



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TRADUCCIÓN COMENTADA DE *HIGH WINDOWS*
DE PHILIP LARKIN

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
ALEJANDRA YADIRA MACÍAS MUÑOZ

ASESORA:
DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



MÉXICO D.F.

2013

Agradecimientos

A mi familia.

Reyna y Alejandro:
Por el inagotable amor, el sabio consejo y el constante ejemplo.
Por la felicidad.
Por la vida.

Gissela:
Por el inquebrantable apoyo, por la lealtad y la noble confianza.

Emiliano:
Por traerme a la infancia en cada juego y enseñarme una vieja forma de disfrutar la vida.

Abuelos, tíos, primos, sobrinos y cuñado:
Por la siempre alegre convivencia, por nuestra unión y apoyo inamovibles.

A Esteban:
Por haberme encontrado, por la teletransportación, por cambiar mi perspectiva de vida.
Por la música.
Por el amor.

A Ariadna, Diana, Blanca, Sofía y Eduardo:
Por las increíbles aventuras, por su cariño y apoyo fiel.

A mi asesora, Ana Elena:
Por el firme apoyo y la pasión por lo que haces. Por creer en mí.

A mis sinodales Irene Artigas, Julia Constantino, Gabriel Linares y Argel Corpus:
Por sus clases detalladas y reveladoras. Por sus comentarios minuciosos. Por su vocación.

ÍNDICE

Capítulo	Página
<u>Estudio preliminar</u>	
Philip Larkin	1
Vida y obra	
<i>High Windows</i>	9
Contexto y análisis	
<i>Ventanas Altas</i>	15
Comentario a la traducción	
I. Rima	18
II. Coloquialismos	25
III. Casos de contextualización	30
<i>Comentarios finales</i>	38
<u>Edición bilingüe</u>	
<i>Ventanas altas – High Windows</i>	
Al mar	40
Simpatía en blanco mayor	41
Los árboles	41
Vidas	42
Olvidar lo que hice	44
Ventanas altas	44
Noche de viernes en el Hotel Royal Station	45
Los viejos tontos	45
Se va, se va	46
Los jugadores de cartas	47
El edificio	48
Poteridad	49
Dublinesca	49
Homenaje a un gobierno	50
Que este sea el verso	50
Qué lejana	51
Pasos tristes	51
Solar	52
Annus Mirabilis	52
Vers de Société	53
Show de sábado	54
Dinero	55
Pasto cortado	56
La explosión	56
<u>Bibliografía</u>	57

Estudio Preliminar

PHILIP LARKIN

Es 1922. El Imperio Británico se debilita tras haber luchado por mantenerse unido con el menor gasto posible; la crisis resultante de la posguerra exigía una exaltación del nacionalismo y un impulso hacia la recuperación psicológica y moral del trauma que representó la Primera Guerra Mundial. La sociedad, en cambio, se muestra resignada. La posición de las colonias empieza a polarizarse y es ahora cuando la lealtad comienza a fragmentarse en países como Australia, aun cuando fue en 1919 que el Imperio alcanzó su máxima extensión al adquirir los territorios alemanes en África gracias al Tratado de Versalles. El 9 de agosto en la ciudad de Coventry, Inglaterra, Sydney Larkin, el recién nombrado tesorero de la ciudad, y su esposa Eva, tienen a su segundo hijo, Philip Andrew, quien se convertiría en el poeta inglés más sobresaliente de su época.

De niño, Philip Larkin disfrutó de la libertad y la fantasía de cualquier niñez, aunque vivió un tanto atormentado por la timidez y el tartamudeo que se prolongó hasta el final de su vida. En casa tenía acceso a la biblioteca de su padre, la que le brindó su primer acercamiento a la literatura por medio de autores como D.H. Lawrence, Arnold Bennett y Mary Webb; pero la relación con sus padres le resultó un tanto fría e impersonal, como él mismo menciona en su diario cuando describe la dinámica familiar: “The trouble wasn’t the house but the individuals in it [...] Certainly the marriage left me with two convictions: that human beings should not live together, and that children should be taken from their parents at an early age”.¹ Este hecho influyó posteriormente en la escritura no sólo uno de sus poemas

¹ Philip Larkin, Notebook 5, Biblioteca “Brynmor Jones” en la Universidad de Hull según Andrew Motion en *Philip Larkin. A Writer’s Life*, Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1993. p.15.

más conocidos (“This be the verse”) sino que también lo hizo permanecer soltero por elección propia. Al ingresar a la escuela King Henry VIII aumentó su timidez e inseguridad a causa de su mala vista y tartamudeo; era un constante blanco de burlas, por lo que eligió pasar desapercibido en un rincón del salón de clases. No obstante, disfrutaba la compañía de sus amigos con quienes jugaba fútbol y cricket. A lo largo de su niñez decía odiar a todas las personas, pero más tarde comenta que al convivir con adultos descubrió que era sólo a los niños a quienes odiaba: “Children are very horrible, aren't they? Selfish, noisy, cruel, vulgar little brutes. And if you've ever stammered, that's enough to make you feel an outsider”.² Un extraño en la escuela y un extraño en su propia casa; así transcurrieron los primeros años de su vida.

Entre 1939 y 1940 comenzó a demostrar su talento literario al escribir en la revista escolar *The Coventrian* de la cual pronto se convirtió en editor adjunto. El 28 de noviembre de 1940, con influencias de W. H. Auden, D. H. Lawrence y W. B. Yeats principalmente, publicó por primera vez en el semanario nacional *The Listener* su poema “Ultimatum” tras haber enviado una selección de cuatro poemas para que fueran considerados para su publicación.

A la edad de 18 años ingresó a St. John's College de Oxford, donde se hizo acompañar de distintos círculos de compañeros, el literario, el de estudio, y el del jazz (un gusto iniciado tras haber escuchado a Louis Armstrong) con sus amigos Kingsley Amis y Bruce Montgomery. Continuó con sus estudios en Oxford gracias a que fue considerado no apto para participar en la Segunda Guerra Mundial por su mala vista. Esta estancia universitaria

² *Loc. Cit.*

se caracterizó por su actitud bromista y por las llamadas de atención que los directivos proferían a causa de las borracheras que él mismo organizaba en su habitación. Aunque nunca dejó de escribir obras literarias (poemas, cuentos y novelas), al revisar sus borradores no pudo evitar la autocrítica y calificaba impulsivamente su trabajo como *sod, bollocks, cunt, fuck, bugger, y shit*.³ No fue sino hasta 1942 cuando tuvo un verdadero florecimiento y, bajo el pseudónimo de Brunette Coleman, escribió en cuestión de meses dos novelas, *Trouble at the Willow Gables* y *Michaelmas Term at St Bride's*. En 1943 se graduó con honores en Literatura Inglesa ante un jurado integrado por Lord David Cecil, C. S. Lewis, Nichol Smith, y J.R. Tolkien.

Continuó viviendo en casa de sus padres por unos meses, e intentaba ingresar al servicio público puesto que, como él mismo menciona en una entrevista con Robert Phillips para *Paris Review* “there wasn't anything to 'be' except a serviceman or a teacher or a civil servant”.⁴ Fue rechazado primero en la milicia y dos veces en el servicio público y, como era tartamudo, tampoco era su intención ser maestro. Todo esto lo impulsó a trabajar en casa escribiendo una tercera novela *Jill*, esta vez admitiendo su autoría; hasta que recibió una carta por parte del gobierno preguntándole qué era lo que estaba haciendo exactamente. Y como el gobierno podía obligarlo a trabajar en las minas, en el campo o en la industria, inmediatamente buscó en el periódico un empleo y empezó a trabajar como bibliotecario en Wellington, Shropshire en 1943.

A pesar de su trabajo de tiempo completo en la biblioteca, sus estudios profesionales por correspondencia para obtener un título de bibliotecario y la muerte de su padre en 1944,

³ Philip Larkin a James Ballard Sutton, 9 de diciembre 1940 en Motion, p.51.

⁴ Philip Larkin, “An Interview with *Paris Review*”, en *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, Faber & Faber, Londres, 1983, p.60.

Larkin siguió publicando poemas en diversas revistas. Se publicaron diez de sus poemas en *Poetry from Oxford in Wartime* en febrero de 1945, mismos que fueron incluidos unos meses más tarde en su primera colección de poemas *The North Ship*. Los poemas de este libro se ocupan de la musicalidad y de dos temas en específico: el deseo sexual no correspondido y la muerte, la cual se convertiría en uno de los principales temas de su poesía madura.

En 1946 se publicó su novela *Jill* (aun cuando la había terminado dos años antes) fecha para la cual su siguiente novela *A Girl in Winter* (1947) ya estaba terminada. En septiembre de este mismo año Larkin aceptó un puesto de bibliotecario adjunto en la biblioteca de la Universidad de Leicester donde estaba encargado de los préstamos y de las publicaciones periódicas; dos años más tarde terminó sus estudios por correspondencia y se volvió miembro de la Library Association. Tras la publicación poco exitosa la colección de poemas *In The Grip Of Light* en 1948, se muda a Belfast en octubre de 1950 para trabajar como sub-bibliotecario en Queen's University. Este periodo en Irlanda significó un resurgimiento para su producción poética (aunque trabajó durante cinco años en la escritura de una tercera novela que nunca logró aterrizar), y también publica *XX Poems* (1951) con un tiraje de únicamente 100 ejemplares. Acerca de este libro Larkin comenta en entrevista con Phillips:

My personal life was rather harassing. Then in 1950 I went to Belfast, and things reawoke somehow. I wrote some poems, and thought, these aren't bad, and had that little pamphlet *XX Poems* printed privately. I felt for the first time I was speaking for myself. Thoughts, feelings, language cohered and jumped.⁵

⁵ *Ibid.*, p.68.

Es en este periodo cuando Larkin desarrolla su estilo y la personalidad de su voz poética: observadora y aislada. Escribe poemas como “Church Going”, “Next Please” y “Poetry of Departures” entre otros.

En 1954 publica *Poems* y ese mismo año lo invitan a trabajar en la biblioteca de la Universidad de Hull. Al mismo tiempo Marvell Press preparaba ya la edición de una colección de sus poemas, recopilando el contenido de *XX Poems* y cinco poemas publicados meses antes en un pequeño libro. Esta colección titulada *The Less Deceived* (octubre 1955) lo consagró como uno de los mejores poetas ingleses de la época. Tras la inclusión de ésta en la lista de los libros más destacados del año de *The Times*, surgió una lluvia de reseñas y críticas positivas, se ordenaron cinco reimpresiones de aproximadamente 1,400 copias cada una y una re-edición por parte de la editorial estadounidense St. Martin's Press en 1960.

La ciudad de Hull se convirtió en el lugar donde se establecería definitivamente. De 1955 a 1974 vivió en un departamento en las antiguas instalaciones del consulado estadounidense, donde escribió la mayor parte de los poemas de su muy aclamado libro *The Whitsun Weddings* (publicado en 1964) y la totalidad de *High Windows* (publicado en 1974), pero el edificio se vendió en 1974 y Larkin tuvo que comprar una pequeña casa cerca de la Universidad de Hull. Su rutina diaria consistía en trabajar en la biblioteca todo el día, cocinar, comer, bañarse, hacer llamadas o escribir poesía, escribir reseñas, beber y ver televisión en las noches, como se describe en el primer verso de “Aubade” (1977): “I work all day and get half drunk at night.” Esta rutina era necesaria al no poder vivir únicamente de la escritura y al no poder concentrarse sólo en ella, Larkin comenta en entrevista: “I don't think you can write a poem for more than two hours. After that you're going round in circles,

and it's much better to leave it for twenty-four hours, by which time your subconscious or whatever has solved the block and you're ready to go on".⁶

Continuó publicando poemas en distintas revistas. En 1965 recibió la *Queen's Gold Medal for Poetry*, y como su interés por el jazz era tan recurrente, trabajó al mismo tiempo como columnista mensual de jazz en *The Daily Telegraph* de 1961 a 1971; algunas de estas reseñas se publicaron en 1970 bajo el título *All What Jazz: a record diary 1961 - 1968* (sic). Por otra parte editó *The Oxford Book of Twentieth Century Verse* (1973) en donde incluyó seis de sus poemas más representativos y, además de incluir a los autores más reconocidos de la poesía inglesa del siglo XX, incluyó a otros no tan conocidos "as unexpected flowers along an only-too-well-trodden path [...] At any rate, I made a readable book. I made twentieth-century poetry sound nice".⁷

En noviembre de 1983 se publicó una compilación de sus artículos y reseñas llamada *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, y en 1984, después de la muerte de John Betjeman, rechazó el título de "Poet Laureate" ya que no le interesaba la atención mediática que el nombramiento le otorgaba; éste fue recibido en su lugar por Ted Hughes. Sin embargo, recibió numerosos premios, el último de los cuales fue el de la *Order of the Companion of Honour* en junio de 1985, pero no pudo asistir a la ceremonia debido al cáncer de esófago que terminó con su vida el 2 de diciembre de 1985 a la edad de 63 años.

A lo largo de la obra de Lakin se encuentran tales influencias como de Yeats, Auden y Hardy, entre otros y recibe de cada uno un aprendizaje distinto. Él mismo explica en entrevista con Phillips: "Yeats and Auden, the management of lines, the formal distancing of

⁶ *Ibid.*, p. 58 .

⁷ *Ibid.*, p. 73.

emotion. Hardy, well . . . not to be afraid of the obvious”.⁸ En una entrevista anterior comenta que leía a: “Betjeman, Kingsley [Amis], Gavin Ewart [...] Among the illustrious dead, Hardy and Christina Rossetti. Shakespeare, of course”.⁹ De éste último recibe tal influencia que incluye en sus poemas referencias a obras de Shakespeare como lo describiré más adelante.

En cuanto a estilo, se ubica a Larkin dentro del grupo llamado “The Movement” junto con Kingsley Amis, Robert Conquest, Tom Gunn, Elizabeth Jennings y John Wain. El tema central de este grupo de autores es la vida diaria británica, describiéndola con un lenguaje directo y sencillo, por medio de formas tradicionales. Los autores de este periodo buscan un regreso al romanticismo al sentir compasión por la condición humana y hacen de su creación algo accesible para cualquier persona; así lo mencionan Cox y Dyson en su introducción a *Modern Poetry. Studies in Practical Criticism*: “The poet no longer sees himself as an alien speaking in a special language to a few initiates. He feels himself, as the great Romantics did, as a man speaking for men in a suffering world”.¹⁰ Es así que Larkin evita filosofar, centra su atención en el paisaje urbano e industrial del norte de Inglaterra y se dirige al mundo con un lenguaje que exalta tales sentimientos como la autocompasión, la melancolía y un enfoque frío y resignado ante el paso del tiempo y la muerte.

La poesía de Philip Larkin se caracteriza por el uso de tonos y ritmos de la palabra hablada. Su obra poética tiene un tinte apocalíptico que, la mayoría de las veces, se encuentra contenido dentro de construcciones métricas y rítmicas claramente intencionadas. Esta característica tanto para Larkin, como para muchos poetas, forma una parte

⁸ *Ibid.*, p.67.

⁹ Larkin, “An Interview with *The Observer*” en *Required Writing*, p.53.

