21)

La cita anterior da una idea de la gran cantidad de implicaciones que tenía para Yeats el ser romántico; desde su manera de vestir, la apariencia de sus libros, hasta sus posturas políticas y filosóficas. El mismo Yeats definiría el romanticismo como “The movement most characteristic of the literature and art and to some small extent of the thoughts, too, of our century” (Bornstein, 2006, p. 20)

Ahora en pos de un carácter selectivo, quiero redirigir el romanticismo de Yeats hacia su función inicial en este trabajo, la conexión de Larkin con el romanticismo. Por lo tanto quisiera redefinir el romanticismo en términos muy particulares, aquellos que Yeats incluye como característicos del movimiento romántico, los ideológicos. Centraré el enfoque en las nociones ya apreciadas en Larkin y Yeats, en particular el solipsismo de la voz poética y la dialéctica que rige los poemas. Lo que sigue es un breve recuento histórico del romanticismo para definir la particular contingencia de estas ideologías.

Capítulo III

Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
conoció las ciudades y el genio de innumerables gentes.
(Homero, 1982, p. 97)

Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb or of Sinai didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed,
In the beginning, how the heav'ns and earth
Rose out of chaos.
(Milton, 2005, p. 3)

Afinidades románticas

Las epígrafes tienen el propósito de delinear la trayectoria ampliamente conocida que une a la tradición literaria inglesa con la tradición literaria occidental a través de dos representantes emblemáticos: John Milton imita la invocación de la musa de la misma forma que Homero lo hizo siglos antes. La relevancia de esta trayectoria es que encarna el argumento que permite aglomerar a la tradición literaria romántica en su más amplia expresión: la pertenencia o pretensión de incorporarse a esta gran tradición literaria occidental es expresada en todos los poetas románticos. "What allies Blake and Wordsworth, Shelley and Keats, is their strong mutual conviction that they are reviving the true English tradition of poetry, which they thought had banished after the death of Milton." (Bloom, 1970, p. 5) La continuidad de esta pretensión llega a alcanzar a Yeats, en quien también podemos identificar la noción de la musa como indispensable para la creación literaria:

'[w]hen a man writes any work of genius, or invents some creative action,' he asked, 'is it not because some knowledge

or power has come into his mind from beyond his mind?' The question reflects his predisposition to be attracted to the Greek notion that poetry was inspired by the Muses, daughters of powerful Zeus and Mnemosine, goddess of memory. (Hassett, 2010, p. 1)

Los rasgos que definen esta gran tradición literaria son numerosos y se aprecian en diversos niveles, y a pesar de que la columna vertebral de este gran cuerpo es, con muchos debates de por medio, aproximadamente discernible, sus extremidades son incontables y cuestionables. Es precisamente la posición de Larkin la que se vuelve ejemplar en torno a la incertidumbre con la cual se definen estas extremidades de la verdadera tradición literaria inglesa.

Sin embargo, la pretensión de anexarse a una verdadera tradición en nada ayuda a exhibir los rasgos románticos; simplemente es una justificación superficial que da una pretendida validez a ciertas prácticas literarias. El análisis de los rasgos románticos se encuentra con una pared que sirve de excusa para las pretensiones de sus autores e ignora sus textos, su objeto de estudio. Bajo estos parámetros no es posible siquiera definir la contingencia del movimiento romántico: lo único deducible a través de esta definición es un vacío en la gran continuidad de la literatura *verdadera*, aquél que ocurrió después de la muerte de Milton hasta la primera generación de románticos. En cambio, si tomamos una perspectiva más crítica como aquella que formula Harold Bloom considerando la aseveración de Yeats en "Coole Park and Ballylee, 1931", entonces podemos lograr una mayor precisión en la delimitación del movimiento romántico:

If Yeats was right in believing that he and his friends who came to their dark maturity in the 'Nineties were 'the Last Romantics," then English Romanticism lasted for five generations: Blake, Wordsworth, and Coleridge (born 1757-72); Byron, Shelley, Keats (born 1788-95); Tennyson and Browning (born 1809-12); Arnold, Rossetti, Morris, Swinburne, Hardy, and Hopkins (born 1822-44), and finally

Yeats (born 1865). (1973, p. 1177)

Manteniendo la perspectiva crítica que exhibe Bloom, podemos releer su aseveración con una voluntad de análisis e indagación: más allá de sentenciar el movimiento romántico a estos nombres y fechas, los cuales parecen justificados tan solo por la opinión de Yeats y Bloom, es útil saber que bajo esta reducción es posible comenzar el rastreo histórico de las características del movimiento. Comencemos con la oposición entre el sujeto y su entorno, notable tanto en Yeats como en Larkin.

Imaginación romántica

Con la intención de definir los factores que permiten concebir el romanticismo como distinto a la tradición literaria que le antecede, Harold Bloom define una variación particular en la idea de la literatura de aventura/romance (quest-romance). Lo que pretende ser denominado bajo el campo de literatura de aventura/romance es aquella literatura marcada por el movimiento de una naturaleza a otra naturaleza redimida, siendo la fuente de este movimiento el regalo o bendición de algún ente superior espiritual o mágico. La generalidad de este campo permite, a grandes rasgos, la inclusión de gran parte de los géneros literarios previos a la primera generación de románticos: desde la literatura caballeresca hasta la épica se ajustan a esta estructura. El cambio que Bloom identifica con la consolidación del movimiento romántico implica un redireccionamiento del movimiento en la literatura de búsqueda/romance: el movimiento ya no es de una naturaleza a otra naturaleza redimida, sino de la naturaleza a la redención de la imaginación: "The Romantic movement is from nature to the imagination's freedom (sometimes a reluctant freedom), and the

imagination's freedom is frequently purgatorial, redemptive in direction but destructive of the social self." (Bloom, 1970, p. 6) La consecuencia de este redireccionamiento es trascendental para las consideraciones románticas en Larkin y su separación solipsista entre el sujeto y su entorno:

The high cost of Romantic internalization, that is, of finding paradises within a renovated man, shows itself in the arena of self-consciousness. The quest is to widen consciousness as well as to intensify it, but the quest is shadowed by a spirit that tends to narrow consciousness to an acute preoccupation with self. This shadow of imagination is solipsism, what Shelley calls the Spirit of Solitude or *Alastor*, the avenging daimon who is a baffled residue of the self, determined to be compensated for its loss of natural assurance, for having been awakened from the merely given condition that to Shelley, as to Blake, was the sleep of death-in-life. (Bloom, 1970, p. 6)

Sujeto interior y paisaje exterior

El origen de la interiorización planteada por Bloom se propone en Rousseau, siendo él el primero en hacer una distinción entre la niñez del individuo y su edad adulta. El desarrollo intermedio entre estas dos edades del individuo es la adolescencia, la cual surge como un proceso de crecimiento interno, sugiriendo por primera vez la conciencia interior. Sin embargo J. H. Van den Berg traza el origen de la conciencia mucho más atrás en la historia occidental. Van den Berg plantea que Lutero fue la primera persona en hacer una distinción entre el sujeto interior y el exterior: al hacer una distinción entre la pureza espiritual que requiere el practicante y la imagen física que un individuo exhibe, Lutero concibe una separación entre la interioridad y la exterioridad inmanentes en cada individuo (Berg, 1970). Con tal proposición, Van den Berg también da una justa explicación al desarrollo del romanticismo exclusivamente en los países protestantes,

marginando a los países católicos por carecer el desarrollo del yo interno y la conciencia inherente al protestantismo.

Otro momento indispensable en la historia de la conciencia del sujeto se da en el ámbito de la pintura, con Leonardo Da Vinci. El retrato de *La Gioconda* o *Mona Lisa* tiene cierta similitud con la pureza interior que sugiere Lutero. Tal similitud se hospeda en la sonrisa que esboza la mujer retratada, la cual cautiva por su carácter misterioso, por sus cualidades de balance entre lo que muestra y lo que esconde. Tal sonrisa, afirma Van den Berg, revela su yo interno.

Paralelo al desarrollo del yo interno sucede la contraparte que encontramos en *The North Ship*: otra consecuencia de la *Mona Lisa* no reside en la figura de la persona retratada sino en lo que yace detrás de ella. El paisaje que conforma el retrato funge, por primera vez, como un paisaje y nada más. Es decir, el paisaje funciona como entorno y no como telón de fondo para acciones humanas: es la primera concepción de la naturaleza “as the middle ages did not know it, an exterior nature closed within itself and self sufficient, an exterior from which the human element has, in principle, been removed entirely.” (Berg, 1970, p. 61)

Reconocer la pintura de Da Vinci como un parte aguas en la historia de la construcción de la realidad del sujeto ha acontecido previamente. Rilke comenta acerca de la necesidad de independencia del entorno natural en el paisaje de la *Mona Lisa*:

It had been necessary to see the landscape in this way, far and strange, remote, without love, as something living a life within itself, if it ever had to be the means and the motive of an independent art; for it had to be far and completely unlike us-to be a redeeming likeness of our fate. It had to be almost hostile in its exalted indifference, if, with its objects, it was to give a new meaning to our existence. (Berg, 1970, p. 61)

Si bien la espera de un nuevo significado de la existencia del individuo a partir del entorno no ha encontrado respuesta para el momento en el que escribe Larkin, la espera continúa: como vimos en el capítulo I, en “The moon is full tonight”, dentro de la polarización de los campos semánticos, ocurre una equiparación de los discursos empleados en el poema. Mientras la voz poética es asociada con las preguntas retóricas y la duda, el entorno es asociado con el discurso descriptivo y certero: tal como lo describió Rilke, el paisaje es percibido como remoto y extraño, independiente e indiferente, hostil (“The moon is full tonight / And hurts the eyes,”). Todos los atributos del paisaje previos tienen un carácter de certidumbre, su existencia no es cuestionable; sin embargo su repercusión, la posibilidad de formular un nuevo significado de la existencia del individuo, permanece como una pregunta sin respuesta, y como tal llena al individuo de incertidumbre, causa la emanación de preguntas retóricas sin ánimo de ser respondidas, como sucede en “The moon is full tonight”.

Las cualidades paradisíacas del paisaje ya comentadas también contribuyen a alienar al objeto, a hacerlo diferente a la voz poética. Paralelamente aportan el elemento redentor que Rilke menciona como consecuencia de lo extraño del paisaje: las cualidades del paisaje bastan para acuñar una segunda luna, con su aposición de paraíso. Es decir, dentro de la interacción con el paisaje concebido como ajeno a la naturaleza humana, la voz poética percibe su propia redención en tal rareza, en la existencia de *otro* paraíso. Tal paraíso o redención contribuye a resignificar el propósito de la existencia del sujeto como humano. Geoffrey H. Hartman, citando a Kleist, menciona esta vuelta a un paraíso distinto del Jardín del Edén: “Paradise is locked... yet to return to the state of innocence we must eat once more from the tree of knowledge.” (Hartman, 1970, p. 48) Nuevamente la situación

de la voz poética de “The moon is full tonight” es esbozada: la incertidumbre surge como producto de la ignorancia, de la carencia del árbol del conocimiento.

Es prudente analizar la sensación específica que le provoca a la voz poética la interacción con el paisaje. “It hurts the eyes” implica una interacción dolorosa para el observador. A pesar de que aquello que percibe posee cualidades que el observador considera virtudes (dado el hecho de que son esenciales para crear un nuevo paraíso) la percepción del paisaje no le genera placer alguno, es la mencionada paradoja rectora de la voz poética. Cuando la voz poética afirma que “All quietness and certitude of worth... are gone from earth” está expresando un desentendimiento no sólo con el entorno que lo rodea sino consigo mismo, con la conciencia de sí mismo. El dolor de la interacción con el paisaje es atribuido, según Geoffrey H. Hartman, a esta incertidumbre que permea la percepción de la voz poética: “For the Romantic ‘I’ emerges nostalgically when certainty and simplicity of self are lost.” (Hartman, 1970, p. 52)

Reformulación del universo

A pesar de que la concepción de una interioridad subjetiva distanciada del paisaje exterior se mantendría hasta el siglo XVIII, hay un notable cambio desde los tiempos e ideas de Lutero hasta el periodo de la primera generación de románticos. La concepción de la vida de Lutero era tripartita: el sujeto y el paisaje que lo rodea estaban sujetos a una jerarquía que los sobrepasaba, donde la supremacía de un tercer elemento era representada por la existencia de un dios omnipotente. En cambio la contextualización histórica del romanticismo altera profundamente esta noción tripartita: en respuesta directa a la Ilustración, el

movimiento romántico evadió su racionalismo y optó por regresar a los mitos de la religión, del cristianismo, para explicar la vida. Sin embargo la Ilustración no podía ser ignorada, por lo que afectó e influyó notoriamente en la revisión de los mitos cristianos al imponer la necesidad de incluir una explicación intelectual. La transformación de estos mitos resultó en la omisión conceptual de dios de la concepción de la vida, excluyéndolo de la noción tripartita de Lutero para llegar a la dicotomía romántica del sujeto y el entorno que perdura hasta la poesía de Larkin. Como lo describe M. H. Abrams: "This general enterprise is apparent in almost all the major metaphysicians and poets of the period", lo cual se volvió evidente en "The early philosophical writings of Schiller, Fichte, Schelling, and above all Hegel" (Abrams, 1973, p. 67).

La pretensión de los primeros románticos de revivir la tradición poética inglesa y occidental tuvo grandes repercusiones en la revisión que hicieron de los mitos cristianos. Las fuentes a las que recurrieron ya no fueron eclesiásticas sino literarias: siendo consecuentes a su postura acudieron a la tradición literaria que pretendían revivir, donde encontraron explicaciones concisas de los mitos cristianos con tal persistencia y validez que ello les permitió unir el mito con lo racional: "the *Divina Commedia* and *Paradise Lost* have conferred upon modern mythology a systematic form" (Shelley, 1973, p. 754). Abrams resume la omisión de dios como "the general tendency... to naturalize the supernatural and to humanize the divine." y retoma la impresión que tuvo William Hazlitt de Wordsworth a causa de esta tendencia: "It is as if there were nothing but himself and the universe." (Abrams, 1973, pp. 68, 90)

Previamente cité a Andrew Swarbrick para identificar la transición particular que ocurre en la manera en la que Larkin imita⁹ y como la tensión entre la voz poética y el poeta es trascendental en esta transición. Esta incapacidad que exhibe Larkin en *The North Ship* de separarse de la voz poética, esta recurrencia de proyectarse en cada uno de los sujetos de sus poemas sin poder deslindarse y sin poder desarrollar las máscaras y voces que establecerán su identidad artística es una muestra muy efectiva del profundo estado solipsista en el que se encontraba inmerso Larkin. La constante emergencia del Larkin nostálgico y lleno de incertidumbre reverbera en la impresión de Hazlitt, efectivamente parece que sólo existen Larkin y el universo y nada más.

Ideología romántica

El panorama más amplio del conjunto de rasgos descritos permite pensar tanto en una perspectiva de la vida particular, como en una ideología consecuentemente identificable con tales rasgos. Una posible primer premisa de la filosofía romántica puede ser formulada, en palabras de Abrams, como la tendencia del individuo a concebir “as the prime agencies man and the world, mind and nature, the ego and the non-ego, the self and the not-self, spirit and the other, or... subject and object.” (Abrams, 1973, p. 91) Es esta ideología la que Yeats aprende en su infancia a través de sus lecturas de William Blake, y que marcaría toda su poesía y concepción del universo. Abrams argumenta que Wordsworth, en su *Prospectus* a “The Recluse”, fue capaz de elaborar una teodicea que justificaba todo sufrimiento humano “in the

⁹ “But by a consummate paradox, Larkin only establishes his artistic identity when he starts to make use of ironically self-revealing ‘masks’, when his gift for mimicry is transmuted into the slightly modulating poetic ‘voices’ which speak within and between his poems.”(1995, p. 18)

restoration of a lost paradise.” (1973, p. 95); la articulación de los rasgos anteriores (nostalgia e incertidumbre del individuo, alienación del entorno, relación del conocimiento con la salvación y el paraíso, y con la redención de la imaginación pero también de la condición del individuo), permite la concepción de una teodicea que además de ofrecer una redención de la existencia del individuo concebida en estos términos particulares, también la justifica: la teodicea, en las palabras en las que fue acuñada por Leibniz, es la razón por la cual el status quo prevaleciente, el estado de todas las cosas, debe de ser así y no de otra manera. La teodicea de Leibniz alcanza su expresión más clara en su famosa frase: “vivimos en el mejor de los mundos posibles”.

Esta misma teodicea es la que formula Yeats en “Sailing to Byzantium”, la cual privilegia al arte (tal vez equiparándolo con la manzana del árbol del conocimiento que brinda el paraíso) como medio para la redención del individuo, como comenta Louis Mcneice al respecto: “Yeats is still, though reluctantly, asserting the supremacy of art, as always for him, having a *supernatural* sanction” (Campbell, 1955) (las cursivas son mías). El carácter optimista que Yeats imprime al final de “Sailing to Byzantium”, esa inmortalidad estética que mencionaba Kenneth Burke, es un eco distante de la redención paradisiaca de Wordsworth, y la más clara aserción de la caracterización de Yeats como un poeta romántico.

La decadencia de “Byzantium”

Sin embargo también podemos verificar las alteraciones que esta ideología ha sufrido desde Wordsworth hasta Yeats. No es lo mismo la restauración de un paraíso perdido pretendida por Wordsworth, que la cosificación que menciona

Yeats en "Sailing to Byzantium", cuyo propósito es crudamente resumido en breves palabras: "To keep a drowsy emperor awake;". "Byzantium", un poema de Yeats posterior a "Sailing to Byzantium" sirve de prueba para verificar la decadencia de esta ideología. Si bien "Sailing to Byzantium" era un poema sobre la llegada a esta ciudad/mito sin poder consumir la acción por completo, "Byzantium" sí se encarga de describir la ciudad; en su diario, Yeats comenta el lugar que ocupa Bizancio en su concepción histórica: "Describe Byzantium as it is in the system towards the end of the first Christian millenium." (Jeffers, 1946, p. 49) La cita anterior es relevante, puesto que dispone "Byzantium" no en pos de una teodicea, sino es pos de retratar la decadencia del cristianismo: "he imagines an afterlife considerably more agonized than that of the bird in the Emperor's court at the close of 'Sailing to Byzantium'" (Vendler, 2006, p. 91). El resto del poema mantiene el mismo tono de decadencia la cual puede ser atribuible a un cambio en la dicotomía romántica entre el individuo y el entorno, donde ocurre una variación sutil que puede ser bastante reveladora. El poema comienza así:

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night walker's song
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Esta estrofa inicial describe el anochecer como el momento de acceso a una siguiente realidad, a el Hades, como aclara la siguiente estrofa. En este acceso cabe destacar los últimos tres versos: el rechazo a las complejidades que son el hombre es parte del proceso de purificación. Sin embargo, la simpleza resultante se vuelve

difícil de definir para Yeats, el resto del poema divaga en torno al nombre con el que se referirá a esta vida después de la vida:

These visions are difficult for Yeats to enunciate: in the familiar "*O Quam te memorem?*" – "By what name shall I call thee?" – of Virgil, he names each thing three times, each time refining his conception. Is what I see "an image, man or shade?" he wonders, and then decides that the mummy is more like a ghost than like a man, but (because it occurs in his poem) more like an image than like a shade. He calls it by a name drawn from Coleridge's self-epitaph: "I call it death-in-life and life-in-death." (Vendler, 2006, p. 92)

El cambio de "Sailing to Byzantium" a "Byzantium" se da en la focalización de cada poema. Mientras que el primero sostiene un ánimo de exaltación y cierta esperanza, el segundo se empeña en la decadencia, en la reticencia a dejar las complejidades humanas para abordar la inaprensible simpleza *post mortem*. El final del poema evidencia esto: "It is neither Dummy nor a Golden bird that last Spears the last stanza: it is (to use J. B. Yeats's words about Blake) "the man himself, revolting and desiring." (Vendler, 2006, p. 93) Es en este sentido que me refiero a un cambio sutil (de focalización) en la dicotomía romántica del individuo y el entorno: dentro del tema de Bizancio Yeats pasa de contemplar la eternidad divina de su entorno a ponderar la complejidad de su existencia humana.

A partir de la distinción de estos dos momentos en la poesía de Yeats podemos trazar la línea de decadencia que verifica la alteración del pensamiento romántico desde su formulación por Wordsworth hasta Yeats. El objetivo es encontrar su culminación, su clasificación como obsoleto y desapegado de la realidad contemporánea; momento que se da con la poesía de Larkin.

Más allá de un cuestionamiento de esta ideología romántica me interesa un análisis de los factores que permiten las ideas con las cuales Larkin rompería.