¹⁰ Cox, C.B.; Dyson, A.E. en “Introduction”, *Modern Poetry. Studies in Practical Criticism*; Edward Arnold Publishers, Londres, 1963, p.30.

fundamental de la poesía, así lo comenta en la entrevista con *Paris Review*: “I read poems, and I think, Yes, that’s quite a nice idea, but why can’t he make a poem of it? Make it memorable? It’s no good just writing it down! At any level that matters, form and content are indivisible”.¹¹ De esta manera Larkin concuerda con lo que A.C. Bradley expone en conferencia: “in its essence, and apart from the flaws which in most poems accompany their poems. We are to include in the idea of poetry the metrical form, and not to regard this as a mere accident or a mere vehicle”¹², y de igual manera con lo que Poe escribe en el ensayo “The Poetic Principle”: “Music, in its various modes of metre, rhythm, and rhyme, is of so vast a moment in Poetry as never to be wisely rejected – is so vitally important an adjunct, that he is simply silly who declines its assistance”.¹³

HIGH WINDOWS

Es 1974. El Reino Unido se acaba de unir a la Comunidad Europea; el *Mariner 10* de Estados Unidos logra acercarse a Mercurio por primera vez en la historia de la astronáutica. Los movimientos punk y hippie se desarrollan en Inglaterra y Estados Unidos respectivamente y la revolución sexual se expande a lo largo del mundo occidental. Philip Larkin, a los 52 años, publica la que sería la última colección de poemas que él mismo revisara, *High Windows*, con la editorial Faber & Faber.

La edición de 42 páginas salió a la venta en diferentes versiones: edición rústica, pasta dura y una edición de lujo con faja satinada, un hecho que demuestra la expectativa y la alta demanda del público por la más reciente obra del poeta. La colección consta de

¹¹ Larkin, “An Interview with *Paris Review*” en *Required Writing*, p.68-69.

¹² A. C. Bradley en *Poetry for Poetry’s Sake. An Inaugural Lecture*, Oxford, Clarendon Press, 1901, p.7.

¹³ E. A. Poe, “The Poetic Principle” en www.bartleby.com/28/14.html, párrafo 16.

veinticuatro poemas, entre los cuales se encuentra gran parte de sus poemas más reconocidos como: “The Trees”, “The Old Fools”, “This Be the Verse”, “Annus Mirabilis”, “The Explosion” y, el homónimo, “High Windows”.

Esta colección es el resultado de la evolución de la exploración formal y temática de Larkin; en ella se alaba a la naturaleza y a la juventud, se exalta la nostalgia por el pasado y la tradición ingleses, y sobre todo se externaliza una constante preocupación por el paso del tiempo, la cual, debe ser interpretada al leer poemas como “The Building”, “High Windows”, “Forget What Did” y “Sad Steps” entre otros, donde se describen situaciones e imágenes que, leídas literalmente, comunican un mensaje evidente, pero que significan algo más complejo. Barbara Everett subraya que: “Larkin’s great art is to appear to achieve the literal while in fact doing something altogether other”.¹⁴ Es así que, en *High Windows* Larkin sigue una línea temática descriptiva que se basa en imágenes de ventanas. Dichas ventanas sirven como móvil de significación que develan sentimientos tales como nostalgia por la juventud, preocupación por el paso del tiempo y la decadencia del mundo moderno y, sobre todo, miedo ante la inevitabilidad de la muerte.

T.S. Eliot sostiene que: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked”.¹⁵ Eliot usa este concepto al intentar descifrar la personalidad y locura de Hamlet ya que, según Eliot, Shakespeare no logró presentar ese sentimiento que encamina sus

¹⁴ Barbara Everett, “Larkin’s Edens” en *Poets in their Time*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 245.

¹⁵ T.S. Eliot, “Hamlet and his problems” en *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*, Methuen & Co. LTD, Londres, 1948, p. 100.

acciones en la obra y el cual parece inexpresable. En relación a esto, encuentro que en *High Windows* existe una repetición de imágenes de ventanas en poemas clave para el libro; ya que en ellos se desarrolla el tema del paso del tiempo, y dichas imágenes detonan una emoción no enunciada pero que es percibida a través de la experiencia sensorial en la descripción de las imágenes y su contexto. Estas ventanas separan al hombre maduro observador de la juventud del mundo exterior y con ello, detonan pensamientos y sentimientos de angustia y miedo a la muerte y al paso del tiempo. A continuación presentaré una relación de los poemas que contienen la imagen de ventana, junto con un breve análisis de su significado.

El poema que abre el libro, “To the Sea”, describe vívidamente un paisaje veraniego en el que se conjuntan imágenes de la típica familia inglesa en un día de vacaciones tradicionales. Se representan las tres edades del hombre; los niños se exponen como inocentes y los ancianos como vacilantes; ambas edades confluyen en la edad adulta, la única edad que tiene autonomía y voluntad propias; pero esta autonomía se encuentra atada a las necesidades de las otras edades y su voluntad está sometida a sus obligaciones para con los demás; es así que Larkin parece negarle toda libertad a estas tres edades.

Tanto en la playa descrita como en el poema mismo no sólo se reúnen las tres edades del hombre, sino que también se reúnen el antes, el ahora y el después; de igual forma en ambos se conjuntan las edades, se preservan los recuerdos y la tradición. El atardecer – momento en el que el hábito termina– es descrito como un cristal opacado por el aliento:

The white steamer has gone. Like breathed-on glass
The sunlight has turned milky. (vv. 31-32)

Este vidrio es el primer indicio de ventana del libro; si bien no se trata de una descripción exacta de una ventana, sus características abren el camino para las ventanas subsecuentes. Esta imagen no sólo representa el final del día, sino que al mismo tiempo separa al observador de un panorama claro, de esta manera Larkin parece sugerir la secrecía de su mensaje.

La primera imagen de ventana como tal, aparece en “Forget what did”, en donde ésta impone un límite entre los recuerdos de la niñez y la aceleración hacia la muerte en la vejez:

Hurried to burial
And looked back on

Like the wars and winters
Missing behind the windows
Of an opaque childhood. (vv. 8-12)

Las palabras “looked back”, “behind” y “opaque childhood” demuestran que las ventanas permiten mirar hacia atrás en el tiempo, hacia la infancia de la voz poética; de esta manera se establece el límite entre el pasado y el presente –el momento en que se avanza de prisa hacia la muerte– que acompañado por la palabra “missing” denotan añoranza por esa infancia ahora muy lejana, opaca y, a la vez, faltante.

“High Windows” se ha convertido en uno de los poemas más famosos de Philip Larkin no sólo porque es emblemático de su poesía al contener características como la nostalgia por la juventud, el aislamiento, y la contemplación de la vida cotidiana de la clase media inglesa, sino también porque destaca la frase “he’s fucking her”, donde se nota la irreverencia del poeta. La voz poética se pregunta lo que los viejos pudieron haber pensado de él cuando era más joven, y se describe irónicamente a sí mismo como uno de esos viejos que contemplan la felicidad y libertad de los jóvenes desde las ventanas altas:

The sun comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless. (vv.18-20)

El poema es una meditación acerca de la búsqueda de la felicidad en un mundo moderno donde los jóvenes están libres de ataduras mientras los viejos los observan, aislados, desde sus ventanas en lo alto dentro de una habitación solitaria. La única definición de “ventana” en todo el libro se expresa en este poema en el verso “The sun-comprehending glass”; la imagen no sólo nos presenta la descripción de “ventana” por medio de una sinécdoque, sino que también (y de manera más significativa) presenta una adjetivación del mismo vidrio como un contenedor del sol, donde el mismo sol es una metáfora de la vida.

El siguiente poema en donde se presenta una ventana es “The Old Fools” la cual refuerza la falta de conexión entre la mente de un anciano y la vida presente

[...] or sometimes only
The rooms themselves, chairs and a fire burning,
The blown bush at the window, or the sun's
Faint friendliness on the wall some lonely
Rain-ceased midsummer evening. (vv. 30-34)

La ventana de este poema funciona, al igual que en “High Windows”, como contenedor de un objeto que representa algo caduco y muerto, y nos propone una imagen desértica e infértil que al lado de la idea general del poema establece una analogía entre la vejez y “the blown bush”, ya que este arbusto es llevado por el viento y se mueve sin voluntad propia y anda errante ante la vista de los demás. En este poema también se representa al sol pero, en un atardecer al igual que en “To the Sea”, su luz se demuestra débil y, al igual que la vida humana, el final de la luz del día es como el final de la vida en la vejez.

Una ventana más se representa en el poema “The Building”. En él se describe un hospital donde los pacientes se encuentran cercanos a la muerte y/o también mueren; la ventana, aunque no es mencionada literalmente, está implícita:

[...]For the moment, wait,
Look down at the yard. Outside seems old enough (vv. 37-38)
[...]—O world,
Your loves, your chances, are beyond the stretch
Of any hand from here! (vv. 43-45)

El verbo “look down” hace referencia directa a una ventana a través de la cual se puede mirar hacia abajo y especialmente hacia afuera de este lugar. Los versos aquí citados describen el ambiente dentro y fuera del edificio: decadencia y vejez. Con las palabras “outside seems old enough” se indica que al asomarse por las ventanas desde adentro del edificio no hay ningún otro pensamiento más que enfermedad y muerte, y es por eso que ninguna mano de adentro puede alcanzar las oportunidades que el mundo ofrece a los que están afuera. En el poema se describe un hospital donde se encuentran personas de todas las edades “women, men;/Old, young; crude facets of the *only* coin”¹⁶ y esta moneda representa la más valiosa y *única* de las posesiones humanas, la vida.

En “How Distant” las ventanas aparecen casualmente a lo largo de una calle, al mismo tiempo en que los jóvenes van eligiendo el camino de sus vidas

This is being young [...]
The huge decisions printed out by feet
Inventing where they tread,
The random windows conjuring a street. (vv.15, 18-20)

En este caso las ventanas no representan ningún límite ni marcan una separación entre lo externo e interno, simplemente son presentadas desde una perspectiva externa y lejana que resalta lo azaroso de las decisiones de un joven que así va conformando su vida.

¹⁶ Las cursivas son mías.

En el siguiente poema, “Sad Steps”, existe nuevamente un límite entre afuera y adentro de la ventana, y se introduce el tema de las diferencias entre juventud y vejez. Los primeros versos de este poema impactan al lector con un lenguaje crudo y realista:

Groping back to bed after a piss
I part the curtains, and am startled by
The rapid clouds, the moon’s cleanliness. (vv.1-3)

El viejo de adentro de la ventana avanza a tientas hacia ésta y se sorprende de lo que observa afuera “a reminder of the strength and pain/Of being young”. La voz poética describe una melancolía por la juventud al punto en que se infiere que es tan vieja que piensa en la juventud aún a las cuatro de la mañana después de haber ido a orinar, y la ventana es el límite entre la realidad de afuera y la imaginación de adentro, pero también entre la fuerza de ser joven y la torpeza de ser viejo.

En “Money”, la presencia de las ventanas evoca nostalgia por el pasado y sentimientos de soledad. Cuando se es viejo, y por lo tanto menos productivo, se tiene la necesidad a veces inconsciente de ahorrar dinero para el futuro, pero en este poema Larkin critica esta necesidad ya que el futuro de un viejo es incierto. Las ventanas de este poema marcan un límite entre el anciano que medita en su encierro mientras mira lo que hay afuera.

I listen to Money singing. It’s like looking down
From long french windows at a provincial town,
The slums, the canal, the churches ornate and mad
In the evening sun. It is intensely sad. (vv.13-16)

Se repite nuevamente la tristeza de la voz poética al observar el exterior y se compara con la “voz” del dinero que exige ser gastado. Ambas voces expresan imposibilidad e impotencia, al

ahorrar el dinero y no gastarlo, y al no ser joven para poder disfrutar de la libertad en el exterior.

En estos poemas las ventanas existen como catalizadores de sentimientos de nostalgia por el pasado y cierta angustia y miedo a la muerte, temas recurrentes en la poesía de Philip Larkin; de igual manera, mantienen una cohesión y una secuencia entre ellas. Existen alusiones directas a la vejez gracias a las palabras relacionadas a las ventanas, o se reproducen sentimientos de tristeza y soledad aunados al significado literal de los poemas, todo esto, producto de la vida en una sociedad de la posguerra cuyo interés es la acumulación de bienes, la decepción de la especie humana y la deshumanización derivada de los avances tecnológicos y, en general, el hecho de sobrellevar una vida en la Inglaterra de los años setenta.

Las ventanas son pues, un grupo de imágenes recurrentes que se consolidan como una fórmula que evoca ese grupo de sentimientos que la voz poética de dichos poemas no es capaz de expresar, o quizá que Larkin elige encubrir para que el lector lo descubra por medio de las emociones que el poema produce en él. La definición de ventanas en “High Windows” (i.e. como un vidrio que contiene al sol) marca un límite entre lo que la voz poética observa y la reacción producida por lo observado, entre el afuera y el adentro de su propia mente; las ventanas representan entonces, un límite entre los pensamientos de la aislada y nostálgica voz poética y la intensa y libre juventud del exterior.

VENTANAS ALTAS

En una habitación iluminada por un foco ahorrador de luz amarillenta, se sienta sobre la alfombra una estudiante de Letras Inglesas a releer uno de sus poemas favoritos, y es entonces cuando (quizá por la tenue luz del alumbrado público que se cuele por entre las cortinas, o por una variación repentina del voltaje a causa de la lluvia) la página se ilumina y las letras negras en la parte superior golpean sus ojos y producen una anagnórisis: “Philip Larkin, quiero traducir a Philip Larkin!”

Mi interés en traducir a Philip Larkin surge de la admiración y el gusto por su poesía, pero también por la poca accesibilidad a su poesía en español. Las traducciones a las que se puede acceder en México son las de Marcelo Cohen que publicó la única traducción del libro completo: *Ventanas Altas* en 1989 (Lumen, Argentina), las de Pura López Colomé quien traduce una selección de poemas de la obra de Larkin en *Ventanales en lo alto y otros poemas* en 1993 (U.A.M., México) y las de Nair Anaya Ferreira que traduce cinco poemas en *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX* en 2003 (UNAM, México). Estas traducciones, aunque buenas, no dejan de parecerme incompletas ya que de acuerdo a mi interpretación de los originales, hay una “esencia” que no logra trasladarse al español.

Esta “esencia” es para mí el tratamiento armónico en los versos de Larkin, la variedad de sonidos, medidas y pausas, las cuales sólo serían reproducidas apartándose de la traducción literal que transmite sólo contenido y no forma, ritmo o rima. Para esto pienso en lo que Walter Benjamin expone en “The Task of the Translator”: “any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information—hence,

something inessential”.¹⁷ Por lo que en mis traducciones, tal vez en un intento ambicioso, busqué comunicar esta esencia y convertirlas no sólo en una transmisión de contenido sino también de forma.

Larkin establece su postura y propósito como poeta en la introducción de la compilación *Poets of the 1950's*:

I write poems to preserve things I have seen/thought/ felt (if I may so indicate a composite and complex experience) both for myself and for others, though I feel that my prime responsibility is to the experience itself, which I am trying to keep from oblivion for its own sake.¹⁸

Con esta declaración claro está que lo más importante para Larkin era preservar, inmortalizar la experiencia descrita y que gran parte de esto se logra gracias al uso de rima y ritmo; es así como lo comenta en entrevista: “I read poems, and I think, Yes, that’s quite a nice idea, but why can’t he make a *poem* of it? Make it memorable? It’s not good just writing it down! At any level that matters, form and content are indivisible”.¹⁹ Y dado que la mayoría de los poemas en *High Windows* denotan una clara búsqueda de rima y en su defecto de un ritmo que ayudan a la preservación del poema y a hacerlo “memorable”, en mis traducciones me concentré en buscar y obtener cierto ritmo y/o rima a medida de mis habilidades, que le imprimieran una mayor permanencia y presencia en español en contraste con las traducciones existentes, con el objetivo de siempre trasladar el significado de cada poema.

Gracias a la extensión y complejidad de la traducción, fue necesario clasificar los poemas dentro de tres categorías de acuerdo a los problemas de traducción que cada uno representó: en el primero de ellos “Rima”, se encuentran las traducciones que permitieron la

¹⁷ Walter Benjamin, “The Task of the Translator” en *The Translation Studies Reader*, (Lawrence Venutti, ed./col.), Routledge, Londres 2004, p. 75.

¹⁸ Larkin, “Statement”, *Required Writing*, p. 79.

¹⁹ Larkin, “An Interview with *Paris Review*”, *Required Writing*, p. 68.

creación de rima; en “Coloquialismos”, aquellos poemas con expresiones coloquiales y cuya traducción literal resultaba inapropiada; y en “Casos de contextualización”, traducciones cuyo contenido requirió de una investigación contextual para la correcta interpretación y traslación de significados. Cabe destacar que al traducir cada uno de los poemas, siempre tuve la intención de crear rimas en cada uno de los poemas rimados en su original, pero al enfrentarme con los problemas ya mencionados, me fue necesario hacer esta división.

I. Rima.

John Dryden sostiene, en su prefacio a las traducciones de las Epístolas de Ovidio, que la traducción es una imitación y, citando a John Denham, explica que: “Poetry is of so subtil a Spirit, that in pouring out of one Language into another, it will all Evaporate; and if a new Spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a *Caput Mortuum*”.²⁰ Para que los poemas a traducir no pierdan la intensidad y fuerza del original, es necesario imprimirles una nueva vida, aunque distinta. Es por eso que este grupo de poemas se caracteriza por la búsqueda de versos rimados, algunos con ritmo pero sin métrica que trasladan –aunque de una forma imperfecta– el elemento de la forma tan importante para Larkin, pero en los cuales logré obtener rimas consonantes, vocálicas y visuales.

En este grupo de poemas está incluido el poema “Al mar”. Para traducir este poema, busqué que a lo largo de él se recreara un ritmo similar al del oleaje del mar para que la forma evocara al contenido. Decidido esto, modifiqué el orden de algunas palabras o, a veces, la sintaxis misma conservando el contenido en todo momento. En la primera estrofa me percaté de que en mi traducción literal se repetía el sonido “ya” al final de algunos versos,

²⁰ John Dryden, “Preface to Ovid’s Epistles”, *The Translation Studies Reader*, (Lawrence Venutti, ed./col.) Routledge, Londres, 2004, p. 40.

por lo que busqué que el tercero y sexto tuvieran este mismo sonido para que al mismo tiempo ayudara al ritmo de la estrofa:

El cruzar el bajo muro que **separa**
a la calle del camino de concreto sobre la **playa**,
trae a la memoria algo conocido hace un tiempo **ya** –
la alegría diminuta de las **playas**.
Todo se amontona debajo del horizonte:
playa escarpada, agua azul, gorras de baño rojas, **toallas**,
el colapso incesante de las pequeñas olas **calladas**
sobre la tibia arena amarilla, y más **allá**
un barco de vapor blanco varado en la tarde –

En esta estrofa se puede notar en **negritas** las rimas consonantes y vocálicas que coincidieron en los fonemas /la/ y /las/ y en las rimas vocálicas con el fonema /a/. Las cuales se desvanecen al leer en voz alta gracias a los encabalgamientos y a la misma lectura.

Para la traducción del primer verso de la segunda estrofa busqué que éste mantuviera el tono de quietud observadora; este verso debía ser impactante y marcar una pausa en la lectura del poema ya que al estar enfatizada con un signo de admiración exige del lector una mayor atención para que al leerse en voz alta deslumbrase a la mente y permanezca ahí. En inglés, el verso se caracteriza por monosílabos “Still going on, all of it, still going on!” y la puntuación nos indica una lectura interrumpida; por lo tanto, en español se necesitaron palabras cortas que pudieran transmitir el mismo impacto, como lo fue la frase “¡Todo sigue, todo, todo sigue!”.

Otro conflicto que me presentó esta estrofa fue la traducción de la frase entre paréntesis “(Ears to transistors, that sound tame enough/ Under the sky)” que por el sólo hecho de estar entre paréntesis aparenta ser sólo un comentario extra, una idea espontánea. Pero por el contrario, esta oración contribuye al efecto general de relajación y pasividad que

se comunica a lo largo de esta estrofa, por lo que lo traduje literalmente sin conectarla con el resto de la estrofa, distinto de como lo había intentado en mis traducciones iniciales.

Busqué hacer de la última estrofa algo impactante que marcara un eco al término de la lectura; por lo tanto, ésta debía fluir rítmicamente, un ejemplo de esto son los versos 3 y 4: “El barco de vapor blanco se ha ido. La luz del sol se ha vuelto cremosa/ como un vidrio sobre el cual se respiró.” De igual forma el verso final debía marcar un alto total y enérgico, por lo que elegí el verbo “ser”, un monosílabo, no por eso poco complejo ni lleno de significación: “ayudan a los viejos, también, como debe de ser.”.

Uno de los poemas más bellos de la colección es en mi opinión el titulado “Los árboles”; así lo considero por las imágenes de la naturaleza, enfatizadas por el ritmo y la rima. En este poema el lector debe descifrar el tema subyacente del poema: la fragilidad de la vida ante el avance implacable del tiempo. La vida humana -al igual que la naturaleza- está conformada por un ciclo que asegura la existencia en el mundo por lo que las vetas de madera (*rings of grain*) representan al igual que la Historia y las arrugas en el rostro, el registro del paso del tiempo, el registro de la vida. Aunque existe una importante diferencia entre la vida de los árboles y la de los seres humanos -puesto que los árboles tienen la capacidad de renacer cada año- existe una clara identificación entre ambos en lo que se refiere al padecimiento de los estragos del tiempo y enfrentar la muerte.

El poema en inglés consiste en tres estrofas de cuatro versos cada uno, cuyo ritmo es de tetrametros yámbicos y rima abba cddc y effe; al ser tan evidente esta forma, busqué que la traducción tuviera ritmo y rima, si no idénticos, por lo menos que denotaran una clara intención de musicalidad. Así que de una traducción literal un tanto tropezada logré pulir el

ritmo y la rima invirtiendo el orden sintáctico y estructural entre oraciones y versos; por medio de sinónimos que proporcionaron una mejor rima. La longitud de las oraciones, la extensión del mismo poema y la versatilidad de las palabras fueron pieza fundamental para lograr rimas abrazadas en la primera y tercera estrofas y una rima alterna en la segunda estrofa de la versión final.

El siguiente poema es el origen de toda esta traducción y comentario: “Que éste sea el verso”, el más famoso de estos poemas; todo surgió como un mero ejercicio para la clase de traducción, cuyo resultado me causó tal inquietud que nunca dejé de considerar la posibilidad de traducir de una manera rimada. El poema reflexiona acerca de los temas del matrimonio, la procreación, y la educación de los hijos, donde la voz poética alienta a las nuevas generaciones a no cometer los mismos errores que las anteriores (de lo contrario se perdería el sentido de tener la libertad de los jóvenes expresada en “High Windows”).

El título del poema es una cita del poema “Requiem” de Robert Louis Stevenson, el cual, como el título indica, habla de lo que debe ser recitado a la muerte de la voz poética, cuya única voluntad es tener un epitafio en su tumba “this be the verse you grave for me:” por lo que traduje el título como “Que éste sea el verso”.

En general logré la traducción rimada gracias a la simpleza del vocabulario, la linealidad de la sintaxis y la longitud de las oraciones, ya que me permitieron hacer inversiones que ayudaron al ritmo y la rima del poema. Es importante mencionar que la traducción de la palabra “fuck” significó un grave conflicto para mí, ya que de manera tradicional se ha elegido el verbo “joder”, sin embargo, de manera instintiva y con toda

convicción opté por su equivalente “chingar” ya que es igualmente subida de tono y tan versátil como su equivalente en inglés.

La segunda estrofa, fue la más complicada de rimar, ya que en inglés Larkin usa palabras monosilábicas y bisilábicas. Para traducir el significado con rima, cambié adjetivos compuestos por sinónimos menos descriptivos. Se perdieron así adjetivaciones divertidas como “Fools in old-style hats and coats/Who half the time were soppy stern/And half at one another’s throats” que en español resultaba en versos mucho más extensos “tontos de sombreros y abrigos a la antigua que la mitad del tiempo eran estrictos y emotivos y la otra mitad como perros y gatos”.

La tercera estrofa también sufrió cambios en cuanto a sentido y sintaxis. Tras considerar varios verbos equivalentes a “hand on” y al no obtener buenos resultados con éstos, el verbo “heredar” resultó ideal ya que de su sustantivo de inmediato vino la rima con la palabra “descendencia”, lo cual contribuyó a la traducción de la estrofa, que a partir de ese momento no he dejado de considerar como la mejor lograda.

En “Los viejos tontos”, Larkin describe sin escrúpulos el comportamiento de los ancianos en su rutina diaria hasta el punto de denigrarlos. En él Larkin elige reformular versos de Shakespeare; la referencia proviene básicamente de los dos últimos versos del monólogo de las siete edades del hombre enunciado por el sabio pero amargado Jaques en *As You Like It*:

[...] Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion;
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.²¹(ll. 163-165)

²¹ William Shakespeare, *As You Like It*, The Arden Shakespeare, Londres, 2005, Act II, Scene VII, p.57.

George Steiner explica que: “el arte del Occidente está hormado sobre el arte que lo precedió [...] el grado de dependencia puede variar desde la réplica directa hasta la alusión tangencial y el cambio que virtualmente escapa a todo reconocimiento. Pero los vínculos de dependencia están allí, y su modo de articulación, de estructura, es la traducción”.²² Larkin hace evidente en este poema la dependencia de su arte con el de Shakespeare, y al ser esta referencia tan inmediata y clara, era primordial trasladarla al español. Especialmente en el penúltimo verso del poema con la frase “infancia invertida” al igual que en el verso diez de la penúltima estrofa donde también como referencia (¿o tal vez como homenaje?) a Shakespeare se encuentra un murmullo de otra obra “o la tenue / simpatía del sol en la pared en alguna solitaria / noche de verano tras las lluvias”.

Para que este poema resultara armónico y que así se diferenciara de las traducciones ya existentes de este poema, por lo menos de las accesibles en México (cfr. Pura López y Nair Anaya), seguí siempre como principio la necesidad de rimar, lo cual logré por medio de sinónimos y reorganización de versos, siendo la extensión de las estrofas (doce versos) lo que me permitió tener una mayor libertad al estructurar las rimas, y así logré rimas asonantes, que aunque con una estructura imperfecta, produjeron una traducción novedosa que propone una lectura melódica que si bien no es exacta, en voz alta impacta y resuena en la mente del lector, conservando así la intención métrica y de permanencia del poeta. No obstante, las traducciones de Pura López y Nair Anaya me fueron de gran ayuda para la comprensión del poema y ampliaron el panorama hacia las distintas lecturas del mismo, por lo que las utilicé como referencia al hacer mi propia traducción.

²² George Steiner, “Topologías de la cultura” en *Después de Babel*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 470-471.

El tono del poema resulta severo y cruel al describir la vejez y a la vez demuestra repulsión ante la decadencia de la vida; y más aún, el último verso “We shall find out” contiene un tinte apocalíptico y profético que se dirige a todo lector y en general a todo ser humano, gracias al uso del pronombre *we*, por lo que la traducción debe igualmente dirigirse al lector, para lograr un verso impactante y fatídico.

En “Homenaje a un gobierno” Larkin expone el rechazo a la humillación pública de su nación al retirar su base colonial en Adén por falta de dinero; tal como lo comenta en entrevista para *The Observer*: “I don’t mind troops being brought home if we’d decided this was the best thing all round, but to bring them home simply because we couldn’t afford to keep them there seemed a dreadful humiliation”.²³ En cuanto a la traducción de este poema no encontré mayores dificultades para lograr rimas finales gracias a que la sintaxis del poema original facilita mucho que al traducir verso por verso las palabras finales se repitan en la misma posición en los versos subsecuentes. No obstante, el ritmo del poema entorpece una lectura fluida ya que algunos versos son más largos que otros y por lo tanto la repetición de aquellas palabras y la rima resultante son opacadas.

En “Pasos tristes”, terminado en abril de 1967, se contraponen la libertad de los pasos de jóvenes con el caminar tambaleante de un anciano, quien al abrir las cortinas y observar la limpieza de la luna y la inmensidad de las nubes, recuerda lo que significa la juventud: fuerza y libertad. Estos “pasos tristes” se conectan a la vez con los pasos con los que la luna asciende al cielo en el soneto XXI “With How Sad Steps O Moon” de Sir Philip Sidney, una referencia más que Larkin utilizó para enfatizar su identificación con Sidney, y a la vez para

²³ Larkin, “An Interview with *The Observer*”, *Required Writing*, p.52.

conectar la imagen principal y el modo conversacional con la luna, el cual imita el poema de Sidney.

La traducción de este poema es el resultado de un proceso de búsqueda que comenzó con la elección de la palabra “meada” como equivalente de “a piss” por su connotación coloquial. A partir de este momento las rimas fueron surgiendo gradualmente hasta lograr un conjunto de versos armónicos aunque sin ningún patrón de rima.

II. Coloquialismos

Otro grupo de poemas es el de aquellos que contienen un lenguaje coloquial y que por lo tanto requirieron no sólo de una traducción sino también de una transculturación para comunicar la intención del poeta en su totalidad. La traducción de este grupo de poemas requirió una mayor audacia que me permitiera alejarme de la traducción servil y de esta manera acercar los poemas hacia la cultura hispanohablante. Don Bogen dice que: “translation involves active engagement and cross-fertilization”²⁴ y eso es lo que hice al traducir este grupo de poemas, me comprometí con su traducción respetando, comprendiendo e interpretando el mensaje de los poemas y envolví el fondo inglés de Larkin con la ropa del español coloquial de México, en particular, el de México central (pero sin ser exclusivo de la zona), ya que es con el que estoy más familiarizada y el cuál puede tener una mayor claridad para el resto del país.

El primero de estos poemas fue “Simpatía en blanco mayor” aunque en el título original (“Sympathy in White Major”) la palabra *Sympathy* se refiere más a condolencia,

²⁴ Don Bogen, “What’s Gained in Translation: The Question of Poetry”, en *A World of English, A World of Translation: Estudios Interdisciplinarios sobre traducción y lengua inglesa*, (Francisco Javier Díaz Pérez, Ana María Ortega, eds) Universidad de Jaén, Jaén, 2005, p.202.

conservé la palabra equivalente, “simpatía”, para hacer clara la referencia a las obras de arte que anteceden este título, las cuales fue necesario indicar en una nota al pie.

Este poema es un monólogo donde la voz poética brinda por sí misma, por su vida y sus logros, al tiempo que en cierta forma es una parodia de lo que podría decirse en su propio funeral. También refleja una clara conciencia de la proximidad de la muerte. Se conecta con el poema anterior por medio del color blanco, que representa el vacío que existe en la veneración vanidosa de los éxitos en la vida.

Larkin propone un brindis “privado” en donde llena de elogios a un difunto con una enumeración de frases coloquiales, con los atributos típicos de un caballero inglés, pero no es sino al final de este verso que nos encontramos con la verdad: el brindis está dedicado a sí mismo y reafirma de alguna manera la proximidad de su muerte y la negrura de su vida.