Primordialmente la descripción y análisis de aquella premisa de la ideología romántica enunciada por Abrams, donde se da una preeminencia del pensamiento dialéctico, aquella que reemplazaría a la trinidad no divina pero ontológica de Lutero. La estructuración de la realidad a partir de sistemas dialécticos que emplea Larkin en *The North Ship* es el eje de rotación que permitirá la siguiente variación en este aparente reduccionismo de la realidad percibida.

Capítulo IV

Hegel y Yeats

La elaboración de una teodicea formulada por Yeats en “Sailing to Byzantium” permite una conexión relevante, en el contexto más general de la historia occidental, con las ideas de Hegel, ya que en ella se esboza la concepción de una realidad regida por un sistema comprensible. Yeats le asigna a su arte la función de un vehículo capaz de portar un fragmento esencial de su identidad individual que, paralelamente, porta un elemento de universalidad que permite su diseminación en la posteridad. Esta formulación del arte se puede pensar en términos hegelianos como la materialización de aquel concepto imperante en su filosofía, el *Geist*, pero antes de continuar es prudente definir la naturaleza de este concepto.

A pesar de ser una palabra bastante común en alemán, existe una importante dificultad en su traducción dada su inherente ambivalencia: *Geist* significa tanto ‘mente’, en el sentido antagónico a ‘cuerpo’, como también ‘espíritu’, incluyendo todas las acepciones que esta palabra posee en el español. Esta ambivalencia es crucial para Hegel ya que permite unir dos conceptos que normalmente son inconsistentes: el raciocinio de la mente con el misticismo omnipresente del espíritu. El *Geist* es, a grandes rasgos, la presencia de lo universal en la conciencia de cada individuo, lo que implica, asumiendo el sentido de espíritu de la palabra, que: “The particular minds of individual human beings are linked because they share a common universal reason.” (Singer, 2001, p. 89) En este sentido, es que la función que Yeats otorga al arte guarda ciertas similitudes con el *Geist*, siendo el arte un producto de la mente del individuo, pero también una expresión de lo universal.

Hegel concibe el desarrollo del *Geist* como el camino para alcanzar la verdad absoluta. En este desarrollo Hegel demuestra la posesión de una relevante perspectiva histórica, descrita aquí en palabras de Engels:

What distinguishes Hegel's mode of thinking from that of all the other philosophers was the exceptional historical sense underlying it. However abstract and idealist the form employed, the development of his ideas runs always parallel to the development of world history, and the latter is indeed supposed to be only the proof of the former. (Singer, 2001, p. 13)

En este sentido hay otra similitud con Yeats en la preeminencia que tiene el devenir histórico por sí solo: como ya hemos visto, Yeats desarrolló una manera de concebir su realidad a partir de una perspectiva histórica que requería del conflicto entre épocas antagónicas para su fluir; de esta constante oposición no surgía un fin ulterior, sino que era el conflicto mismo, el proceso, lo que satisfactoriamente era el propósito. Sin embargo, Hegel atribuye una importancia singular a la obtención de un resultado final y absoluto:

Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente *resultado*, que sólo al *final* es lo que es en verdad, y precisamente en ello estriba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo. (Hegel, 2000, p. 16)

Por lo tanto podemos discernir un principio teleológico en el que lo que presenciamos es el proceso, que tiene parcial importancia, encaminado hacia un fin absoluto. Este objetivo ulterior es manifestado por la verdad absoluta, y su desarrollo es llevado a cabo por las sociedades en su devenir histórico, pero también por el *Geist* en las conciencias individuales. "Here [...] we have one of Hegel's central beliefs – that history has some meaning and significance." (Singer, 2001, p. 14)

Es aquí donde percibimos el comienzo de disidencia en las ideas de Yeats respecto a las de Hegel; el principio teleológico ya no es compartido por Yeats, quien otorga tal preeminencia al proceso que eclipsa el fin ulterior de Hegel. “All things’ says Yeats, [...] ‘have value according to the clarity of their expression of themselves, and not as functions of changing economic conditions or as a preparation for some Utopia’”(Langbaum, 1976, p. 581). Sin embargo, persiste la concepción de un sistema dialéctico general en las concepciones de ambos: si bien para Hegel esto desemboca en la concepción de una realidad teleológica, el periodo histórico que los separa implica para Yeats la desmitificación de tal sistema al grado de desechar el principio teleológico. Aun así la formulación de una teodicea por parte de Yeats se debe en gran parte a esta percepción de la realidad a partir del conflicto de los opuestos. Es decir, el mismo sistema rige las ideas de ambos y permite esclarecer sus percepciones de la realidad; a pesar de esto, podemos constatar que tal sistema está en un proceso de pérdida de pertinencia, en un decaimiento en torno a sus capacidades, resultados y extensión. Esta misma decadencia del sistema es la que se puede percibir en el cambio de rumbo de la poesía de Philip Larkin después de *The North Ship* junto con su rechazo a la influencia e imitación de Yeats; y es en torno al proceso histórico de decadencia que se ocupa primordialmente este capítulo.

El método dialéctico

El sistema dialéctico para Hegel toma la forma de un método, pero, como veremos más adelante, sólo en nombre: “Hegel gives a description of what he calls his ‘absolute method of knowing’ and says that it is only by way of this method that

philosophy is able to be 'an objective, demonstrated science.'"(Forster, 1993, p. 131)

La función primordial de este método se da en el ámbito de la lógica, a la cual Hegel le asigna como meta la verdad. Sin embargo es importante contextualizar el tipo de verdad que Hegel tenía en mente: "the truth as it is, without husk in and for itself, or, to put it in another way: 'this content shows forth God as he is in his eternal essence before the creation of nature and finite mind'" (Singer, 2001, p. 98). Para Hegel la verdad, y por lo tanto el método dialéctico, están inmersos en un plano teológico a todas luces. Este es el primer distanciamiento histórico que podemos percibir en el planteamiento Hegeliano, una disposición científica marcada que aún pondera nociones religiosas; contemporáneo a la primera generación de románticos, Hegel también pretende articular los mitos del pasado religioso con las reminiscencias que dejó la Ilustración.

Pasemos ahora a la faceta más influyente y duradera del método científico, lo que Marx denomina como: "what is *rational* in the method which Hegel discovered but at the same time enveloped in mysticism..." (Singer, 2001, p. 99)

Describiendo la naturaleza de la lógica, Hegel llega a la siguiente conclusión:

The logical has in point of form three sides... These three sides do not constitute three *parts* of the Logic, but are moments of each logical reality, that is, of each concept... a) Thought, as the Understanding, sticks to finite determinacies and their distinctness from one another... b) The dialectical moment is the self-sublation of such finite determinations and their transition into their opposites... c) The speculative moment, or that of positive Reason, apprehends the unity of the determinations in their opposition - the affirmative that is contained in their dissolution and transition. (Forster, 1993, p. 132)

En términos más simples, podemos afirmar que en un primer momento entendemos cierto conocimiento como constancia de la existencia una categoría A (tesis); el segundo momento implica la aprehensión, a través de un análisis

conceptual, de la categoría A como contenedora de una categoría B contradictoria (antítesis), a la vez que la categoría B contiene a la categoría A, su opuesta. Por lo tanto ambas categorías son de una naturaleza contradictoria, sin embargo esto repercute en una nueva categoría C (síntesis), la cual, a través de la consumación de sus oposiciones, une a las categorías A y B. La naturaleza contradictoria de las primeras categorías queda anulada en su agrupación bajo la categoría C. El método dialéctico queda resuelto parcialmente, ya que es necesario que la categoría C tome ahora, en un nuevo nivel, la forma de categoría A para iniciar nuevamente el proceso. El fin ulterior del método dialéctico es la adquisición de una categoría que anule toda contradicción en el mundo. Michael Forster brinda un ejemplo práctico de cómo empleaba Hegel el método dialéctico:

We may illustrate this general model of the Logic's dialectic by means of the textbook example from the beginning of the Logic. Hegel starts from the category Being, and first tries to show that this contains its contrary, Nothing: "*Being, pure being, without any further determination... It is pure indeterminateness and emptiness. There is nothing to be intuited in it... Just as little is anything to be thought in it... Being, the indeterminate immediate, is in fact nothing, and neither more nor less than nothing.*" Hegel then undertakes to demonstrate the converse containment of the concept of Being in that of Nothing in a similar way. Having thus reached the negative result that these two categories are self-contradictory, Hegel finally tries to show that there is a positive outcome that unites them but in a manner that avoids their self-contradictoriness, because it not only preserves them but also modifies their senses: the category Becoming. (Forster, 1993, p. 133)

El impacto que tuvo el método dialéctico en la posteridad histórica que sucedió a Hegel puede ser notado en su recurrente aparición en la filosofía occidental; a través de la filosofía de Karl Marx, el método dialéctico se difundió como paradigma de la filosofía continental. Pero cabe aclarar que aquel misticismo que le atribuyó Hegel pronto cedió paso a una concepción pragmática, "where the

dialectic works as a method of exposition because the world works dialectically.”
(Singer, 2001, p. 103)

El pensamiento hegeliano como metanarrativa

Es en este momento en el que el método dialéctico adquiere propiedades metanarrativas o de gran narrativa, es decir, adquiere tal autosuficiencia como para explicarse y justificarse a sí mismo como método pertinente. “[N]arratives are the stories that communities tell themselves to explain their present existence, their history and ambitions for the future. [...] A metanarrative sets out the rules of narratives and language games.” (Malpas, 2003, pp. 21, 24)

Los juegos del lenguaje son aquellos que determinan las relaciones sociales entre individuos a partir de convenciones lingüísticas, por lo tanto ciertas comunidades se rigen bajo ciertos juegos de lenguaje distintos: una declaración que se entiende como satisfactoria y válida para la comunidad científica puede carecer totalmente de estos atributos en otra comunidad. La dialéctica hegeliana, en tanto que es metanarrativa, tiene una injerencia tanto en las maneras en las que se estructuran las comunidades que conforman una sociedad como en los juegos de lenguaje que practican estas comunidades y sus individuos. “For the [Hegelian] speculative narrative, all possible statements are brought together under a single metanarrative, and their truth and value are judged according to its rules.”(Malpas, 2003, p. 26) Dentro de la metanarrativa hegeliana todo se estructura a partir de la citada primicia que dicta que “lo verdadero es el todo”; esto ubica a la filosofía como la disciplina a la que le concierne lo verdadero, ya que la filosofía existe, “esencialmente, en el elemento de lo universal.”(Hegel, 2000, p. 7) La verdad o

falsedad de cualquier declaración o juego de lenguaje de cualquier miembro de una sociedad será dictaminada conforme a la totalidad del conocimiento; y esta totalidad es la metanarrativa dialéctica.