Conectado a este tema se encuentra “Posteridad”, poema inspirado igualmente en el tema de la muerte, cada vez más presente ante él, y por la elaboración de su biografía, el resumen de su vida. Este poema de tono cínico funciona como un medio para expresar la conciencia de que su obra permanecerá más allá de su muerte e indirectamente él mismo sería inmortal por medio de ésta. El último verso del poema es así un epitafio “Uno de esos tipos viejos naturalmente degenerados”, un calificativo que Larkin adopta y crea para sí mismo. El lenguaje coloquial de este poema se encuentra en la imitación del tono del inglés estadounidense en la voz del biógrafo, la cual se encuentra plagada de expresiones e intensificadores coloquiales propios del inglés norteamericano. La traducción resulta un tanto extraña y tosca, una característica que considero necesario conservar, ya que el mismo poema resulta ajeno al estilo del poeta.

Dentro de este mismo grupo y conectado con estos dos poemas, se encuentra “Se va, se va” en donde Larkin también enuncia una ominosa profecía en contra de su propio país. Impulsado por el desencanto ante la decadencia de la Inglaterra tradicional frente a la llegada de la modernidad, Larkin observa con tristeza la destrucción voluntaria de la naturaleza por parte de la siempre creciente humanidad, el desarrollo de las ciudades por medio de la invasión de campos y valles, la codicia de unas cuantas “sonrisas con lentes” y la pérdida de la riqueza cultural y religiosa. El lenguaje coloquial comienza a partir de la enumeración de argumentos llenos de ira que al final culminan con la expresión “snuff it” la cual quise traducir e igualar el tono en español con la expresión idiomática “estirar la pata”, que tiene igualmente un tono coloquial y cuya connotación es bien conocida en el mundo hispanohablante. En la misma estrofa se descalifica a los habitantes de Inglaterra como “sinvergüenzas y putas”. Al igual que en los poemas anteriores, Larkin regresa al tema de la muerte aunque en esta ocasión no se trata de su propia muerte, sino de la muerte de la Inglaterra tradicional.

Conectado a “Se va, se va” se encuentra “Vers de Sociétés” (o “verso de la sociedad” en español), este título refiere a un estilo de poesía que se concentra en presentar a la sociedad de clase alta en situaciones triviales con un lenguaje subjetivo y elegante con un tono ligero y un tanto irónico.²⁵ Debido a esto, fue que decidí no traducir el título del poema puesto que el contenido del poema contrasta con el título al volverse un sarcasmo del tema original. Larkin extiende el concepto decadente de “Se va, se va”, sólo que en esta ocasión se enfoca en la hipocresía de la sociedad que se refugia en la religión para sanar sus culpas donde el

²⁵ Cfr. Definición de “vers de sociétés” en *Enciclopedia Britannica online* (www.britannica.com).

hombre moderno finge simpatía y amabilidad hacia los demás para así ser considerado como un miembro honorable de la sociedad. La voz poética enuncia que “La virtud es social” y “toda soledad es egoísta”, y demuestra dos pensamientos que han dejado de lado la apreciación de la soledad a cambio de la aceptación pública. Larkin también se pronuncia en contra de la modernidad y, nuevamente, en contra de la implacable vejez que conlleva la pérdida de la libertad.

El coloquialismo soez denota rabia e ironía, como lo demuestran los primeros versos del poema: “*Mi esposa y yo invitamos a un montón de pendejos para que vengan y desperdicien su tiempo y el nuestro: ¿te gustaría acompañarnos?* en un culo de puerco, amigo” o en frases donde se expresa rechazo y decepción en contra de la sociedad, deshumanizada a causa del consumismo de la época: “Entender las estupideces de una perra que no ha leído nada más que la *Which?*” El eremita elige aislarse en su habitación a reflexionar y a mirar el implacable paso del tiempo, concentrado en su meditación y análisis del mundo externo; la habitación se convierte así en una guarida, como lo sostiene Janice Rossen: “it is not exclusively a poem about society and whether to be with people or not –it is also a romantic fantasy of becoming a modern-day atheist hermit. The hermit’s room [...] suggests some sort of comforting communion with nature”.²⁶ Aquí la relación con la naturaleza parece no sólo reconfortante sino también bella e inspiradora ya que el simple hecho de encontrarse bajo la luz de una lámpara dentro del refugio y el mirar hacia afuera desde ahí “escuchando el ruido del viento, / mirando hacia afuera para ver la luna adelgazada / ante una navaja por el aire afilada” debería provocar paz en la mente del

²⁶ Janice Rossen, “Distance and detachment” en *Philip Larkin: His Life’s Work*, University of Iowa Press, Great Britain, 1989, p.38.

espectador. Esta comunión con la naturaleza se encuentra también en “Los jugadores de cartas” donde Larkin insiste en contrastar el exterior con el interior.

El poema se desarrolla con un efecto de “zoom out” donde los cambios de focalización permiten ver el interior de la cantina, luego la calle en el exterior y posteriormente el cielo. El interior no contiene ahora ni paz ni tranquilidad, sino todo lo contrario, en él se encuentra un ambiente turbio y viciado, con personajes vulgares y grotescos que reflejan la violencia del bajo mundo, contrastada con la paz de la naturaleza, reunidas ambas en torno a una “cueva”, contradictorias, pero que a la vez coexisten sin afectar la armonía del universo:

Afuera, la lluvia corre por surcos de carretas en el sendero de lodo.

Árboles húmedos de un siglo de ancho
chocan con los alrededores sin estrellas arriba de
esta cueva alumbrada por una lámpara.

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

El lenguaje utilizado para describir la paz del exterior contrasta con la descripción del interior en donde Larkin enfatiza la agitación con los nombres de los personajes.

El impactante inicio del poema “Jan van Vomitok se tambalea hacia la puerta y orina en la oscuridad” establece la atmósfera viciada del interior; este personaje y los subsecuentes (“Dirk K. Cashäffer” y “el viejo Vergúa”) no son presentados con nombres reales, sino que están conformados por juegos de palabras de tono soez en inglés, los cuales consideré necesario traducir, apegada al concepto de equivalencia dinámica que retoma Susan Bassnett de Eugene Nida: “*Dynamic equivalence* is based on the principle of *equivalent effect*, i.e. that the relationship between receiver and message should aim at

being the same as that between the original receivers and the SL message”.²⁷ Es así que creé juegos de palabras que se refirieran aproximadamente a lo mismo que en inglés y busqué de esta manera que el efecto de los lectores de la traducción fuera el mismo que tienen los lectores de la lengua origen al reconocer los juegos de palabras ya que forman parte primordial de la descripción del interior de la cantina.

III. Casos de contextualización

La mayoría de los poemas en esta sección requirieron de notas a pie de página para explicar la traducción de expresiones que necesitaron de una investigación más profunda que la simple traducción de palabras. Robert Graves menciona acerca de las notas al pie: “footnotes distract the eye and should, whenever posible, be brought up into the text”²⁸, por lo que antes de insertar una nota busco que el texto sea autosuficiente; pero me vi obligada a insertar dichas notas cuando lo consideré estrictamente necesario.

Dentro de esta categoría se encuentra el poema que abre el libro: “Al mar”. Este poema surge a partir de lo que se convertiría en un hábito en la vida de Larkin, salir de vacaciones a las playas de Inglaterra tanto con su pareja, Monica Jones, como con su madre, Eva. Es el entorno y las experiencias con estas dos mujeres lo que le da forma y yace latente en el poema, como bien menciona Motion en *Philip Larkin. A Writer's Life*: “And when the day begins to wane, and the brightness of the detail fades, his own situation with Eva lies

²⁷ Susan Bassnett, “Problems of equivalence” en *Translation Studies*, Routledge, Nueva York, 2002, p. 34.

²⁸ Robert Graves, “Moral Principles in Translation” en *Mammon and the Black Goddess*, Doubleday & Co., Nueva York, 1965, p. 132.

crystallized like a deposit at the bottom of the poem [it] recognizes the tedium as well as the necessity of 'helping the old', just as 'a sort of clowning' admits to foolishness as well as fun".²⁹

Larkin no deja de darnos pistas para indicar aquellas situaciones con las que él mismo estaba familiarizado en su infancia. La primera pista fue el título de una publicación semanal de 1920 dirigida a un público juvenil llamada *The "Boys Realm" Gallery of Famous Cricketers*, serie de la cual se publicaron tarjetas coleccionables con los datos de jugadores de cricket famosos en 1922 (año de nacimiento de Larkin). Es a esta publicación a la cual el poeta alude en el verso "I searched the sand for Famous Cricketers", no así a jugadores de cricket famosos como lo daría a entender la simple traducción literal del verso. Larkin eligió la ambigüedad que le causaba al lector moderno el hecho de no indicar ninguna referencia mediante el uso de notas o cursivas, tal vez para recordar su propia fecha de nacimiento o simplemente para ubicar al lector circunstancialmente. Me pareció importante mantener el título en su idioma original por el hecho de ser una publicación, y también porque si decidía conservar la ambigüedad, el ritmo del poema se entorpecería al hacer de éste un verso muy largo.

Una tercera pista la encontramos en los siguientes versos "cuando mis padres, escuchas del mismo graznido playero, se conocieron", ya que fue en circunstancias parecidas que los padres de Larkin se conocieron, como él mismo relata a Andrew Motion: "[Eva] ran out of the rain into a hut overlooking the sea and began reading a book. A young man already standing there interrupted her reading to introduce himself as Sidney Larkin".³⁰

²⁹ Motion, p. 393-394.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

Al final del poema podemos darnos cuenta de la necesidad de reunirse y de repetir una rutina heredada gracias al sentido de comunidad aunque igualmente se menciona la melancolía por el desvanecimiento de dicho hábito. Este concepto de unidad y comunidad también es tratado en “Show de sábado”, donde se describe una escena pastoril en una feria anual –una rutina más que se repite cada año– de alguna provincia de Inglaterra. Aquí también existe una referencia velada a su vida privada: Motion comenta que esta detallada descripción surge a partir de su visita al *Bellingham Show* con Monica Jones³¹. En esta feria se representa una de las tradiciones de la Inglaterra del siglo XIX y Larkin expone nuevamente la nostalgia por el pasado “algo que la gente hace, sin percatarse de cómo el ondulado humo de herrería del tiempo ensombrece gestos mucho más grandes”.

Para traducir este poema fueron necesarias varias modificaciones debido a la dificultad de encontrar el equivalente en español de varias frases que traducidas literalmente, resultaban incomprensibles, porque éstas son usadas en el contexto específico de una feria anual de provincia. Para llegar a conocer lo que las frases significaban específicamente recurrí a la investigación en fuentes electrónicas. Encontré imágenes y descripciones breves, y de ahí hice una interpretación para finalmente traducirlas adaptándolas para su entendimiento por parte de un público hispanohablante.

Estos elementos consisten en los diferentes tipos de concursos que abarca la feria. Primeramente surgió el concurso de crianza de ovejas donde se mencionan las razas de éstas, endémicas del norte de Inglaterra y Escocia; en seguida, el concurso de cocina donde se mencionan los diferentes tipos de panecillos elaborados con recetas tradicionales inglesas; el

³¹ “The actual scene described in the poem is Bellingham Show in Northumberland, which Larkin and Monica visited [...]The sights and sounds Larkin evokes are therefore not simply those one might expect to find at any such event; they are part of the enclosed world he shared with Monica” *Ibid.*, p.437.

siguiente concurso es la elaboración artesanal de cayados, utilizados también para ayudar durante el parto a las ovejas; y por último, el concurso que me resultó más complejo, el de *Musical Stalls* que traduje como “equitación al compás de una canción” a falta de una mejor descripción corta para este concurso, el cual requirió de una nota al pie para brindar una mejor explicación.

Otro poema que contiene una referencia contextual fue la tercera parte de “Vidas”; este poema fue publicado por primera vez a finales de 1971 en *The Observer* y desde ese entonces ha recibido grandes elogios por su belleza. Este poema surgió a partir de la insatisfacción que le producían los poemas que había escrito desde la publicación de *The Whitsun Weddings*, lo cual comenta en una carta a Monica Jones en septiembre de 1971: “I feel very much that my twenty or so poems aren’t very good and I need ten good ones[...] I don’t really want to write about myself, and everything else hardly seems worth bothering about”.³² Y fue entre octubre y diciembre de ese mismo año que terminó y publicó este poema situado en tres diferentes épocas y situaciones.

Los tres poemas, aunque muy diferentes en cuanto a voces poéticas, circunstancias y percepciones; mantienen una cohesión muy fuerte que es la del aislamiento y la soledad de los tres personajes que, en su soliloquio, contemplan los alrededores, y es a través de sus ojos que conocemos el paisaje que los rodea. El primero de ellos se sitúa en 1929; un comerciante de granos está enfrascado en el hábito de perpetuar el trabajo de su padre y considera necesario un cambio de rutina ante la crisis económica mundial; el segundo, un farero que aprecia la belleza y compañía de la naturaleza, no así la compañía de la humanidad pues la

³² Philip Larkin a Monica Jones, 26 de septiembre 1971 en Motion, p.415.

prefiere alejada; el tercero es un profesor universitario que, por estar encerrado en el mundo académico, se encuentra imposibilitado para disfrutar de la plenitud que le ofrecen la belleza de la naturaleza y las constelaciones, en general, del mundo exterior.

Este profesor, en su análisis de la vaguedad de la vida académica, hace comentarios que reflejan la influencia de los textos académicos y la sabiduría de su edad. Esto sucede en el verso “qué traerá la madera del *Snape*” donde la palabra *snape* significa literalmente “pastura”. Si se tomara este significado para la traducción del verso, éste resultaría un tanto incoherente ya que no se puede recolectar madera de un sitio poblado mayormente por pasto y hierba. Al encontrarme con esta situación, decidí buscar más significados de esta palabra, y de esta manera surge la probable referencia geográfica al pueblo de Snape en Suffolk, al este de Inglaterra, lugar que se encuentra rodeado de árboles y es famoso por su producción de malta. Descarté así la colina llamada *Fair Snape Fell* en un bosque de Lancashire, ya que gran parte de su superficie se encuentra cubierta de pasto y turba, e igualmente descartado resultó otro poblado en Yorkshire llamado también Snape, puesto que éste se encuentra ubicado sobre un terreno pantanoso y por lo tanto inhóspito para el crecimiento de árboles.

En este mismo poema también consideré necesario agregar una nota explicativa al verso “¿por qué es Judas como Jack Ketch?” En un contexto no angloparlante, no existe referencia alguna al verdugo Jack Ketch y por tanto no hay un traslado completo del significado que revele el paralelismo entre estos dos personajes. En los versos 3 y 4 de la siguiente estrofa me enfrenté a un problema de traducción un tanto complicado; los versos son “And sets behind the screen a jordan / (Quicker than going to the bogs).” la idea general

está lo suficientemente clara gracias al verso 4 pero la imagen correcta no podía lograrse puesto que no tenía el significado exacto de la palabra *jordan*. Mi primera traducción resultaba demasiado simple y vaga a la vez “y coloca detrás de la cortina un jordán / (más rápido que ir a la letrina)”. No obstante, entre otros usos de la palabra *jordan*, se encuentra el uso que se le daba como una contracción de la frase *jordan bottle*. Este recipiente recibió este nombre gracias a que los peregrinos usaban una botella para recolectar agua del río Jordán. Posteriormente esta misma expresión se utilizó por su uso en lenguaje coloquial para llamar a las bacinicas en las habitaciones (también conocidos como *chamber pots*). Es a este tipo de recipiente al que se refiere el verso 3 por lo que modifiqué la traducción inicial por la siguiente: “y coloca un bacín detrás de la cortina / (más rápido que ir a la letrina)”. Obtuve así un par de versos coherentes y rimados.

En la última estrofa, el verso “arriba, las constelaciones caldeas brillan sobre techos aglomerados” requirió de una nota al pie gracias al adjetivo “caldeas” el cual proviene de la ciudad de Caldea en la antigua Babilonia, cuya civilización se destacó por sus deducciones e interpretación de los astros; en el poema, el adjetivo hace referencia a las matemáticas y a la astrología estudiadas por los profesores universitarios. Es importante mencionar que este adjetivo es utilizado en español como sinónimo de astrólogo y matemático según el diccionario de la RAE. Es así que Larkin no sólo ubica al lector en un contexto temporal en el poema “Vidas”, sino también en uno geográfico y situacional.

Publicado por primera vez en *The Listener* (febrero de 1973), “Los viejos tontos” fue escrito en medio de botellas de whisky, ceniceros y con el corazón vacío. Larkin, con tono

agrio y crudo, reclama a la vida la inminencia de la muerte, deprimido tras el inicio de su primera biografía, sin duda el inicio del fin de su vida.

Este acercamiento al tema de la vejez se conecta directamente con otro poema “Al mar”, donde se habla de la responsabilidad de cuidar a los viejos. El mismo Larkin le responde a una lectora enojada por la dureza del poema: “It is indeed an angry poem, but the anger is ambivalent: there is an anger at the humiliation of age, but there is also an anger at the old for reminding us of death, an anger I think is especially common today when most of us believe that death ends everything. This is of course a selfish and cruel anger, but is typical of the first generation to refuse to look after its aged”.³³ Con esta declaración sabemos que debajo de toda la rabia en contra del paso del tiempo, yace un Larkin preocupado por su propia vejez, y en especial, por la vejez y decadencia de su madre.

Era relevante resaltar la ubicación temporal del poema por ser el tiempo el tema principal. Una vez más Larkin proporciona una sutil pista para ubicarnos en cuanto a la edad de los viejos tontos: “cargaban armas al hombro en algún septiembre?”. Me pareció trascendente la mención de las armas y del mes; lo cual después de investigar, resultó ser una alusión a la Segunda Guerra Mundial. Si entendemos de esta manera el contexto, este verso resulta más claro para los lectores y es así que igualmente ameritó otra nota al pie de página.

Por último no olvidaré comentar brevemente acerca de aquellas traducciones que no se encuentran en ninguna de las categorías anteriores. Algunos no son rimados en el original, y tampoco presentaron ningún problema de contextualización ni de coloquialismos; por lo

³³ Philip Larkin a M. Shirley, 7 de febrero 1973, Motion, p. 425-426.

que en lo único que me ocupé en ellos fue en traducir el contenido como: la inminencia de la muerte y la preocupación por la trascendencia de una vida en “Olvidar lo que hice”; la descripción detallada de la vida cotidiana –en esta ocasión irlandesa y no la inglesa– del paso de un funeral a una callejera en “Dublinesca”; la admiración hacia la naturaleza, belleza y virtudes del Sol en “Solar”; y la tragedia de la vida casi heroica de los mineros en “La explosión”.

El resto de estos poemas fueron aquellos cuya precisión de vocabulario, longitud y complejidad de oraciones no permitieron la búsqueda de sinónimos ni la modificación de sintaxis para una obtención de rima en la traducción, sin sacrificar el contenido y la sintaxis de los poemas. En “Noche de viernes en el Hotel Royal Station” Larkin enfatiza y embelesa a la soledad y el silencio del hotel que si bien, es un lugar constantemente ocupado y bullicioso, al final del día queda vacío y no será el hogar de nadie sino un mero hotel que queda devastado después del paso de los visitantes y es abandonado.

En “Annus Mirabilis” Larkin reflexiona acerca de la timidez, la convención de comenzar una vida sexual activa a cierta edad y los problemas psicológicos ante la “presión” social que conlleva el no ajustarse a ella. El título de este poema no sólo hace alusión al término en latín que se refiere al “año de las maravillas” que fue el año de 1666 sino también al poema de Dryden con el mismo título, en el cual se enumeran las tragedias sucedidas en Londres en ese mismo año: tres grandes batallas, el gran incendio y la plaga de Londres. Larkin nombra al año de 1963 como el año de las maravillas de la voz poética, ya que inicia su vida sexual, The Beatles pone a la venta su primer LP (*Please, please me*) y se pone fin a la

censura de la novela de D.H. Lawrence *Lady Chatterley's Lover* (que en realidad sucedió en 1960).

Finalmente en “Pasto cortado” Larkin se involucra de tal manera en la descripción lírica del poema que él comenta en una carta a Monica Jones: “there’s a point at which the logical sense of the poem ceases to be added to, and it continues only as a succession of images”.³⁴ Lo que resulta en un poema bello acompañado por la rima abab que mantiene unidos los tres breves párrafos del poema en inglés y la cual desafortunadamente se perdió en mi traducción al español.

COMENTARIOS FINALES

En la práctica de la traducción se dice que para traducir poesía uno mismo debe ser poeta, y larga es la lista de poetas que han sido a la vez traductores y viceversa. Por mencionar algunos se encuentran: Gabriel Rossetti, Charles Baudelaire, John Dryden, Seamus Heaney, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, los traductores de Larkin, Marcelo Cohen y Pura López Colomé. Muchas son las posturas a favor y en contra de esta idea, pero si algo es seguro es que las traducciones de poesía más distinguidas son de poetas previamente reconocidos por sus propias obras.

Por un lado se encuentran los detractores como Robert Frost quien formula que “poetry is what’s lost in translation”. Esta pérdida se refiere a la “música” de la poesía, a los

³⁴ Philip Larkin a Monica Jones, 1 agosto 1971, en *A Writer's Life*, p. 411.

sonidos de su idioma original. Los traductores de poesía le imprimimos nuevos sonidos a esas ideas y conceptos que el poeta quiso comunicar, lamentablemente muchas de las veces resulta una música tan diferente que convertimos el poema en algo limitado que sólo muestra un rasgo de belleza de lo que ese poema es en su idioma original. Otras veces, el traductor produce algo aún más bello que el original, alejándose del servilismo y siendo tan audaz como para crear un nuevo poema, una versión tan independiente del original que se convierte en un homenaje más que en traducción.

Susan Bassnett expone que: “The translator is, after all, first a reader and then a writer and in the process of reading he or she must take a position”.³⁵ Aquí es donde se divide al traductor del poeta: los traductores-lectores que interpretan y se enfocan sólo en comunicar el contenido, y los traductores-poetas que además del contenido se proponen transmitir la “música” de las palabras, para lo cual eligen hacer de la lectura una experiencia única del idioma al que se traduce, sus sonidos y texturas, y su cultura.

Con mi traducción de *Ventanas altas* busqué mantenerme en el justo medio (aunque notablemente mi lado traductor-lector sale más a flote) donde experimenté la dificultad de obtener una traducción exacta y equilibrada entre lo poético y la fidelidad al contenido; ya que cada poema representó una complejidad especial de traducción y para cada uno tuve que decidir entre lo que debía enfatizar y lo que se podía obviar y, posteriormente, elegir la mejor manera de comunicarlo.

Considero que este ejercicio me brindó no sólo un mayor aprendizaje de la cultura y lengua inglesas a través de los ojos de Larkin, sino que también aprendí más acerca del uso y

³⁵ Susan Bassnett, “Specific Problems of Literary Translation” en *Translation Studies*, Routledge, Londres, 1991, p. 78.

textura de mi propio idioma. Benjamin profundiza en este tema y expone que: “the language of translation can -in fact, must- let itself go, so that it gives voice to the *intentio* of the original not as reproduction but as harmony, as a supplement to the language in which it expresses itself, as its own kind of *intentio*”.³⁶ Debo admitir que aunque no haya logrado obtener completamente esta “armonía” en mis traducciones, me siento satisfecha del resultado ya que comparto la visión de que la belleza y emoción del arte es el proceso de creación en sí mismo. Y agregó que la lectura de mis traducciones me resulta placentera y satisfactoria y espero que también así lo sea para mis lectores.

Este resultado es una evolución de las traducciones anteriores, las cuales exploran los temas y el mensaje del poeta de una manera libre pero que se apegan a la literalidad, y en mis traducciones aportó una adición al traducir no sólo el contenido sino que busco resaltar la forma y crear versos agradables al oído para lograr en la lengua meta el propósito inicial del poeta: la permanencia del poema. Como bien sabemos, los idiomas tienen vida propia y cambian constantemente con el tiempo, por lo tanto, intentar obtener una traducción final y definitiva está fuera del alcance del ser humano, y cada traducción aporta algo nuevo a las anteriores. Juntas, se complementan para armar el rompecabezas que un poema en lengua extranjera representa para las personas ajenas a ese idioma.

³⁶ Walter Benjamin, “The Task of the Translator” en *The Translation Studies Reader*, p81.

Edición Bilingüe

*Ventanas
Altas*

High Windows

Al mar

El cruzar el bajo muro que separa a
la calle del camino de concreto sobre la playa,
trae a la memoria algo conocido hace un tiempo ya;
la alegría diminuta de las playas.

Todo se amontona debajo del horizonte:
playa escarpada, agua azul, gorras de baño rojas, toallas,
el colapso incesante de las pequeñas olas calladas
sobre la tibia arena amarilla, y más allá
un barco de vapor blanco varado en la tarde;

¡Todo sigue, todo, todo sigue!
Recostarse, comer, dormirse escuchando las olas
(Oídos en los transistores, que bajo el aire
suenan bastante dóciles), o sutilmente llevar de arriba abajo,
a niños vacilantes vestidos con blancos holanes
que intentan agarrar el inmenso aire, o llevar
sobre ruedas a tiosos ancianos para que sientan
un último verano, todavía ocurre claramente
como un placer a medio año, medio rito,

como cuando, contento de estar solo,
buscaba en la arena la *Famous Cricketers*¹,
o, más atrás, cuando mis padres, al escuchar el
mismo graznido playero, se conocieron².
Ajeno a eso ahora, observo la escena sin nubes:
La misma agua clara sobre pulidas piedritas,
las distantes y débiles notas de los bañistas
abajo en la orilla, y después los cigarros baratos,
las envolturas de chocolates, las hojas de té, y, entre

las rocas, las latas de sopa oxidadas, hasta que las pocas
primeras familias emprenden la caminata de regreso a los coches.
El barco de vapor blanco se ha ido. La luz del sol se ha vuelto
cremosa, como un vidrio sobre el cual se respiró. Si lo peor del
clima perfecto es quedarnos cortos,
podría ser que por hábito a éstos les va mejor,
llegan al agua cada año torpemente
desvestidos; le enseñan a sus hijos medio
payaseando; ayudan a los viejos, también, como debe de ser.

To the Sea

To step over the low wall that divides
Road from concrete walk above the shore
Brings sharply back something known long before —
The miniature gaiety of seashores.
Everything crowds under the low horizon:
Steep beach, blue water, towels, red bathing caps,
The small hushed waves' repeated fresh collapse
Up the warm yellow sand, and further off
A white steamer stuck in the afternoon —

Still going on, all of it, still going on!
To lie, eat, sleep in hearing of the surf
(Ears to transistors, that sound tame enough
Under the sky), or gently up and down
Lead the uncertain children, frilled in white
And grasping at enormous air, or wheel
The rigid old along for them to feel
A final summer, plainly still occurs
As half an annual pleasure, half a rite,

As when, happy at being on my own,
I searched the sand for Famous Cricketers,
Or, farther back, my parents, listeners
To the same seaside quack, first became known.
Strange to it now, I watch the cloudless scene:
The same clear water over smoothed pebbles,
The distant bathers' weak protesting trebles
Down at its edge, and then the cheap cigars,
The chocolate-papers, tea-leaves, and, between

The rocks, the rusting soup-tins, till the first
Few families start the trek back to the cars.
The white steamer has gone. Like breathed-on glass
The sunlight has turned milky. If the worst
Of flawless weather is our falling short,
It may be that through habit these do best,
Coming to water clumsily undressed
Yearly; teaching their children by a sort
Of clowning; helping the old, too, as they ought.

¹ The "Boys Realm" *Gallery of Famous Cricketers* era una publicación juvenil semanal que fue lanzada en 1920; se conformaba de pequeñas historias para jóvenes y de una sección dedicada a un jugador de cricket por semana. En 1922 se lanzó una colección de tarjetas con los datos de los jugadores de cricket de la época.

² Los padres de Philip Larkin se conocieron durante el verano de 1906 mientras pasaban las vacaciones en Rhyl, Gales.

Simpatía en blanco mayor³

Cuando dejo caer cuatro cubos de hielo
repicando en un vaso, y agrego
tres toques de ginebra, una rodaja de limón,
y vacío diez onzas de agua quina
en espumosos tragos hasta que se baña
todo lo demás hasta la orilla,
levanto la mezcla en un brindis privado:
él dedicó su vida a los otros.

Mientras otras personas vestían igual
que los seres humanos en su época
me propongo a darles las muestras perdidas
a aquellos que pensaron que yo sí podía;
no funcionó ni para ellos ni para mí,
pero todos los involucrados estábamos más cerca así
(o eso creímos) de todo el alboroto
que si nos lo hubiéramos perdido por separado.

*Un tipo decente, muy buena persona,
derecho hasta decir basta, uno de los mejores,
de confianza, nunca fallaba, comprensivo,
muy por encima de los demás;
¿cuántas vidas hubieran sido más aburridas
si él no hubiera estado aquí abajo?
Salud por el hombre más blanco que conozco;
aunque el blanco no sea mi color favorito.*

Los árboles

Los árboles se cubren de hoja nueva
como algo que por poco se profiere;
los brotes se relajan y se extienden,
su verdor es una especie de pena.

¿Será que nosotros envejecemos
y ellos renacen? No, también mueren,
su truco anual de verse nuevos
está escrito en anillos de madera.

Aun así, los castillos se mecen incansables
cada mayo en un espesor totalmente crecido.
Parecen decir, el año pasado se ha ido,
y vuelven a estar verdes, verdes, verdes.

Sympathy in White Major

When I drop four cubes of ice
Chimingly in a glass, and add
Three goes of gin, a lemon slice,
And let a ten-ounce tonic void
In foaming gulps until it smothers
Everything else up to the edge,
I lift the lot in private pledge:
He devoted his life to others.

While other people wore like clothes
The human beings in their days
I set myself to bring to those
Who thought I could the lost displays;
It didn't work for them or me,
But all concerned were nearer thus
(Or so we thought) to all the fuss
Than if we'd missed it separately.

*A decent chap, a real good sort,
Straight as a die, one of the best,
A brick, a trump, a proper sport,
Head and shoulders above the rest;
How many lives would have been duller
Had he not been here below?
Here's to the whitest man I know —
Though white is not my favourite colour.*

The Trees

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

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

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

³ El título de este poema surge del poema del francés Théophile Gautier “Symphonie en Blanc Majeur”, y de la serie de obras influenciadas por éste, principalmente las tres obras del pintor estadounidense James Whistler “Symphony in White (No.1, No. 2, No.3)” la segunda de éstas sirvió de inspiración para el poeta inglés Algernon Charles Swinburne en “Before the Mirror”.