El cambio de paradigma

A varios años de la emergencia de la filosofía de Hegel, e inclusive de la de Marx como su sucesor en cuanto al método dialéctico se refiere, George Steiner abría una serie de programas de radio bajo el nombre de *Nostalgia del absoluto* con el siguiente fragmento:

La reflexión que quiero proponer en estas conferencias es muy simple.

Historiadores y sociólogos están de acuerdo, y también hay ocasiones en que deberíamos creerles, a la hora de constatar una apreciable decadencia del papel desempeñado por los sistemas religiosos formales, por las iglesias, en la sociedad occidental. (Steiner, 2005, p. 13)

La posibilidad de relacionar el sistema dialéctico con los sistemas religiosos referidos por Steiner se da sólo a partir de la noción de metanarrativas. Un sistema religioso como el cristiano es una metanarrativa en tanto que estructura desde la raíz el accionar de una sociedad, rige y dicta la validez o falsedad de cualquier juego de lenguaje o declaración en cualquier nivel social:

Las iglesias y corrientes cristianas [...] organizaron en gran medida la visión occidental de la identidad humana y de nuestra función en el mundo, y sus prácticas y simbolismo impregnaron profundamente nuestra vida cotidiana desde el final del mundo romano y helenístico en adelante (Steiner, 2005, p. 14)

Es en este sentido que, cuando Steiner habla de la decadencia de los sistemas que organizaban las sociedades religiosas de occidente, también podemos hablar de la decadencia de la metanarrativa dialéctica hegeliana. Pero Steiner es sólo uno de los autores que constatan lo que de ahora en adelante denominaré como el cambio de

paradigma en el pensamiento occidental.

En algunos casos el cambio es supuesto como una consecuencia del progreso científico, lo que repercute en la legitimidad de las narrativas occidentales. Tal es el caso de Jean-François Lyotard, quien identifica este periodo histórico como posmoderno:

Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives. This incredulity is undoubtedly a product of progress in the sciences: but that progress in turn presupposes it. To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds, most notably, the crisis of metaphysical philosophy and of the university institution which in the past relied on it. The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal. (1984, p. xxiv)

Frente al avance de la ciencia, la cual no requiere, en principio, de la legitimación de una narrativa, se ponen en tela de juicio todos aquellos sistemas que sí la requieren, y sobre todo las metanarrativas, cuyos constituyentes elementales pierden valor y estabilidad.

En el caso de Franco Moretti, quien no emplea un término preciso para definir el cambio de paradigma, existe la sugerencia de un evento histórico como detonador de una realidad distinta. "No one shall come out of this war if not as a different person." (1987, p. 219) es la sentencia de un voluntario alemán en referencia a la Primera Guerra Mundial que Moretti cita para constatar el impacto que el evento tendría en la consciencia colectiva europea. De la misma manera podemos asumir que el impacto de la Segunda Guerra Mundial no es en sentido alguno desestimable en cuanto a sus consecuencias. Gran parte de los síntomas que emanan multitudinariamente por el mundo occidental en los años 60 y que evidencian el mencionado cambio de paradigma, pueden encontrar su fuente en las

debacles bélicas que tomaron lugar veinte y cincuenta años atrás. Al respecto George Steiner verifica tal impacto en la conciencia europea al preguntarse: “A la luz - ¿no deberíamos decir ‘a la oscuridad’? – de estos hechos, la creencia en el final de la idea de Europa y sus moradas es casi una obligación moral. ¿Con qué derecho habríamos de sobrevivir a nuestra inhumanidad suicida?” (2006, p. 56)

Las repercusiones de las dos guerras mundiales, y sus respectivos e igual de nocivos períodos de pos guerra, en la psique colectiva occidental son, hasta cierto punto, incalculables. Sin embargo es posible medir el efecto que estos eventos tuvieron en el ámbito filosófico, cómo fue que la metanarrativa hegeliana, en pos de mantener una perspectiva crítica y una pertinencia histórica, reformuló sus bases. Maurice Merleau-Ponty, filósofo marxista y por lo tanto hegeliano, explica la naturaleza de evolución y adaptabilidad del quehacer filosófico:

In the crucible of events we become aware of what is not acceptable to us, and it is this experience as interpreted that becomes both thesis and philosophy. We are thus allowed to report our experience frankly with all its false starts, its omissions, its disparities, and with the possibility of revisions at a later date. By doing so we manage to avoid the pretense of systematic works, which, just like all others, are born of our experience but claim to spring from nothing and therefore appear, at the very moment when they catch up with current problems, to display a superhuman understanding when, in reality, they are only returning to their origins in a learned manner. (1973, p. 3)

La experiencia colectiva se manifiesta en el cambio de dirección asumido por nuestro entendimiento, en la fijación de metas mundanas y tangibles. Aquel ‘entendimiento superhumano’ al que hace referencia Merleau-Ponty bien podría llevar el nombre de Hegel junto con sus pretensiones de lo absoluto. Al contrario, lo que Merleau-Ponty dispone es una lección aprendida por la colectividad occidental, una convicción revitalizada que parte del recién adquirido axioma que

dicta: "Knowledge is never categorical; it is always open to revision." (1973, p. 10)

Comprobando un ánimo de entablar diálogo, Merleau-Ponty sentencia las verdades absolutas pretendidas por Hegel:

A historical solution of the human problem, an end of history, could be conceived only if humanity were a thing to be known-if, in it, knowledge were able to exhaust being and could come to a state that really contained all that humanity had been and all that it could ever be. Since, on the contrary, in the density of social reality each decision brings unexpected consequences, and since, moreover, man responds to these surprises by inventions which transform the problem, there is no situation without hope; but there is no choice which terminates these deviations or which can exhaust man's inventive power and put an end to his history. (1973, pp. 22-3)

En este ánimo multifacético de fragmentación de la experiencia humana se agrupa, paralelamente, Lyotard al proponer una alternativa o sucesión a la pérdida de legitimidad de las grandes narrativas: "Thus the society of the future falls less within the province of a Newtonian anthropology (such as structuralism or systems theory) than a pragmatics of language particles. There are many different language games—a heterogeneity of elements. They only give rise to institutions in patches—local determinism." (1984, p. xxiv)

Nuevas propuestas, nuevas dialécticas

Como resultado de estas posturas emergentes respecto a los nuevos alcances de la filosofía post hegeliana, surgen dos propuestas similares de reformulaciones del papel de la dialéctica. La primera surge como epílogo a la escuela de Frankfurt y es escrita por Theodor W. Adorno, echando mano de las ideas de muchos de sus contemporáneos como Walter Benjamin, Max Horkheimer y György Lukács. Impulsado más por un espíritu revolucionario marxista que por la necesidad de

cambio posterior a las guerras mundiales, Adorno postula la dialéctica negativa como una manera de evadir el carácter sistemático y totalizador del método. El principio rector de la dialéctica negativa es el rechazo total a la tercera fase de la dialéctica hegeliana, la síntesis. De esta manera es imposible aseverar la obtención de una teoría final puesto que las contradicciones que la generan nunca serán anuladas. En directa respuesta a la teleología de Hegel, e inclusive a cualquier teleología que se plantee como poseedora de un propósito, Adorno formula una perspectiva totalmente antagónica:

Adorno, whose concern was a new social reality, saw in the Desire to possess even a theory the risk of reproducing the commodity structure within consciousness. His was a negative anthropology, and its goal as knowledge was to keep criticism alive. The purpose of what in Adorno's case could be called 'antitheories' was to avoid such conformism at all costs. This lends to negative dialectics the quality of quicksilver: just when you think you have grasped the point, by turning into its opposite it slips through your fingers and escapes. (Buck-Morss, 1977, p. 186)

La repercusión de tal planteamiento implica un flujo interminable que alude al devenir que formulaba Hegel; sin embargo, el inmenso grado de transgresión a este planteamiento radica en la negación de cualquier fin, el propósito es el proceso *per se*.

La segunda propuesta surge mimetizada con el ánimo del cambio de paradigma del pensamiento occidental, y parte de la negación de los absolutos. La propuesta, proveniente de Fredric Jameson, implica la diferenciación de dos tipos de proceder dialécticos, el sistemático y el metodológico. Contrario a lo previamente descrito, la dialéctica de Hegel no es solamente un método, sino, en términos de Jameson, un sistema; estamos hablando de Lo Dialéctico:

To speak of the dialectic, with a definite article or a capital letter, as you prefer, is to subsume all the varieties of

dialectical system under a single philosophical system, and probably, in the process, to affirm that this system is the truth, and ultimately the only viable philosophy – something like that ‘untranscendable horizon of thought’ Sartre claimed for Marxism in our time. (2009, p. 5)

La propuesta de Jameson se puede asimilar como una crítica análoga a las grandes narrativas de Lyotard y la decadencia de los sistemas religiosos de Steiner.¹⁰ De esta manera el pensamiento de Yeats, y el de los románticos en general, se puede definir en términos de un sistema dialéctico como lo define Jameson, ya que se expresa como una metanarrativa irreductible de la cual surgen verdades capaces de asentar las bases de sus respectivas teodiceas; sin un sistema filosófico totalizador, la dialéctica no arrojaría verdades absolutas.

Tal es la afinidad con la propuesta de Lyotard, que Jameson echa mano de la ciencia (aquella disciplina que para Lyotard no requiere de validación narrativa) para ejemplificar el viraje de dirección en el campo de la dialéctica:

The analogy with physics is in that case rather to be found in the way in which Newtonian law becomes a mere local system within Einsteinian cosmos, as a set of properties valid for the human scale of our own everyday perceptual world, but irrelevant for the twin infinities (Pascal) which bound it on either side (the microcosm and the macrocosm). (2009, p. 16)

La crítica a la filosofía tradicional, encarnada por la filosofía de Hegel, da paso a la teoría, la cual ya no se encarga de describir la totalidad de las cosas, sino fracciones o áreas de ésta; por lo tanto no pretende verdades absolutas sino contingentes. Con una marcada influencia de Adorno, Jameson comenta: “I believe that theory is to be grasped as the perpetual and impossible attempt to dereify the language of

¹⁰ De hecho Steiner concibe al Marxismo como una metanarrativa, al describirlo, junto con el psicoanálisis, el estructuralismo antropológico de Levi-Strauss y el misticismo orientalista, como mitologías en pos de llenar el vacío que dejan las instituciones religiosas.

thought, and to preempt all the systems and ideologies which inevitably result from the establishment of this or that fixed terminology.” (2009, p. 9)

El método dialéctico surge de la aproximación teórica: negando cualquier posibilidad de verdad absoluta, el método dialéctico considera las mismas oposiciones binarias que el sistema dialéctico, pero en lugar de pretender resolver esta oposición por medio de la síntesis, sólo concibe a los elementos de la oposición como inconmensurables. Al crítico o teórico le concierne la negación a dar una solución que exprese una unidad orgánica o absoluta que comprenda a ambos elementos contradictorios; en lugar de esto es necesaria una solución aditiva que confronte ambos elementos a través de un tercero.

This dialectic is therefore not so much dualistic as it is revelatory of some ontological rift or gap in the world itself, or, in other words, of incommensurables in Being itself. The opposition then has as its function not the dialectical identification of two seemingly distinct existential items as being in reality the same, so much as the detection, where common sense presumed a continuous field of uninterrupted phenomena in an unproblematic real world, of strange rifts or multiple dimensions, in which different laws and dynamics obtain (as with gravity and electromagnetism). (Jameson, 2009, p. 23)

Como recapitulación de las diversas posturas propuestas cabe destacar el ánimo colectivo de revalorar las nociones prevalecientes en lo que podríamos denominar como la tradición occidental. Tal revaloración exige la ponderación de eventos recientes, poniendo en perspectiva toda aseveración previa que pretendía una verdad categórica; no solamente es adecuar las ideas occidentales a la decadencia de las verdades absolutas y al cuestionamiento de la existencia de dios tras las guerras mundiales, sino también a las reformulaciones de las nociones de progreso y justicia tras el fracaso del Marxismo dogmático y la democracia liberal, a la minimización del universo Newtoniano frente a la física moderna. Toda una

cosmogonía se fractura y fragmenta en incontables pedazos, y las repercusiones del evento afectan a toda la esfera de la actividad humana occidental. Cómo es que esto se manifiesta en la poesía de Larkin es el tema del siguiente capítulo.

Capítulo V

En su ensayo sobre la función contemporánea de la poesía, Geoffrey Hill cita a Wallace Stevens para afirmar junto con él: “After one has abandoned a belief in god, poetry is that essence which takes its place as life’s redemption.” (2009, p. 18) Sin lugar a dudas esta función de la poesía es apreciable en Yeats, quien celebra esta redención a través de la teodicea formulada en “Sailing to Byzantium”, donde se encuentra una respuesta en la creación literaria a las hostiles preguntas que plantea la vida mundana y terrenal:

“Vincent Buckley has suggested that Arnold ‘explicitly associates the notion of mastering a hostile world with the interpretative power of poetry’ and Arthur Symons in *The Symbolist Movement in Literature*, a minor work which had a major influence on Eliot and Yeats, celebrates the making of poetry as a sacred task.” (Hill, 2009, p. 18)

De Yeats a Larkin

A pesar de su gran capacidad de imitación, el Larkin de *The North Ship* no logra alcanzar la redención y comprensión poética que Yeats exhibe. No es que Larkin carezca de esa intención, sino que nunca llega a demostrar una consumación de esta voluntad durante todo *The North Ship*. Por ejemplo, el noveno poema de la colección, “Climbing the hill within the deafening wind”, presenta a una voz poética con un gran anhelo por comprender su particular papel en el entorno natural; he aquí la primera estrofa:

Climbing the hill within the deafening wind
The blood unfurled itself, was proudly borne
High over meadows where white horses stood,
Up the steep woods it echoed like a horn
Till at the summit under shining trees
It cried: Submission is the only good;
Let me become an instrument sharply stringed
For all things to strike music as they please.

Podríamos asumir que el único consuelo que se aprecia en el poema, la sumisión al entorno, es una reminiscencia de la función que Yeats le otorgaba a su porvenir inmaterial, 'set upon a golden bough to sing'. Ambas pretensiones se expresan como un rechazo a la trascendencia individual, sorteando su futuro mediante la aprehensión de su existencia como medios para alcanzar un propósito ulterior, de una totalidad que los incluye. Establecida esta similitud, cabe destacar el resto de disimilitudes: por un lado la amarga ironía de Yeats da un matiz drásticamente distinto al tono de "Climbing the hill within the deafening wind"; este último cae en una inocencia ingenua en relación con el paisaje natural y el momento descrito, lo que desafina la pretensión general de la primera estrofa. Asimismo existe una gran diferencia sobre los entornos con los cuales cada voz poética pretende lograr una comunión. "Sailing to Byzantium" es categórico en su rechazo al entorno natural y mundano ("That is no country for old men."); su redención comienza en un momento sumamente preciso:

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,

La comprensión que Yeats posee es de un entorno que involucra "Grecian goldsmiths", "a drowsy Emperor" y "lords and ladies of Byzantium"; es decir, Yeats formula su teodicea en función del entorno social. "Climbing the hill within the deafening wind", al contrario, sólo considera el entorno natural. Al pretender la inclusión del entorno social, su previa comprensión se fragmenta y desaparece entre las mismas preguntas retóricas que prevalecen a través de todo el libro; la segunda estrofa evidencia esto:

How to recall such music, when the street
Darkens? Among the rain and stone places
I find only an ancient sadness falling,

Only hurrying and troubled faces,
The walking of girls' vulnerable feet,
The heart in its own endless silence kneeling.

El rechazo de Larkin por lo social es la prueba más certera de su falta de comprensión de su entorno.

Con estas diferencias descritas quisiera capitalizar y recapitular brevemente una idea central del presente trabajo que ya había sido planteada: la imitación de Yeats por parte de Larkin sin comprender sus ideas. El empleo que Yeats hace del sistema dialéctico siempre fue formulado en pos de un desarrollo histórico y de la conciencia individual paralelamente. En gran medida se puede percibir el resultado de tales ideas en las fronteras que dibuja la redención deseada en "Sailing to Byzantium", donde la historia regresa cíclicamente para imponer los valores que Yeats consideraba como bizantinos y antagónicos a la época que vivía.

El Larkin de *The North Ship*, al contrario de Yeats, no exhibe ninguna teoría histórica o social; no esboza ninguna comprensión de su entorno inmediato, lo cual lo obliga a recluirse en el entorno natural, el cual le puede ser ajeno y hostil, como es el caso de "The moon is full tonight". Su postura es profundamente incongruente porque es anacrónica: pretende implementar, e inclusive imitar, una poética que fue funcional en un periodo muy preciso, respondiendo a ciertas necesidades contingentes. La terca e ingenua persistencia del sistema dialéctico en la poesía de *The North Ship*, constatable en el sistema de oposiciones que prevalece, es evidencia de la inconciencia no poética, sino social e histórica. En la medida en que Larkin comienza a desarrollar una voz propia, es decir una voz congruente con la

época y sociedad en la que vive, el sistema dialéctico imitado sucumbe ante la diversidad de funciones del método dialéctico.

El método dialéctico en la poesía

Al respecto del método dialéctico, Günter Kunert ofrece una de las maneras en las que éste se emplea en la poesía, considerando la noción de inconmensurables de Jameson: "The inherent contradiction between [...] components produces a noticeable tension in the poem - a tension which emanates from what seems to be nonsensical and incompatible, in other words, from the paradox." (1976, pp. 133-4)

La relación dialéctica se da en tanto que un poema siempre requiere una unidad, necesita alcanzar un sentido de completud, de totalidad y validez que permita su asimilación por parte del lector como una estructura total aprehensible. La paradoja, Kunert nos dice, radica en la imposibilidad del poema de lograr tal totalidad, de aislarse por completo y concebirse como una estructura autónoma. "The part which passes itself off as the whole remains, despite that ingenious sleight of hand we call art, only a minute part. A meaningful absurdity." (Kunert, 1976, p. 136) La poesía, en tanto que esboza a través de cada poema una pretensión de unidad, es una estructura ejemplar del método dialéctico ya que conecta elementos disímiles, inconsistentes o, para usar un término más apto, inconmensurables. El absurdo significativo que describe Kunert es la constante apreciación de inconmensurables en un poema, la manifestación de las discontinuidades ontológicas que describía Jameson, las cuales generan significado a partir de sus disimilitudes.

Un ejemplo relevante de estas discontinuidades ontológicas en la poesía se da en el uso de la metáfora. I. A. Richards otorga una descripción moderna de cómo funciona una metáfora; para empezar, existe una separación inherente entre el vehículo y el tenor, lo cual empieza a sugerir una función dialéctica por ser dos elementos en interacción; “Since any metaphor at its simplest gives us two parts, the thing meant and the thing said” (Preminger & Brogan, 1993, p. 1267). Pero, a final de cuentas, a pesar de que la metáfora está compuesta por un vehículo y un tenor, se mantiene sin ser ninguno de los dos: el producto final concibe un tercer elemento que une a los dos anteriores a través de una posible similitud. Los dos componentes iniciales no se sintetizan en un tercero; su disimilitud e inconsistencia no se resuelve sino que se pone de manifiesto en la necesidad de un tercer elemento capaz de generar una conexión.

Asimismo, para complementar la lista de recursos poéticos que evidencian el empleo del método dialéctico, quisiera analizar una teoría que abarca tangencialmente a la poesía, pero que se ocupa primordialmente del lenguaje en general, la idea de dialogismo planteada por Mijail Bajtín. Esta teoría, que surge en el mismo contexto histórico del cambio de paradigma¹¹, tiene como premisa fundamental la concepción de un sujeto lingüístico, cuyo lenguaje está conformado esencialmente por diferentes géneros y estilos discursivos en constante interacción. Tal coexistencia de diferentes discursos nunca encuentra una síntesis

¹¹ Dialogism, then, is part of a major tendency in European thought to reconceptualize epistemology the better to accord with the new versions of mind and the revolutionary models of the world that began to emerge in the natural sciences in the nineteenth century. It is an attempt to frame a theory of knowledge for an age when relativity dominates physics and cosmology and thus when noncoincidence of one kind or another—of sign to its referent, of the subject to itself- raises troubling new questions about the very existence of mind. (Holquist, 2002, p. 16)

estable, una posición sólida, sino un constante proceso sin fin, siempre contingente: “It cannot be stressed enough that for him [Bajtín] “self” is dialogic, a relation.” (Holquist, 2002, p. 18) De ahí el nombre de la teoría que plantea, que el diálogo entre los diferentes discursos es el sujeto en ausencia de síntesis, en conflicto constante: “Dialogue, by contrast, knows no sublation. Bakhtin insists on differences that cannot be overcome: separateness and simultaneity are basic conditions of existence.” (Holquist, 2002, p. 18) La simultaneidad de discursos distintos en un mismo código lingüístico es denominada *heteroglosia*.