Vidas

I

Trato con granjeros, cosas como desinfectante y alimento.
Cada tres meses me registro por
tres días en el Hotel ----- en -----ton.
El botones carga mi vieja y escualida maleta de cuero
hasta una habitación individual, donde cuelgo mi sombrero.
Una cerveza, y después 'la cena', tiempo en el que hojeo
el -----shire Times desde la sopa hasta las peras cocidas.
Nacimientos, muertes. Se vende. Corte judicial. Refacciones.

Después, whisky en la Sala de Fumar: Clough,
Margetts, el Capitán, el Dr. Watterson;
quién llega al fin de mes, quién está jodido,
impuestos, salarios, precios del ganado.
El humo cuelga debajo de la luz. Los cuadros en
las paredes son cómicos: cacería, las trincheras, cosas
que a nadie le importan ni notan. Un sonido
de dominó desde el Bar. Me quedo a una ronda.

Más tarde, la plaza está vacía: un gran cielo
se escurre por el estuario como la cama
de un río de oro, y la Aduana
todavía con su oficina iluminada. Dormito
entre sábanas que eran del ejército, preguntándome por qué
creo que vale la pena venir. Papá está muerto:
antes él venía, pero ahora el negocio es mío.
Es hora de cambiar, en mil novecientos veintinueve.

II

Setenta pies hacia abajo
el mar explota hacia arriba,
recayendo, para remover la baba
de los escalones del desembarcadero;
espuma fluyente, ¡regocíjate!

Las rocas se retuercen a la vista.
Mejillones, lapas,
administran su tenacidad
en el congelado deslizamiento;
criaturas, ¡las aprecio!

De día, el cielo construye
una oscuridad de uva sobre los salados
y agitados campos sin sembrar.
El radio frota sus piernas,
al hablarme acerca de otro lugar:

Los barómetros descenden,
los puertos atacados por los vientos,
las flotas se acumulan como sabuesos,
las hogueras en las tabernas encorvadas
ahúman cuadros del mar,

Living

I

I deal with farmers, things like dips and feed.
Every third month I book myself in at
The ----- Hotel in -----ton for three days.
The boots carries my lean old leather case
Up o a single, where I hang my hat.
One beer, and then 'the dinner', at which I read
The -----shire Times from soup to stewed pears.
Births, deaths. For sale. Police court. Motor spares.

Afterwards, whisky in the Smoke Room: Clough,
Margetts, the Captain, Dr Watterson;
Who makes ends meet, who's taking the knock,
Government tariffs, wages, price of stock.
Smoke hangs under the light. The pictures on
The walls are comic – hunting, the trenches, stuff
Nobody minds or notices. A sound
Of dominoes from the Bar. I stand a round.

Later, the square is empty: a big sky
Drains down the estuary like the bed
Of a gold river, and the Custom House
Still has its office lit. I drowse
Between ex-Army sheets, wondering why
I think it's worth while coming. Father's dead:
He used to, but the business now is mine.
It's time for change, in nineteen twenty-nine.

II

Seventy feet down
The sea explodes upwards,
Relapsing, to slaver
Off landing-stage steps-
Running suds, rejoice!

Rocks writhe back to sight.
Mussels, limpets,
Husband their tenacity
In the freezing slither-
Creatures, I cherish you!

By day, sky builds
Grape-dark over the salt
Unsown stirring fields.
Radio rubs its legs,
Telling me of elsewhere:

Barometers falling,
Ports wind-shuttered,
Fleets pent like hounds,
Fires in humped inns
Kippering sea-pictures-

¡Aléjalo todo!
De noche, la nieve gira bruscamente
(Ah mundo disoluto y de polilla)
A través de las inmensas aguas
de cuero negro.

Vigilado por el resplandor
coloco plato y cuchara,
y después, las cartas de adivinación.
Buques estacionados e iluminados
andan a tientas como locos rumbo al oeste.

III
Esta noche cenamos sin el Maestro
(los vapores de la noche no complacen);
el puerto da vueltas mucho más rápido,
Los temas con facilidad se proponen:
cuál patronato parece el más justo,
qué traerá la madera de Snape⁴,
nombres para el *pudendum mulieris*,
¿por qué es Judas como Jack Ketch⁵?

Las llamas de las velas se adelgazan, y se ensanchan:
nuestro cillerero Starveling⁶ apila los leños
y coloca un bacín detrás de la cortina
(más rápido que ir a la letrina).
El vino acalora el humor y la complejión:
vuelan afirmaciones avivadas por blasfemias
acerca de fiebres reumáticas, resurrección,
regicidio y pastel de conejo.

Los campos cercanos son fríos y lodosos,
las adoquinadas calles cercanas están en calma,
un estudiante becado tiembla en su estudio,
el gato de la cocina tiene una presa;
las campanas discuten las gradaciones de las horas,
las repisas empolvadas soportan pruebas y oraciones:
arriba, las constelaciones caldeas⁷
brillan sobre techos aglomerados.

Keep it all off!
By night, snow swerves
(O loose moth world)
Through the stare travelling
Leather-black waters

Guarded by brilliance
I set plate and spoon,
And after, divining-cards.
Lit shelved liners
Grope like mad worlds westward.

III
Tonight we dine without the Master
(Nocturnal vapours do not please);
The port goes round so much the faster,
Topics are raised with no less ease-
Which advowson looks the fairest,
What the wood from Snape will fetch,
Names for *pudendum mulieris*,
Why is Judas like Jack Ketch?

The candleflames grow thin, then broaden:
Our butler Starveling piles the logs
And sets behind the screen a jordan
(Quicker than going to the bogs).
The wine heats temper and complexion:
Oath-enforced assertions fly
On rheumy fevers, resurrection,
Regicide and rabbit pie.

The fields around are cold and muddy,
The cobbled streets close by are still,
A sizar shivers at his study,
The kitchen cat has made a kill;
The bells discuss the hour's gradations,
Dusty shelves hold prayers and proofs:
Above, Chaldean constellations
Sparkle over crowded roofs.

⁴ N. del T. Probablemente Larkin se refiere al pueblo de Snape, en Suffolk al este de Inglaterra, ya que se encuentra en la provincia inglesa, rodeado de pequeños bosques y se encuentra relativamente cerca de Cambridge.

⁵ N. del T. Jack (John) Ketch fue un verdugo durante el reinado del rey Carlos II de Inglaterra, era mayormente conocido por la crueldad de sus decapitaciones.

⁶ Referencia a Robin Starvelling, sastre y actor en *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare

⁷ N. del T. El adjetivo de caldaico o caldeo proviene de la 11va dinastía de Babilonia por su ubicación en la ciudad de Caldea; este adjetivo hace referencia a las matemáticas y a la astrología desarrolladas por esta civilización, prominente por sus deducciones e interpretación de los astros.

Olvidar lo que hice

Detener el diario
fue un pasmo para la memoria,
fue un comienzo desde cero,

uno ya no cicatrizaba
con tales palabras, tales acciones
como un despertar funesto.

Yo quería que se acabaran,
apresurado hacia el entierro
y miré hacia el pasado

como las guerras e inviernos
faltantes detrás de las ventanas
de una niñez opaca.

¿Y las páginas en blanco?
Deberían de llenarse alguna vez
acaso con recurrencias

celestiales observadas,
el día en que las flores llegan,
Y cuando las aves se van.

Ventanas altas

Cuando veo a una pareja de jóvenes
y pienso que él se la coge y ella
toma la píldora o usa diafragma,
sé que este es el paraíso

con el que todo viejo ha soñado toda su vida:
ataduras y gestos dejados a un lado
como a una cosechadora vieja,
y todo joven se desliza por el largo tobogán

hacia la felicidad, sin cesar. Me pregunto
si alguien me miró, hace cuarenta años,
y pensó, *ésa es vida;*
no más Dios, ni sudar en la oscuridad

por el infierno y eso, o tener que esconder
lo que piensas del cura. Él
y los suyos se deslizarán por el largo tobogán
como viles pájaros libres. E inmediatamente

más que palabras, llega la idea de ventanas altas:
el vidrio que contiene al sol,
y del otro lado, el aire azul profundo, que no muestra
nada, y no está en ningún lado, y es infinito.

Forget What Did

Stopping the diary
Was a stun to memory,
Was a blank starting,

One no longer cicatrized
By such words, such actions
As bleakened waking.

I wanted them over,
Hurried to burial
And looked back on

Like the wars and winters
Missing behind the windows
of an opaque childhood.

And the empty pages?
Should they ever be filled
Let it be with observed

Celestial recurrences,
The day the flowers come,
And when the birds go.

High Windows

When I see a couple of kids
And guess he's fucking her and she's
Taking pills or wearing a diaphragm,
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives -
Bonds and gestures pushed to one side
Like an outdated combine harvester,
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if
Anyone looked at me, forty years back,
And thought, *That'll be the life;*
No God any more, or sweating in the dark

About hell and that, or having to hide
What you think of the priest. He
And his lot will all go down the long slide
Like free bloody birds. And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.

Noche de viernes en el Hotel Royal Station

La luz se derrama oscuramente desde los altos racimos de luces sobre sillas vacías que están frente a frente, de colores distintos. A través de las puertas abiertas, el comedor anuncia una mayor soledad de vidrio y de cuchillos y el silencio yace como alfombra. Un botones lee un periódico quedado de la tarde. Las horas pasan, y todos los vendedores ya regresaron a Leeds, dejando ceniceros llenos en la Sala de Conferencias.

En corredores sin zapatos, las luces arden. Tan aislado, es, como un fuerte - el papel membretado, hecho para escribir a casa (si el hogar existiera) cartas de exilio: *Ahora la noche viene. Las olas se pliegan tras los pueblos.*

Los viejos tontos

¿Qué creen que ha pasado, los viejos tontos, para que quedaran así? ¿Suponen de alguna manera que es más maduro si traes la boca abierta y babeas y te orinas, y no puedes recordar quién llamó esta mañana? ¿O que si quisieran, podrían regresar el tiempo, a cuando bailaban la noche entera, o iban a su boda, o cargaban armas al hombro en algún septiembre⁸? ¿O se imaginan que nada ha cambiado, y siempre se han comportado como si estuvieran lisiados o tiesos, o como si se sentaran por días de continuo y delgado letargo a mirar la luz moverse? Si no lo hacen (y no pueden), es raro: ¿Por qué no están gritando?

Al morir, te rompes: las partes por las que eras conocido empiezan a alejarse a toda velocidad perpetuamente sin que nadie vea. Es cierto, sólo es olvido: lo tuvimos antes, pero entonces se iba a acabar, y estaba todo el tiempo fundiéndose con el objetivo de que se abriera la flor de un millón de pétalos que es el estar aquí. La próxima no podrás suponer que vaya a haber algo más. Y éstos son los primeros indicios: no saber cómo, no escuchar quién, el poder de elegir perdido. Su apariencia indica que para allá van: manos de sapo, cara de pasa marchita, cabellos cenizos... ¿Cómo es que lo ignoran?

Tal vez ser viejo sea tener habitaciones iluminadas en la cabeza, y gente en ellas, actuando. Gente conocida, cuyo nombre se te escapa; cada uno se acerca desde puertas conocidas como una pérdida profunda recobrada, apaga una lámpara, sonríe desde una escalera, saca un libro conocido del librero; o a veces sólo

Friday Night in the Royal Station Hotel

Light spreads darkly downwards from the high Clusters of lights over empty chairs That face each other, coloured differently. Through open doors, the dining-room declares A larger loneliness of knives and glass And silence laid like carpet. A porter reads An unsold evening paper. Hours pass, And all the salesmen have gone back to Leeds, Leaving full ashtrays in the Conference Room.

In shoeless corridors, the lights burn. How Isolated, like a fort, it is - The headed paper, made for writing home (If home existed) letters of exile: *Now Night comes on. Waves fold behind villages.*

The Old Fools

What do they think has happened, the old fools, To make them like this? Do they somehow suppose It's more grown-up when your mouth hangs open and drools, And you keep on pissing yourself, and can't remember Who called this morning? Or that, if they only chose, They could alter things back to when they danced all night, Or went to their wedding, or sloped arms some September? Or do they fancy there's really been no change, And they've always behaved as if they were crippled or tight, Or sat through days of thin continuous dreaming Watching light move? If they don't (and they can't), it's strange: Why aren't they screaming?

At death, you break up: the bits that were you Start speeding away from each other for ever With no one to see. It's only oblivion, true: We had it before, but then it was going to end, And was all the time merging with a unique endeavour To bring to bloom the million-petalled flower Of being here. Next time you can't pretend There'll be anything else. And these are the first signs: Not knowing how, not hearing who, the power Of choosing gone. Their looks show that they're for it: Ash hair, toad hands, prune face dried into lines - How can they ignore it?

Perhaps being old is having lighted rooms Inside your head, and people in them, acting. People you know, yet can't quite name; each looms Like a deep loss restored, from known doors turning, Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting A known book from the shelves; or sometimes only

⁸ N. del T. La Segunda Guerra Mundial inició el 2 de septiembre de 1939 y terminó el 3 de septiembre de 1945.

las habitaciones mismas, sillas y un fuego ardiendo,
el arbusto volando en la ventana, o la tenue
simpatía del sol en la pared en alguna solitaria
noche de verano tras las lluvias. Allí viven:
no aquí y ahora, sino donde todo sucedió una vez.

Es por eso que tienen

un aire de ausencia perpleja, al intentar estar allá
estando aún aquí. Porque los cuartos se alejan, y dejan
frío incompetente, el constante uso y el desgaste natural
del aliento tomado, y ellos de cuclillas bajo
el alpe de la extinción, los viejos tontos, nunca notan
qué tan cerca está. Esto debe ser lo que los mantiene callados:
la cima que permanece a la vista a donde sea que vayamos
para ellos es tierra que aflora. ¿Acaso no pueden imaginar
qué es lo que los arrastra, y cómo terminará? ¿Ni de noche?
¿Ni cuando los extraños llegan? ¿Nunca a lo largo de
la horrible infancia invertida? Bueno,
ya lo averiguaremos.

Se va, se va

Pensé que duraría toda mi vida:
la idea de que, más allá de la ciudad,
siempre habría campos y granjas,
en donde sus patanes pudieran trepar
los árboles que no hayan sido cortados aún;
supe que habría falsas alarmas

en los periódicos acerca de las calles viejas
y las compras en dos pisos, pero algunos
han sido siempre dejados tan lejos;
y cuando la parte vieja se repliega
mientras vienen los sombríos desde rascacielos
siempre podemos escapar en el coche.

Las cosas son más fuertes que nosotros, así
como la tierra siempre resistirá
sin importar cuánto la fastidiemos:
tira desperdicios al mar, si no hay de otra:
las mareas estarán limpias más allá,
- Pero ¿qué siento ahora? ¿Dudas?

¿O es simplemente la edad? La multitud
en el café M1 es joven;
sus hijos están pidiendo a gritos más:
Más casas, más estacionamientos autorizados,
más terrenos para casas rodantes, más paga.
En la Página de Negocios, una veintena

de sonrisas con lentes aprueban
una oferta pública de adquisición que conlleva
una ganancia del cinco por ciento (y diez
por ciento más en los estatutos); ¡mueve
tus obras a los valles que están aún intactos

The rooms themselves, chairs and a fire burning,
The blown bush at the window, or the sun's
Faint friendliness on the wall some lonely
Rain-ceased midsummer evening. That is where they live:
Not here and now, but where all happened once.

This is why they give

An air of baffled absence, trying to be there
Yet being here. For the rooms grow farther, leaving
Incompetent cold, the constant wear and tear
Of taken breath, and them crouching below
Extinction's alp, the old fools, never perceiving
How near it is. This must be what keeps them quiet:
The peak that stays in view wherever we go
For them is rising ground. Can they never tell
What is dragging them back, and how it will end? Not at night?
Not when the strangers come? Never, throughout
The whole hideous, inverted childhood? Well,
We shall find out.