En uno de sus pocos comentarios en torno a la poesía, Bajtín comenta la incompatibilidad de discursos, repercutiendo en que las paradojas inherentes a la poesía de Kunert parezcan un eco de este planteamiento: “Within the limits of poetic style, direct unconditional intentionality, language at its full weight and the objective display of language (as a socially and historically limited linguistic reality) are all simultaneous, but incompatible.” (Bakhtin, 2008, p. 106) La ausencia de síntesis, o sea la constante incompatibilidad, hacen de la poesía una manifestación latente de la dialéctica negativa de Adorno; cada poema escapa la formulación de una conclusión ulterior.

El método dialéctico en Larkin

“Sad Steps”, poema de Larkin perteneciente a la colección *High Windows* de 1974, ofrece un ejemplo del empleo consciente de elementos disímiles para generar absurdos significativos. El poema es importante para el presente estudio porque también aborda la descripción de la interacción entre la voz poética y la luna, pero en una manera muy distinta a “The moon is full tonight”. Un conflicto de registros de lenguaje, o géneros discursivos si tomamos la terminología de Bajtín, permea el

contenido del poema; comenzando por el título que hace alusión al poema de Sir Philip Sidney en *Astrophel and Stella*, "With how sad steps, O Moon, thou climbs't the skies," Larkin establece el tema del poema, el cual está cimentado en la simultaneidad de dos elementos disímiles: "that the moon is as much a literary object as an astronomical one." (Bergonzi, 1977, p. 357) La simultaneidad de la luna a través de estas dos posibilidades sirve de excusa a Larkin para oponer dos tipos de registro; un discurso solemne con pretensiones poéticas que se relaciona con la luna como objeto literario, y un discurso coloquial e irreverente que conecta a la luna como objeto astronómico con la rutina y lo mundano.

El poema comienza con las siguientes cuatro estrofas:

Groping back to bed after a piss
I part thick curtains, and am startled by
The rapid clouds, the moon's cleanliness.

Four o'clock: wedge-shadowed gardens lie
Under a cavernous, a wind-picked sky.
There's something laughable about this,

The way the moon dashes through clouds that blow
Loosely as cannon-smoke to stand apart
(Stone-coloured Light sharpening the roofs below)

High and preposterous and separate –
Lozenge of love! Medallion art!
O wolves of memory! Immensements! No,

"Sad Steps" fluye a través de una modulación notable entre los dos diferentes registros, pero alternando con otros en su desarrollo. El poema abre con un tono coloquial y frívolo en el primer verso; sin embargo la adjetivación de los sustantivos siguientes comienza a dotar el registro de una pretensión literaria, de una abstracción propia de la poesía: "By the third line Larkin is writing in his own recognizable idiom: we are given an evocative abstraction instead of the concrete image that we might expect – 'moon's cleanliness' rather than 'clean moon'."

(Bergonzi, 1977, p. 357) Las siguientes estrofas alternan los dos registros con distintas variantes, manteniendo un tono evocativo a través de la unión de dos sustantivos para generar imágenes, pero también trivializando el momento mediante comentarios transgresivos como "There's something laughable about this,". La cuarta estrofa comienza un tono de enaltecimiento y exaltación que, dado el contexto, recae en lo irónico:

The words are ironic, since they carry two senses: "lozenge" is technically a heraldic term, referring to a kind of shield, though in modern English usage it generally means the kind of tablet that one sucks for a sore throat; again, "medallion" originally meant a large imposing medal or a decorative panel or a portrait - one remembers the last poem of Pound's *Mauberley* - though its current sense is rather the opposite - of a small and trivial medal or a trinket. (Bergonzi, 1977, p. 358)

El carácter cómico, por lo tanto, estriba en la modulación de un registro a otro, en el contraste de la yuxtaposición de tonos distintos. Pero, en la particularidad de esta estrofa, cabe recalcar el empleo de la metáfora para generar la imagen deseada. 'Lozenge of love!' no sólo juega con las variantes históricas de la palabra y con la tradición Isabelina como pasado solemne; 'Lozenge of love!' también implica la articulación de la luna con una noción de amor particular, reminiscente de la tradición romántica. La consecuencia es una metáfora en múltiples niveles que inevitablemente asimila el tono irónico de la palabra 'Lozenge': "in fact the moon ends the poem as an anti-romantic symbol." (Swarbrick, 1995, p. 146)

El registro nuevamente cambia; tras el indicio que implica la negación en el encabalgamiento de la cuarta estrofa, una solemnidad y seriedad impregnan la quinta y sexta estrofas:

One shivers slightly, looking up there.
The hardness and the brightness and the plain
Far-reaching singleness of that wide stare

Is a reminder of the strength and pain
Of being young; that it can't come again,
But is for others undiminished somewhere.

El final del poema parece entablar un diálogo con “The moon is full tonight” a través de una misma voz poética envejecida, que recuerda su juventud e ideas nostálgicamente. Esto es resultado de un registro fluctuante que no permite la identificación precisa y categórica de la voz poética; la heteroglosia de “Sad Steps” permite la elaboración de una voz poética evanescente y contradictoria, como la juventud que evoca: “The ageing speaker is identified as a sceptical and a romantic figure at the same time. He is gracious in spite of his obvious disquite and sadness.” (Whalen, 1990, p. 69) La naturaleza de la voz poética de “Sad Steps” se propone dejar de manifiesto las complejidades inherentes al individuo; aquellas que Yeats contemplaba en “Byzantium”.

“Sad Steps” también es un ejemplo del nuevo empleo que hace Larkin de sus talentos de mímica. Si *The North Ship* exhibía a un Philip Larkin íntimamente relacionado con las voces poéticas de sus poemas, en “Sad Steps” podemos ver tal distanciamiento entre el autor y la voz poética que es difícil acertar cual es la posición precisa del autor frente al tema del poema, sino es por el sentido irónico que prevalece mínimamente en el desenlace del poema. Es inteligible una recién adquirida conciencia de su capacidad de imitación en la poesía posterior a *The North Ship*, la cual hace la mímica un recurso poético y no una limitación.

Aprehensión de la decadencia

En cuanto a las diferencias entre “Sad Steps” y “The moon is full tonight” se distingue la madurez que separa al primero del segundo. La anacrónica rigidez de

la separación romántica del entorno es sustituida por otra alusión a la tradición inglesa, que inclusive se permite el lujo de entablar un diálogo que se acerca a la parodia en la evocación del poema de Sidney. Las fronteras que dispone cada poema también son relevantes en relación a sus pretensiones: la luna que evoca el paraíso como un refugio de la tierra es banalizada abruptamente hasta perder sus cualidades. Su función se limita a la de un catalizador de la memoria que sólo logra poner de manifiesto la caducidad de los sentimientos de su juventud. La madurez percibida llega al grado de evidenciar a "The moon is full tonight" como un producto de las pasiones solamente, de la irracionalidad; en palabras de Seamus Heaney, el Larkin posterior a *The North Ship* es: "the poet of rational light, a light that has its own luminous beauty but which has also the effect of exposing clearly the truths which it touches."(1977, p. 484)

En "An Arundel Tomb", perteneciente a *The Whitsun Weddings*, de 1964, Larkin también recurre a la modulación de tonos para contraponer dos posturas antagónicas. El poema comienza con una desinteresada descripción de la tumba del conde de Arundel, donde las estatuas de un hombre y una mujer yacen; de pronto la voz poética nota un detalle que cambia su percepción:

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.

La voz poética se pierde divagando en torno al efecto del tiempo sobre la obra que presencia y llega a la conclusión:

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.

A pesar del tono de seriedad del último verso, es necesario relativizar su impacto para poder conectarlo con las estrofas anteriores. Si las estatuas fueron modeladas tomándose las manos, esto es sólo una casualidad, la consecuencia de una libertad del artista. Por lo tanto la conciliación de estas dos estrofas aparentemente antagónicas tiene que redefinir el sentido del último verso como profundamente absurdo. "Their held hands have come accidentally to be 'Their final blazon'. But the significance we attach to that romantic gesture is only one we will upon it. We impute to it the meaning we want it to have but which was in truth never intended." (Swarbrick, 1995, p. 113) A través del cambio de registro de un inicial desinterés, pasando por la sorpresa del detalle de las manos, y el escepticismo con el que se aborda tal detalle hasta el sentencioso final, Larkin genera un significado distinto del literal, del legible en la inmediatez; la oposición de estas posturas inconsistentes permite la elaboración de un sentido poético más profundo: "Love isn't stronger than death just because statues hold hands for 600 years', wrote Larkin on the manuscript draft. But in the tension between what the line wants to

say and what it actually says is the poem's emotional ambivalence, it's 'immense slackening ache.'" (Swarbrick, 1995, p. 114)

La continuación en la discontinuidad

Quisiera retomar los comentarios de Seamus Heaney sobre la racionalidad que impera en la poesía de Philip Larkin para contrastarlos con la cita de Geoffrey Hill al inicio de este capítulo. Encuentro una discrepancia en las opiniones que bien podría ser descrita a través de una analogía con la diferencia que planteaba Fredric Jameson entre lo que el denominaba filosofía y teoría. La poesía como esa práctica redentora y sacra que describe Hill tiene cierta similitud con el propósito ulterior y excluyente de la filosofía totalizadora. Ambas se ocupan de una interacción con los absolutos, de una voluntad de trascender lo humano, de tratar lo divino. La descripción de Heaney difiere drásticamente dada la naturaleza racional y limitada que menciona; Heaney aborda, como la teoría que describe Jameson, la pluralidad de los particulares, vira hacia las múltiples verdades posibles. En este sentido la poesía de Larkin posterior a *The North Ship* tiene una relación más directa con la práctica poética desapegada de los absolutos y la redención, perceptible, quizá, en el tono pesimista de algunos de sus poemas. Pero perceptible también, y de mayor importancia, en la negación a formular una teodicea como la de Yeats; la postura de Larkin es, en tanto racional, terrenal y contingente.

En "Church Going", poema que aborda la decadencia de las instituciones religiosas a través de una visita a una iglesia casi abandonada, Larkin pareciera

retomar la cita de Wallace Stevens referida por Geoffrey Hill para responder con otra pregunta:

But superstition, like belief, must die,
And what remains when disbelief has gone?

Larkin deja de visualizar el papel de la poesía en función de un fin ulterior, de un futuro redentor. Se desentiende del ánimo místico post Ilustración que caracterizó a la poesía romántica hasta Yeats. Pero este desapego de la tradición romántica no es resultado de una terquedad o voluntad subjetiva de Larkin. Si *The North Ship* se debió en gran parte al desentendimiento, a una incompreensión, la poesía posterior exhibe precisamente lo opuesto: un conciencia aguda del momento histórico articulada con una profunda revaloración de su identidad nacional.

En el marco de la literatura inglesa del siglo XX las poéticas de Yeats y de Larkin (posterior a *The North Ship*) son incompatibles y disonantes; exhiben realidades distintas, fines disímiles. Sin embargo, en el marco más amplio de la literatura inglesa, y sobre todo del pensamiento occidental, las poéticas de Yeats y Larkin se suceden en el mismo camino con la misma dirección, ambas son manifestaciones de un solo fenómeno. La decadencia de "Church Going" es la decadencia de "Byzantium", que es la decadencia que describen Steiner, Jameson y Lyotard.

El sistema dialéctico del romanticismo cede como antes cedió el politeísmo clásico y la trinidad ontológica del protestantismo de Lutero. Larkin culmina lo que Yeats inició al focalizar su poesía por completo en el ser humano. La poesía de Larkin comparte rasgos con aquella otra corriente filosófica que alcanzó su auge en la post guerra, el existencialismo, en tanto que ambos aceptan esta nueva condición: "I don't know whether this world has meaning that transcends it. But I

know that I do not know that meaning and that it is impossible for me just now to know it. What can a meaning outside my condition mean to me? I can understand only in human terms." (Camus, 1991, p. 51)

Capítulo VI

Larkin y la tradición

La nueva conciencia de los talentos de imitación exhibida por Larkin después de *The North Ship* viene de la mano de una nueva posición en torno a la escena artística contemporánea. Sus opiniones sobre literatura dejan de estar organizadas a partir de fanatismos juveniles y comienzan a estructurar una visión muy definida del arte y sus responsabilidades para la sociedad a la que pertenecía. Algunas de estas posturas fueron plasmadas en los artículos sobre jazz que Larkin escribió para el *Daily Telegraph* de 1961 a 1971. Por ejemplo:

Decir que no me gusta el jazz moderno porque es un arte moderno no es sino una manera de plantear por qué no me gusta el arte moderno: sospecho que muchos de mis lectores apoyarán mi identificación de Parker con Picasso y Pound como una de las cosas más bellas que se pueda decir de él. Cuando menos, así zanjamos una cuestión: si solamente me desagradara Parker, podría pensar que mi oídos se taponaron cuando cumplí 25 años, y que el jazz me había superado. Pero no puedo usar los mismos argumentos para explicar porque no me gustan Picasso y Pound, ambos mayores que yo por un margen considerable. Lo mismo puedo decir de Henry Moore y de James Joyce, un caso ejemplar de declive, del talento al absurdo. No. No me gustan esas cosas porque sean nuevas, sino porque constituyen una explotación irresponsable de la técnica, algo que contradice la vida humana tal y como la conocemos. Esa es la crítica básica que le hago a la modernidad, ya sea Parker, Pound o Picasso quien lo perpetre (A estas alturas, el lector habrá adivinado que uso estos nombres, y su efecto aliterativo, para referirme no sólo a esas personas, sino a todos los que se puede decir que les han sucedido): no nos ayuda ni a gozar, ni a superarnos. (2004, p. 33)

Es obvio e inmediato el contraste entre el Larkin de *The North Ship* que inconscientemente idolatraba a Yeats, y este Larkin que expresa una comprensión del arte que lo rodea, y del arte que lo antecede. En este contexto podemos considerar a Larkin, en el sentido literal del término y sin ninguna acepción, como posmoderno. Efectivamente la poesía de Larkin puede ser asimilada como una

negación a las tendencias elitistas del modernismo, a su elaboración erudita y a la suma exigencia del espectador como partícipe de la obra.

En 1956 el *Times Educational Supplement* publicó una nota titulada “Four Young Poets” en la cual figuraba Larkin; al respecto de él se decía:

As native as a Whitstable oyster, as sharp an expression of contemporary thought and experience as anything written in our time, as immediate in its appeal as the lyric poetry of an earlier day, it may well be regarded by posterity as a poetic monument that marks the triumph of clarity over the formless mystifications of the last twenty years. With Larkin poetry is on its way back to the middlebrow public. (Motion, 1993, p. 275)

La respuesta de Larkin a tal descripción de su poesía fue entusiasta: “he approved the general approach, which confirmed his credentials as an accessible anti-modernist” (Motion, 1993, p. 275). Tal disposición a portar etiquetas como post o anti modernista se debe a que gracias a esta postura Larkin finalmente encuentra su lugar dentro de la tradición literaria inglesa. Es decir, partimos de que “En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción.” (Foster, 1985, p. 11) Larkin representa el posmodernismo reaccionario en tanto que rechaza el modernismo porque “contradice la vida humana tal y como la conocemos.” En este contexto es que podemos concebir a Larkin como un conservador en el sentido político, pero también un conservador de la cultura inglesa que le antecede.

Al respecto, Seamus Heaney agrupa a Larkin junto con Ted Hughes y Geoffrey Hill como portadores de una tradición inglesa esencial:

All of them return to an origin and bring something back, all three live off the hump of the English poetic achievement, all three, here and now, in England, imply a continuity with another England, there and then. All three are hoarders and shorers of what they take to be the real England. All three treat England as a region – or rather treat their region as England – in different and complementary ways. (1977, p. 471)

Al aterrizar su análisis en Larkin exclusivamente, Heaney no duda en identificar su conexión con la tradición inglesa en su relación con la cotidianeidad y normalidad que definen al pueblo inglés en un contexto totalmente contemporáneo:

He sees England from train windows, fleeting past and away. He is urban modern man, the insular Englishman, responding to the tones of his own clan, ill at ease when out of his environment. He is a poet, indeed, of composed and tempered English nationalism, and his voice is the not untrue, not unkind voice of post-war England, where the cloth cap and the royal crown have both lost some of their potent symbolism, and the categorical, socially defining functions of the working class accent and the aristocratic drawl have almost been eroded. (1977, p. 486)

Es precisamente esta Inglaterra deslavada y nostálgica, pasada y devastada por la Segunda Guerra Mundial con la que Larkin encuentra su mayor afinidad ideológica, su propósito e identidad artística.

La academia y la crítica especializada

El 5 de Enero de 2008 los editores del periódico inglés *The Times*, en su versión dominical, publicaron una lista titulada “The 50 greatest British writers since 1945” (Times, 2008), la cual presenta en la posición numero uno a Philip Larkin. Más allá del valor que implica tal priorización del trabajo de Larkin, es interesante ver dentro de qué parámetros surge esta evaluación. Por ejemplo el factor propio del medio: *The Times* es una publicación de alcance masivo (con tiraje de medio

millón de ejemplares diarios y más de trescientos años funcionando), que si bien no tiene un rigor académico, sí tiene una área de especialización en literatura que influye considerablemente en la industria editorial anglófona. *The Times* es un referente de la bondad con la que la prensa inglesa ha tratado a la poesía de Larkin. Sin embargo, la alabanza de la prensa contrasta considerablemente con la valorización de la crítica académica. Por ejemplo, *The Oxford Anthology of English Literature* sólo recopila dos de sus poemas. Acompañando a estos dos poemas antologados, aparece una brevísima introducción que no brinda mayor información, además de datos biográficos, que la mención de los nexos de Larkin con “The Movement”.

Podemos distinguir dos criterios distintos de valorización entre la prensa inglesa y la crítica académica. Por un lado la prensa, en necesidad de constante actualización, valoriza en función de una limitación temporal centrada en la contemporaneidad. La lista de *The Times* muestra lo anterior al considerar sólo a escritores posteriores a 1945, es decir, al considerar solo escritores contemporáneos. Sin embargo, la crítica académica tiene una perspectiva mucho más amplia que mantiene toda una tradición literaria siempre a la vista. En este sentido entendemos que el valor de Larkin está bastante delimitado a un contexto temporal particular: para la amplia mirada de la crítica académica sólo un par de poemas merecen atención. A partir de una polarización bastante radical podemos llegar a una conclusión pertinente: a pesar del desprecio por el gran corpus poético de Larkin, los responsables de *The Oxford Anthology of English Literature* acuerdan la importancia de Larkin *dentro* de la tradición literaria inglesa. La mencionada polarización entre las opiniones tanto del diario *The Times* como de los editores de la antología de Oxford se da en términos ideológicos también. Los encargados de la

antología representan el ala conservadora de la academia literaria: en pos de una verdadera tradición literaria, con bastantes pretensiones similares a aquellas que expresaron los poetas románticos, críticos como Harold Bloom no buscan literatura representativa de cierto periodo, sino literatura que satisfaga sus experimentados juicios estéticos y morales, su “palpable aesthetic supremacy”. (Bloom, 1994, p. 20)

The Movement

Es curioso que el ámbito académico, representado por *The Oxford Anthology of English Literature*, haya considerado que la relación de Larkin con The Movement era digna de comentario, dada la situación bajo la cual surgió el término y el concepto de este *movimiento*. Andrew Motion opina que The Movement se dio gracias a la incompetencia del editor de *The Spectator*, J. D. Scott, quien publicó un artículo donde identificaba una nueva escuela de escritores ingleses que, a falta de un mejor término, bautizó con tal nombre. (Motion, 1993, p. 242) Es así como surge la idea de este grupo de autores que en realidad tenían un ínfima relación entre sí, pero el uso del término funcionó a la precisión como fenómeno mediático. Larkin mismo rechazaba una afinidad con el resto de los poetas agrupados en The Movement: “I expect most writers you have met will vehemently deny any but the slenderest connections with The Movement. I have never met Elizabeth Jennings, Thom Gunn, John Holloway or Iris Murdoch.”(Motion, 1993, p. 243)

Considerar a The Movement como un fenómeno mediático permite dilucidar una de sus probables funciones. Acotado temporalmente como un suceso

posterior a la Segunda Guerra Mundial, The Movement es la primera manifestación literaria denominada como movimiento o corriente literaria inglesa por los medios masivos después de la guerra. En este sentido trasciende que el mayor argumento de afinidad que se empleó para legitimizar este convenio editorial fue el notable carácter inglés que exhibían todos sus miembros. Después de la debacle económica y la crisis social causadas por la guerra, la prensa pretendía explotar la golpeada identidad inglesa de posguerra a través de The Movement.