Going, Going

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

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

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

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

Of spectacled grins approve
Some takeover bid that entails
Five per cent profit (and ten
Per cent more in the estuaries): move
Your works to the unspoiled dales

(concesión del área gris)! Y cuando

intentas acercarte al mar
en verano...

Parece, justo ahora,
estar pasando tan rápidamente;
a pesar de toda la tierra que queda libre
siento por primera vez que de alguna
manera no va a durar,

que antes de que estire la pata, todo
el hervidero quedará enladrillado
a excepción de las partes turísticas;
el primer arrabal de Europa: un papel
que no será tan difícil de obtener,
con un elenco de sinvergüenzas y putas.

Y eso será Inglaterra desaparecida,
las sombras, los prados, los senderos,
los ayuntamientos, los coros tallados.
Habrá libros; perdurarán
en las galerías; pero todo lo que quede
para nosotros, serán concreto y llantas.

La mayoría de las cosas pasan sin querer.
Ésta seguramente, también: pero las codicias
y la basura están tan espesamente derramadas
como para ser trapeadas ahora, o para inventar
excusas que las justifiquen a todas.
Yo sólo creo que pasará, pronto.

Los jugadores de cartas

Jan van Vomitok se tambalea hacia la puerta
y orina en la oscuridad. Afuera, la lluvia
corre por surcos de carretas en el sendero de lodo.
Adentro, Dirk K. Caschäffer se sirve un poco más,
y sostiene con pinzas un carboncillo para su pipa,
mientras eructa humo. El viejo Vergúa⁹ ronca con el viento,
su cara flaca iluminada por el fuego, detrás, alguien bebe cerveza
y abre mejillones, y croa trozos de canciones
de amor hacia las vigas con jamones.
Dirk reparte las cartas. Árboles húmedos de un siglo de ancho
chocan con los alrededores sin estrellas arriba de
esta cueva alumbrada por una lámpara, donde Jan voltea, se pedorra,
escupe en la rejilla, y le da a la reina de corazones.

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

(Grey area grants)! And when

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

It seems, just now,
To be happening so very fast;
Despite all the land left free
For the first time I feel somehow
That it isn't going to last,

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

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

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

The Card Players

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

Rain wind and fire! The secret, bestial peace!

⁹ Los nombres de los personajes en este poema contienen un doble sentido: Jan Van Hogspeuw hace alusión a *hog's spew* que en inglés significa vomito de cerdo; Dirk Dogstoerd hace alusión sonora por su pronunciación a *dog's turd* en inglés "excremento de perro"; old Prijck alude a *prick* cuyo uso coloquial refiere al pene.

El edificio

Más alta que el hotel de mayor esplendor
la luciente cresta se muestra por kilómetros, pero mira,
a su alrededor calles en resorte se alzan y descienden
como si el siglo anterior profundo suspirara.
Los camilleros están desaliñados; las que incesantes se detienen
en la entrada no son taxis; y en la estancia
emerge además de gusanos, un olor aterrador.

Hay libros de bolsillo, y té en más de una taza,
como una sala de aeropuerto, pero esos que mansos se sientan
en hileras de sillas de acero hojeando revistas rotas
no han venido de lejos. Más bien como un autobús local,
esta ropa de calle y bolsas de compras medio llenas
y caras inquietas y resignadas, aunque
de vez en cuando llega una especie de enfermera

para llevarse a alguien: el resto reacomoda
las tazas en sus platos, tosen, o buscan guantes
o tarjetas caídos bajo los asientos. Humanos, atrapados
en una tierra curiosamente neutral, casas y nombres
de pronto en desuso; algunos son jóvenes,
algunos viejos, pero la mayoría en esa vaga edad que demanda
el final del albedrío, lo último de la esperanza; y todos

aquí para confesar que algo salió mal.
Debe de ser un error muy serio,
pues mira cuántos pisos necesita, qué alto
ha crecido hasta ahora, y cuánto dinero se va
en tratar de corregirlo. Mira la hora,
once y media de un día hábil,
y éstos excluidos de él, mira, como

sus ojos van del uno al otro, al subir
hacia los pisos designados, imaginando; en el camino
llevan a alguien en silla de ruedas, con una bata desgastada:
ellos también lo ven. Están callados. Percibir
esta novedad que tienen en común los enmudece,
porque pasando estas puertas hay cuartos, y luego más cuartos,
y aún más cuartos después, cada uno cada vez más alejado

y es aún más difícil regresar de ellos; y ¿quién sabe
cuál verá, y cuándo? por ahora aguarda,
asómate al jardín. Afuera se ve bastante viejo:
ladrillo rojo, tuberías recubiertas, y alguien camina
hacia el estacionamiento, libre. Luego, pasando la reja,
tráfico; una iglesia cerrada; calles con tímidas terrazas
donde los niños trazan juegos con tiza, y chicas con peinados

recogen su ropa de la tintorería... ¡Oh mundo,
tus amores, tus oportunidades, están fuera
del alcance de cualquier mano desde aquí! Y así, irreal,
un sueño conmovedor que a todos nos arrulla
pero del cual todos despertamos por separado. En él,

The Building

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

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

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

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

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

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

Their separates from the cleaners - O world,
Your loves, your chances, are beyond the stretch
Of any hand from here! And so, unreal,
A touching dream to which we all are lulled
But wake from separately. In it, conceits

presunciones e ignorancia auto-protectora se solidifican
para llevar la vida, colapsándose sólo cuando

se es llamado a estos pasillos (por el momento la enfermera
hace señas una vez más...). Cada uno se levanta y por fin
se va. Alguien saldrá para el almuerzo, o a las cuatro;
otros, sin saberlo, han venido para adherirse a
las congregaciones ocultas cuyas blancas hileras
yacen separadas arriba: hombres, mujeres,
viejos, jóvenes; este lugar acepta a todas las crudas facetas

de la misma moneda. Todos saben que van a morir.
Todavía no, tal vez no aquí, pero al final,
y en algún lugar como éste. Eso es lo que significa,
este precipicio bien definido; una lucha para superar
el pensar en la muerte, porque a menos que sus poderes
sobrepasen a las catedrales, nada contraviene
a la oscuridad, aún cuando las multitudes lo intentan

cada tarde con débiles flores propiciatorias desperdiciadas.

Posteridad

Mi biógrafo, Jake Balokowsky,
tiene esta página en microfilm. Sentado en
su cuarto con aire acondicionado en Kennedy
con jeans y tenis, no tiene intención de ocultar
una ligera impaciencia con su destino:
'Estoy atorado con este vejete un año mínimo;

yo quería enseñar en Tel Aviv,
pero la gente de Myra (hace la seña de dinero)
'insistió en que yo tenía la titularidad. Cuando hay niños...'
Se encoge de hombros. 'La línea de investigación es repugnante;
tan sólo déjame poner a este bastardo cuesta abajo,
y tendré un par de semestres de licencia

para trabajar con Teatro de Protesta.' Ambos se levantan,
van a la máquina de Coca. '¿Cómo es?
Cielos, te acabo de decir. Bueno, ya sabes es algo
infame como de libro de psicología de primer grado,
no es nada emocionante ni algo que esté pasando;
Es uno de esos tipos viejos *naturalmente* degenerados.'

Dublinesca

Por las calles de estuco,
donde la luz es peltre
y la bruma de la tarde
hace surgir la luz en las tiendas
sobre las guías de carreras y los rosarios,
un funeral pasa.

La carroza va adelante,

And self-protecting ignorance congeal
To carry life, collapsing only when

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

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

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

Posterity

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

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

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

Dublinesque

Down stucco sidestreets,
Where light is pewter
And afternoon mist
Brings lights on in shops
Above race-guides and rosaries,
A funeral passes.

The hearse is ahead,

pero detrás la sigue
una tropa de callejeras
con amplios sombreros floreados,
mangas abullonadas,
y vestidos hasta el tobillo.

Hay una atmósfera de gran simpatía,
como si estuvieran honrando
a alguien a quien querían mucho;
algunas brincan en uno que otro paso,
faldas ostentadas diestramente
(alguien marca el tiempo aplaudiendo),

y también de gran tristeza.
Mientras van en camino
una voz se escucha cantar
de Kitty, o Katy,
como si el nombre hubiese significado
alguna vez todo el amor, toda la belleza.

Homenaje a un gobierno

El próximo año traeremos a los soldados a casa
por falta de dinero, y eso está bien.
Los lugares que vigilaron, o mantuvieron en orden,
se deben vigilar ellos mismos, y mantenerse en orden
queremos el dinero para nosotros en casa
en lugar de trabajar. Y esto está bien.

Es difícil decir quién quería que pasara,
pero ahora está decidido que a nadie le preocupa.
Los lugares están muy lejos, no aquí,
lo cual está bien, y conforme a lo que oímos
los soldados allá solo causaron problemas.
El próximo año estaremos más tranquilos.

El próximo año viviremos en un país
que trajo a sus soldados a casa por falta de dinero.
Las estatuas estarán paradas en las mismas
plazas cubiertas de árboles y lucirán casi igual.
Nuestros hijos no sabrán que este es otro país.
Lo único que podemos esperar ahora es dejarles dinero.

Que éste sea el verso¹⁰

Ellos te chingan mamá y papá.
Tal vez no lo hagan con ese fin.
Te llenan de su propia culpa
y agregan otras más para ti.

But after there follows
A troop of streetwalkers
In wide flowered hats,
Leg-of-mutton sleeves,
And ankle-length dresses.

There is an air of great friendliness,
As if they were honouring
One they were fond of;
Some caper a few steps,
Skirts held skilfully
(Someone claps time),

And of great sadness also.
As they wend away
A voice is heard singing
Of Kitty, or Katy,
As if the name meant once
All love, all beauty.

Homage to a Government

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

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

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

This Be The Verse

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

¹⁰ N. del T. El título de este poema es una cita del poema "Requiem" de R.L. Stevenson que en su segunda estrofa versa "This be the verse you grave for me" y que al conectarlo con su poema, Larkin enfatiza su postura negativa ante el matrimonio y la reproducción humana.

Pero a ellos los chingaron
unos bobos anticuados,
estrictos y emotivos fueron
que también vivían peleados.

El hombre hereda las penas.
Crecen como la orilla del mar.
Escápate tan pronto puedas,
y no te atrevas a procrear.

Qué lejana

Qué lejana la partida de los jóvenes
por los valles, u observar
la verde costa detrás del blanco cordón de sal
que sube y baja,

ganaderos, o carpinteros, o entusiastas
simplemente por escapar
de los pueblos de matrimonios antes del amanecer,
los melodeones tocan

sobre pequeñas cubiertas pasando los acantilados raídos
o ya tarde en la noche
dulces bajo las estrellas colgadas de diferente modo,
cuando la vista casual

de una joven lavando ropa en la tercera clase de un barco
se ramifica infinitamente.
Esto es ser joven,
asunción del siglo asustado

como ropa acabada de comprar,
las grandes decisiones impresas por los pies
inventan dónde pisar,
las ventanas al azar evocan una calle.

Pasos tristes¹¹

A tuntas hacia la cama después de una meada
abro las gruesas cortinas, y me estremecen
las veloces nubes, la luna inmaculada.

Cuatro en punto: jardines con sombra al calce yacen
debajo de un cavernoso cielo a quien el viento enfurece.
En esto, hay algo risible,

La forma en que la luna atraviesa a las nubes que vuelan
libremente como humo de cañón para distanciarse
(los techos de abajo con la luz color de piedra se afinan)

altas y absurdas y separadas:

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

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

How Distant

How distant, the departure of young men
Down valleys, or watching
The green shore past the salt-white cordage
Rising and falling,

Cattlemen, or carpenters, or keen
Simply to get away
From married villages before morning,
Melodeons play

On tiny decks past fraying cliffs of water
Or late at night
Sweet under the differently-swung stars,
When the chance sight

Of a girl doing her laundry in the steerage
Ramifies endlessly.
This is being young,
Assumption of the startled century

Like new store clothes,
The huge decisions printed out by feet
Inventing where they tread,
The random windows conjuring a street.

Sad Steps

Groping back to bed after a piss
I part the 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—

¹¹ El título de este poema es una cita más; esta vez del soneto de Sir Phillip Sidney "With how sad steps, O moon" contenido en *Astrophel and Stella*.

¡Píldora del amor! ¡Medallón del arte!
¡Oh, lobos de la memoria! ¡Inmensidades!

Nadie tiembla ni un poco, al mirar allá arriba.
La dureza y el brillo y la llana
e inalcanzable determinación de aquella vasta mirada

es un recordatorio de la fuerza y la pena
de ser joven; de que eso no puede regresar,
pero para otros no ha disminuido en algún lugar.

Solar

Cara de león suspendida
derramándose en el centro
de un cielo sin amueblar
qué quieto estás,
y cómo viertes
una sola flor sin tallo
sin ayuda y sin recompensa.

El ojo te mira
simplificado a la distancia
dentro de un origen,
tu cabeza con pétalos de llamas
explota continuamente.
El calor es el eco de tu
oro.

Acuñado ahí entre
horizontales solitarias
existes descaradamente.
Nuestras necesidades suben
cada hora y regresan como ángeles.
Sin cerrarte como una mano,
tú provees para siempre.

Annus Mirabilis

Las relaciones sexuales comenzaron
en mil novecientos sesenta y tres
(lo que fue muy tarde para mí),
entre el fin de la censura de *Chatterley*
y el primer disco de The Beatles.

Hasta ese entonces sólo hubo
una especie de regateo,
una disputa por un anillo,
vergüenza que empezó a los dieciséis
y se esparció a lo demás.

Y de pronto la riña se hundió:
todos se sentían igual,
y cada vida se convirtió
en una bancarrota genial,

Lozenge of love! Medallion of art!
O wolves of memory! Immensements! No,

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.

Solar

Suspended lion face
Spilling at the centre
Of an unfurnished sky
How still you stand,
And how unaided
Single stalkless flower
You pour unrecompensed.

The eye sees you
Simplified by distance
Into an origin,
Your petalled head of flames
Continuously exploding.
Heat is the echo of your
Gold.

Coined there among
Lonely horizontals
You exist openly.
Our needs hourly
Climb and return like angels.
Unclosing like a hand,
You give for ever.

Annus Mirabilis

Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(which was rather late for me) -
Between the end of the *Chatterley* ban
And the Beatles' first LP.

Up till then there'd only been
A sort of bargaining,
A wrangle for a ring,
A shame that started at sixteen
And spread to everything.

Then all at once the quarrel sank:
Everyone felt the same,
And every life became
A brilliant breaking of the bank,

un juego fácil de ganar.

Así que la vida nunca fue mejor
que en mil novecientos sesenta y tres
(aunque muy tarde para mí),
entre el fin de la censura de *Chatterley*
y el primer disco de The Beatles.