El interés de los medios por consolidar una literatura que reflejara una homogénea identidad inglesa de la post guerra es notable en la crítica sobre Larkin. En él encontraban la ya mencionada ruptura con la inaccesibilidad elitista del modernismo a través de una poesía cimentada en un lenguaje común y rutinario. El desconcierto que representó la estética modernista agrupada bajo la inmensa ambigüedad del término era rechazada en su afinidad con el desconcierto del periodo bélico; Larkin representaba una vuelta a las usanzas y rutinas de la Inglaterra previa a las guerras, al imperio británico.

Sin embargo es importante constatar que la preocupación de Larkin por la situación de Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial se manifiesta en su poesía muy a pesar de cualquier pretensión mediática. Esta es la maduración posterior a *The North Ship* que repercute en una plena conciencia social de su entorno: Larkin expresa una incertidumbre al respecto del futuro de una tradición inglesa que se pensaba ahistórica. Éste es el caso de "Going, Going", cuyo primer verso expresa: "I thought it would last my time—". Posteriormente, el poema procede con la descripción de un escenario marcado por una regionalidad inglesa en proceso de desaparecer, evocando aquella tradición romántica a la cual le dio la

espalda. El poema sentencia con la frase lapidaria: “And that will be England gone”, prediciendo el final esperado de lo que se conoce por la Inglaterra monárquica e imperial.

También “Church Going”, en el mismo tono de decadencia de “Gone, Gone”, es otro ejemplo de las preocupaciones por el porvenir que muestra Larkin: “wondering, too, / When churches fall completely out of use / What we shall turn them into / ...Shall we avoid them as unlucky places?” Igual que en “Going, Going”, la voz poética está marcada por una perspectiva del porvenir que, si bien es incierto qué depara, amenaza con alterar todo lo que se conoce como estable. Presenciamos al Larkin más devoto a la racionalidad que desecha el optimismo redentor de Yeats, un Larkin acoplado con las tendencias marcadas por el cambio de paradigma en el pensamiento occidental.

Regreso a la lista de escritores publicada por *The Times* en el 2008: insisto en analizar los parámetros que rigen esta jerarquización. Más allá de lo dicho respecto a *The Times*, es considerable el hecho de que la lista sea de escritores del período de post guerra hasta la actualidad y que sean solamente británicos. Igualmente interesante es que la lista no sólo tenga el ánimo de nombrar a los escritores, sino de jerarquizarlos también. Todos estos elementos son sumamente reveladores del particular valor que se le otorga a la poesía de Philip Larkin dentro de la sociedad inglesa: el de otorgar una respuesta a la crisis de post guerra con una poesía que representa la situación prevaleciente en Inglaterra; un valor otorgado y jerarquizado por los medios para refrendar la cultura popular (middlebrow) inglesa a través de la poesía; aquí reside la mayor cualidad conservadora del Larkin posterior a *The North Ship*, en su legitimación del *status*

quo de la posguerra: "Larkin accepts the universe as it is and tries to inhabit it as bestt he can;" (Perloff, 1977, p. 273).

Inclusive la postura de la crítica sobre *The North Ship* cambió gracias a la nueva faceta de Larkin. La reedición de esta primera colección de poemas causó una reconcepción de la obra dentro de la crítica:

Most critics were content to see it as an interesting stage in the evolution of a poet they admired. John Carey in the *New Statesman*, Christopher Ricks in the *Sunday Times*, and Edmund Blunden in the *Daily Telegraph* were all appreciative. Elizabeth Jennings in the *Spectator* went one better by welcoming the poems themselves, as well as the information they gave about Larkin's development. 'Few will question,' she wrote, 'the intrinsic value of *The North Ship* or the important of its being reprinted now. It is good to know that Larkin could write so well when still so young.' (Motion, 1993, p. 360)

Larkin y su lugar en la tradición inglesa

A final de cuentas *The North Ship* nunca se consolidó dentro del canon difundido de Larkin. Más allá del valor que le otorgan críticos especializados como Swarbrick y Motion, *The North Ship* aparenta ser una colección destinada al olvido, como Larkin mismo lo señaló. Su valor permanece en tanto que revela la faceta previa de un poeta contemporáneo popular.

Y es que este último adjetivo, popular, circula a través de la estructura del análisis presente, apuntando hacia uno de los temas centrales: la popularidad como índice y recordatorio de la intimidad que circunscribe a una sociedad y al arte que produce y consume. No en vano ha transcurrido más de un siglo desde que Wilde sentenciara la inutilidad del arte, resumiendo la máxima decimonónica de *art for art's sake*. El ejemplo de Larkin puede ser articulado como contra

argumento de esta postura en tanto que su arte revela los gustos y disgustos estéticos de una sociedad particular. Pero sobre todo la pertinencia de una cosmovisión que trasciende los tercos límites del arte: la poesía de Larkin es eco y encuentra eco en el pensamiento de sus contemporáneos, es uno más de los innumerables vértices del flujo histórico que porta el nombre de tradición occidental. En este sentido el arte no es una dimensión aislada de la praxis humana, sino un síntoma más de un accionar ideológico.

Bibliografia

- Abrams, M. H. (1973). *Natural Supernaturalism*. New York: W. W. Norton & Company.
- Bakhtin, M. M. (2008). *The Dialogic Imagination*. (C. E. Holquist, Trad.) Austin: University of Texas Press.
- Berg, J. H. (1970). "The Subject and his Landscape". En H. Bloom, *Romanticism and Consciousness*. New York: W. W. Norton & Company.
- Bergonzi, B. (1977). Davie, Larkin, and the State of England. *Contemporary Literature*, 18 (3).
- Bloom, H. (1970). "The Internalization of Quest-Romance". En H. Bloom, *Romanticism and Consciousness*. New York: W. W. Norton & Company.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Bloom, H. (1973). Victorian Poetry. En F. K. Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Bornstein, G. (2006). "Yeats and Romanticism". En J. K. Marjorie Howes, *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press.
- Campbell, H. M. (1955). "Yeats's "Sailing to Byzantium"". *Modern Language Notes*, 70 (8), 585-9.

- Camus, A. (1991). *The Myth of Sisyphus*. (J. O'Brien, Trad.) New York: Vintage International.
- Doggett, F. (1974). "Romanticism's Singing Bird". *Studies in English Literature*, 14 (4).
- Forster, M. (1993). Hegel's dialectical method. En F. C. Beiser, *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, H. (1985). "Introducción al posmodernismo". En H. Foster, *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Hartman, G. H. (1970). "Romanticism and 'Anti-Self Consciousness'". En H. Bloom, *Romanticism and Consciousness*. New York: W. W. Norton & Company .
- Hassett, J. M. (2010). *W. B. Yeats and the Muses*. Oxford: Oxford University Press.
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.
- Heaney, S. (1977). "Now and in England". *Critical Inquiry*, 3 (3).
- Hegel, G. W. (2000). *Fenomenología del espíritu*. (W. Roces, Trad.) México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Hill, G. (2009). "Poetry as 'Menace' and 'Atonement'". En G. Hill, & K. Haynes (Ed.), *Collected Critical Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism, Bakhtin and his World*. London: Routledge.
- Homero. (1982). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Jameson, F. (2009). *Valences of the Dialectic*. London: Verso.

- Jeffers, N. (1946). "The Byzantine Poems of W. B. Yeats". *The Review of English Studies*, 22 (85).
- Kunert, G. (1976). "Paradox as a Principle". *New German Critique* (9), 129-138.
- Langbaum, R. (1976). "The Exteriority of Self in Yeats's Poetry and Thought". *New Literary History*, 7 (3).
- Larkin, P. (2004). *All What Jazz*. (F. Esteve, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Larkin, P. (1999). "Introduction to Jill". En P. Larkin, *Required Writing*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Larkin, P. (1999). "Introduction to The North Ship". En P. Larkin, *Required Writing*. Michigan: University of Michigan Press.
- Lesser, S. O. (1967). "Sailing to Byzantium" - Another Voyage, Another Reading. *College English*, 28 (4), 291-6+301-10.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Malpas, S. (2003). *Jean-François Lyotard*. London.
- Merleau-Ponty, M. (1973). *Adventures of the Dialectic*. (J. Bien, Trad.) Evanston: Northwestern University Press.
- Milton, J. (2005). *Paradise Lost*. New York: W. W. Norton & Company.
- Moretti, F. (1987). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Motion, A. (1993). *A Writer's Life*. Londres: Noonday.

Naremore, J. (1974). "Philip Larkin's "Lost World"". *Contemporary Literature*, 15 (3), 331-344.

Perloff, M. (1977). "Two Poetries: An Introduction". *Contemporary Literature*, 18 (3).

Preminger, A., & Brogan, T. V. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (F. J. Warnke, O. B. Hardison, & E. Miner, Edits.) Princeton: Princeton University Press.

Real Academia Española. (24 de Abril de 2011). *Real Academia Española*.

Recuperado el 24 de Abril de 2011, de Diccionario de la lengua española:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=alienaci%C3%B3n

Ruskin, J. (2004). *Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.

Shelley, P. B. (1973). "A Defence of Poetry". En F. K. Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature* (Vol. II). Oxford: Oxford University Press.

Singer, P. (2001). *Hegel: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Steiner, G. (2006). *La Idea de Europa*. (M. Condor, Trad.) México DF: Fondo de Cultura Económica.

Steiner, G. (2005). *Nostalgia del Absoluto*. (M. T. López, Trad.) Madrid: Siruela.

Swarbrick, A. (1995). *The Poetry of Philip Larkin*. London: Macmillan.

Times, T. (5 de 1 de 2008). www.timesonline.co.uk. Obtenido de The Times:

http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article3127837.ece

Vendler, H. (2006). "The later poetry". En M. Howes, *The Cambridge Companion to Yeats*. Cambridge: Cambridge University Press.

Whalen, T. (1990). *Philip Larkin and English Poetry*. Hampshire: Macmillan.

Zecchetto, V. (2000). *Seis Semiólogos en Busca del Lector*. Quito: Abya-Yala.