Vers de Société

*Mi esposa y yo invitamos a un montón de pendejos
para que vengan y desperdicien su tiempo y el nuestro:
  te gustaría acompañarnos?* En un culo de puerco, amigo.
El día llega a un final.
La estufa respira, los árboles se mecen oscuramente.
Y así es *Querido Warlock Williams: me temo que...*

Es gracioso lo difícil que es estar solo.
podría pasar la mitad de mis tardes, si quisiera,
sosteniendo un vaso de jerez, inclinado
para entender las estupideces de una perra
que no ha leído nada más que la *Which*¹²;
sólo piensa en el tiempo libre que se ha ido

directo hacia la nada al ser llenado
de tenedores y caras, en lugar de ser remunerado
bajo una lámpara, escuchando el ruido del viento,
mirando hacia afuera para ver la luna adelgazada
ante una navaja por el aire afilada.
Una vida, y aún así cuán estrictamente es inculcada

toda soledad es egoísta. Nadie le cree ahora
al eremita con su plato y camisón
que habla con Dios (quien también se fue); la gran ambición
es tener gente amable contigo, lo cual implica
de alguna manera ser también así.
La virtud es social.   Entonces, estas rutinas

juegan a la bondad, como el ir a la iglesia?
Algo que nos aburre, algo que no hacemos bien
(preguntarle a ese idiota de su estúpida investigación)
pero intentar sentir, porque, no importa qué tan crudo,
  nos enseña lo que debería ser?
Demasiado sutil, eso. Demasiado decente, también. Carajo,

sólo los jóvenes pueden estar solos libremente.
Ahora hay menos tiempo para la copa  n  a,
y sentarse junto a una lámpara no trae más
seguido paz, sino otras cosas.
Pasando la luz están el fracaso y el remordimiento
susurrando *Querido Warlock Williams: por supuesto...*

A quite unlosable game.

So life was never better than
In nineteen sixty-three
(Though just too late for me) -
Between the end of the *Chatterley* ban
And the Beatles' first LP.

Vers de Société

*My wife and I have asked a crowd of craps
To come and waste their time and ours: perhaps
You'd care to join us?* In a pig's arse, friend.
Day comes to an end.
The gas fire breathes, the trees are darkly swayed.
And so *Dear Warlock-Williams: I'm afraid--*

Funny how hard it is to be alone.
I could spend half my evenings, if I wanted,
Holding a glass of washing sherry, canted
Over to catch the drivel of some bitch
Who's read nothing but *Which*;
Just think of all the spare time that has flown

Straight into nothingness by being filled
With forks and faces, rather than repaid
Under a lamp, hearing the noise of wind,
And looking out to see the moon thinned
To an air-sharpened blade.
A life, and yet how sternly it's instilled

All solitude is selfish. No one now
Believes the hermit with his gown and dish
Talking to God (who's gone too); the big wish
Is to have people nice to you, which means
Doing it back somehow.
Virtue is social. Are, then, these routines

Playing at goodness, like going to church?
Something that bores us, something we don't do well
(Asking that ass about his fool research)
But try to feel, because, however crudely,
It shows us what should be?
Too subtle, that. Too decent, too. Oh hell,

Only the young can be alone freely.
The time is shorter now for company,
And sitting by a lamp more often brings
Not peace, but other things.
Beyond the light stand failure and remorse
Whispering *Dear Warlock-Williams: Why, of course--*

¹² *Which*? Es una revista que surgió en 1957 en el Reino Unido tras el vuelco de consumismo de la época moderna, incluye reportajes sobre productos, sus fabricantes y su calidad en beneficio del consumidor final, por lo que no admite publicidad alguna.

Show de sábado

Día gris para el Show, aunque los autos bloquean los angostos carriles. Adentro, en el campo, el jurado ha comenzado: los perros (estiran sus patas, extienden sus colas) y los ponis (crines alisadas repetidamente para calmar cabezas); por allá, ovejas (cheviot y cara negra), por el seto, troncos chillantes (competencia de moto sierras). Cada uno con su propia multitud entusiasta. En la arena principal, cerca de un jeep se reúnen más jueces: el salto es lo que sigue. Los pregones, ruidosamente chirriantes,

chocan con el graznido de un hombre con billetes en el sombrero y un tablero iluminado. Hay más que tan solo animales: puestos de collares, un Banco; una carpa que vende tweed, globeros, una carpa de cerveza que oculta a medias los baños de hombres; y otra que vende sacos. Los viejos se la pasan sentados sobre pacas cual grandes dados de paja. Pues cada escena se conecta por espacios dispuestos para nada en especial, donde los niños se pelean, liberados, mientras sus dueños miran hacia lugares distintos con caras indiferentes.

La lucha da inicio, tarde; un amplio círculo de personas, después autos, luego árboles, y luego el pálido cielo. Dos jóvenes con mallas de acróbata y shorts bordados se abrazan; se balancean sobre el pasto, las piernas rígidas, en una avalancha de dos hombres. Uno cae: se dan la mano. Otros dos empiezan, uno de cabello gris: pero él gana. Luchas no son, sino forcejeos inmóviles que terminan en desbalance con uno sobre su espalda, ileso, mientras el otro se levanta alisando su cabello. Pero hay aún más talentos:

La larga y alta carpa de cultivo y elaboración, mesas de madera con alambres por las que la multitud arrastra los pies, mirando las extrusiones de tierra espaciadas y fregadas: seis vainas de habas (una abierta) pálidos puerros como velas de iglesia, oscuras coles de hoja brillante, hileras de versiones únicas y supremas, seguidas (sobre salvamanteles de papel con encaje) de lácteos y cocina; cuatro huevos café, cuatro blancos, cuatro bísquets, cuatro hot-cakes¹³, excelencias puras que encierran una recesión de habilidades. Y, después de ellos, cayados¹⁴, tapetes,

bordados, gorros tejidos, canastas, todo valioso, todo bien hecho, pero menos que los panales. El salto se acabó afuera. Los jóvenes le gritan a sus ponis en la contienda dos veces alrededor del ruedo; luego las carreras de trucos, equitación al compás de una canción¹⁵, resbalándose, montando a pelo, los ponis de un lado a otro a rastras

Show Saturday

Grey day for the Show, but cars jam the narrow lanes. Inside, on the field, judging has started: dogs (Set their legs back, hold out their tails) and ponies (manes Repeatedly smoothed, to calm heads); over there, sheep (Cheviot and Blackface); by the hedge, squealing logs (Chain Saw Competition). Each has its own keen crowd. In the main arena, more judges meet by a jeep: The jumping's on next. Announcements, splutteringly loud,

Clash with the quack of a man with pound notes round his hat And a lit-up board. There's more than just animals: Bead-stalls, balloon-men, a Bank; a beer-marquee that Half-screens a canvas Gents; a tent selling tweed, And another, jackets. Folks sit about on bales Like great straw dice. For each scene is linked by spaces Not given to anything much, where kids scrap, freed, While their owners stare different ways with incurious faces.

The wrestling starts, late; a wide ring of people; then cars; Then trees; then pale sky. Two young men in acrobats' tights And embroidered trunks hug each other; rock over the grass, Stiff-legged, in a two-man scrum. One falls: they shake hands. Two more start, one grey-haired: he wins, though. They're not so much fights As long immobile strainings that end in unbalance With one on his back, unharmed, while the other stands Smoothing his hair. But there are other talents –

The long high tent of growing and making, wired-off Wood tables past which crowds shuffle, eyeing the scrubbed spaced Extrusions of earth: blanch leeks like church candles, six pods of Broad beans (one split open), dark shining-leafed cabbages – rows Of single supreme versions, followed (on laced Paper mats) by dairy and kitchen; four brown eggs, four white eggs, Four plain scones, four dropped scones, pure excellences that enclose A recession of skills. And, after them, lambing-sticks, rugs,

Needlework, knitted caps, baskets, all worthy, all well done, But less than the honeycombs. Outside, the jumping's over. The young ones thunder their ponies in competition Twice round the ring; then trick races, Musical Stalls, Sliding off, riding bareback, the ponies dragged to and fro for

¹³ Es pertinente mencionar la diferencia entre estos panecillos ya que “plain scopes” vienen de una receta tradicional del norte de Inglaterra que se come de una forma parecida a los bísquets (con mermelada y mantequilla), mientras que los “dropped scones” son de una receta tradicional Escocesa que se preparan sobre una plancha cuyo equivalente son los hot-cakes.

¹⁴ Existe una gran popularidad alrededor de la elaboración artesanal de los cayados, principalmente en Escocia, donde se realizan concursos y exposiciones. Su nombre deriva del uso principal de esta herramienta, el cual es ayudar al nacimiento de los corderos a quienes se toma con el cuello del cayado.

¹⁵ *Musical Stalls*, esta actividad consiste en una competencia parecida al juego de las sillas sobre caballos, en donde los concursantes montan alrededor de espacios dentro de un ruedo al compás de una canción hasta que ésta se detiene y los jinetes se acercan y ocupan uno de estos espacios eliminando a aquéllos que no alcancen uno, reduciendo con cada ronda la

cantidad de espacios hasta tener un ganador. No existe un equivalente en español para esta actividad, esta frase la describe aunque de una manera muy vaga.

por el mero requisito de asombrar, sin importar. Pero ahora, en el fondo, como escenografía rodante, se mueven cajas de caballos; cada una se desliza hacia la entrada del ganado, ladeándose y balanceándose, de regreso a

lejanas granjas. El hombre con billetes desaparece. El estacionamiento se adelgaza. En un camión están cargando vallas. De regreso ahora a domicilios privados, rejas y lámparas en pueblos de una sola calle con murallas, vacíos al atardecer, y calles laterales de pequeñas ciudades (las finales de los deportes clavadas en puertas frontales, huertos que se extienden hasta las vías del tren); de regreso ahora al otoño, dejando la cáscara terminada del verano que los trajo allí para el Show de Sábado;

los hombres con caballos de caza, criadoras de perros definidas por lana, niños sumergidos todos en sillas de montar, esposas de mediana edad enlodadas mirando las gelatinas, esposos redimidos del jardín observadores como comadreas, hijos con cabello seco afinando autos... De regreso; todos ellos, a sus vidas locales: a nombres en camionetas, y calendarios de negocios colgados en cocinas; de regreso a ocasiones ruidosas en el Intercambio de Maíz, a días de mercado en bares,

a la llegada del invierno, como el mismo Show dismantelado muere nuevamente dentro del área de trabajo. Que se quede escondido ahí como energía, debajo de recibos de ventas y estafa; algo que la gente hace, sin percatarse de cómo el ondulado humo de herrería del tiempo ensombrece gestos mucho más grandes; algo que comparten ancestralmente, e irrumpe cada año dentro de la unión regenerada. Que siempre suceda ahí.

Dinero

Cada tres meses, es así, el dinero me reprocha:
"¿Por qué me dejas aquí desaprovechado?
Soy todo lo que no has tenido de sexo y bienes.
Todavía podrías obtenerlos escribiendo unos cuantos cheques."

Entonces veo a los demás, lo que hacen con el suyo:
ellos seguramente no lo guardan en el piso de arriba.
Para este momento, ellos tienen una esposa, un coche y otra casa:
claramente el dinero tiene algo que ver con la vida.

-De hecho, tienen mucho en común, si lo piensas:
no puedes posponer ser joven hasta que te retires,
y de cualquier forma si depositas tu salario, el dinero que ahorres
al final no te comprará más que una rasurada.

Escucho al dinero cantar. Es como hacia abajo mirar desde largas ventanas francesas en un pueblo provincial, el barrio, las iglesias locas y ornamentadas, el canal en el sol de la tarde. Es sumamente triste.

Bewildering requirements, not minding. But now, in the background,
Like shifting scenery, horse-boxes move; each crawls
Towards the stock entrance, tilting and swaying, bound

For far-off farms. The pound-note man decamps.
The car park has thinned. They're loading jumps on a truck.
Back now to private addresses, gates and lamps
In high stone one-street villages, empty at dusk,
And side roads of small towns (sports finals stuck
In front doors, allotments reaching down to railway);
Back now to autumn, leaving the ended husk
Of summer that brought them here for Show Saturday –

The men with hunters, dog-breeding wool-defined women,
Children all saddle-swank, mugfaced middleaged wives
Glaring at jellies, husbands on leave from the garden
Watchful as weasels, car-tuning curt-haired sons –
Back now, all of them, to their local lives:
To names on vans, and business calendars
Hung up in kitchens; back to loud occasions
In the Corn Exchange, to market days in bars,

To winter coming, as the dismantled Show
Itself dies back into the area of work.
Let it stay hidden there like strength, below
Sale-bills and swindling; something people do,
Not noticing how time's rolling smithy-smoke
Shadows much greater gestures; something they share
That breaks ancestrally each year into
Regenerate union. Let it always be there.

Money

Quarterly, is it, money reproaches me:
'Why do you let me lie here wastefully?
I am all you never had of goods and sex.
You could get them still by writing a few cheques.'

So I look at others, what they do with theirs:
They certainly don't keep it upstairs.
By now they've a second house and car and wife:
Clearly money has something to do with life

- In fact, they've a lot in common, if you enquire:
You can't put off being young until you retire,
And however you bank your screw, the money you save
Won't in the end buy you more than a shave.

I listen to money singing. It's like looking down
From long french windows at a provincial town,
The slums, the canal, the churches ornate and mad
In the evening sun. It is intensely sad.

Pasto cortado

El pasto cortado yace débil:
Breve es el aliento
que los tallos segados exhalan.
Larga, larga es la muerte

que muere en las horas blancas
del junio de hojas jóvenes
con flores de castaños,
con setos esparcidos como la nieve,

la lila blanca se agachó,
senderos perdidos de flores silvestres¹⁶,
y aquella nube colocada en lo alto
se mueve al ritmo del verano.

La explosión

En el día de la explosión
las sombras apuntaban hacia la bocamina.
En el sol el escorial dormía.

Por el camino venían hombres con botas
tosiendo humo de pipa y una plática vulgar,
haciendo a un lado al refrescado silencio.

Uno salió tras los conejos; los perdió;
regresó con un nido de huevos de alondra;
los mostró; los alojó en el pasto.

Así pasaron con barbas y pieles de topo,
padres, hermanos, apodos y risas,
a través de las altas compuertas abiertas.

Al mediodía, vino un temblor; las vacas
dejaron de mascar por un segundo; el sol,
atarragado como en una calina, se atenuó.

*Los muertos se nos adelantaron, ellos
están sentados en la casa de Dios con consuelo,
ya los veremos frente a frente...*

llano como la rotulación en las capillas
fue dicho, y por un segundo
las esposas vieron a los hombres de la explosión

más grandes que en vida administraron;
el oro como una moneda, o caminando
de alguna forma desde el sol hacia ellas,

uno mostrando los huevos intactos.

Cut Grass

Cut grass lies frail:
Brief is the breath
Mown stalks exhale.
Long, long the death

It dies in the white hours
Of young-leafed June
With chestnut flowers,
With hedges snowlike strewn,

White lilac bowed,
Lost lanes of Queen Anne's lace,
And that high-built cloud
Moving at summer's pace.

The Explosion

On the day of the explosion
Shadows pointed towards the pithead:
In the sun the slagheap slept.

Down the lane came men in pitboots
Coughing oath-edged talk and pipe-smoke
Shouldering off the freshened silence.

One chased after rabbits; lost them;
Came back with a nest of lark's eggs;
Showed them; lodged them in the grasses.

So they passed in beards and moleskins,
Fathers, brothers, nicknames, laughter,
Through the tall gates standing open.

At noon, there came a tremor; cows
Stopped chewing for a second; sun,
Scarfed as in a heat-haze, dimmed.

*The dead go on before us, they
Are sitting in God's house in comfort
We shall see them face to face--*

Plain as lettering in the chapels
It was said, and for a second
Wives saw men of the explosion

Larger than in life they managed--
Gold as on a coin or walking
Somehow from the sun towards them

One showing the eggs unbroken.

¹⁶ *Queen Anne's Lace*, en español zanahoria silvestre, es una planta silvestre caracterizada por un alto tallo de hasta un metro de altura en cuya punta sobresale un racimo de florecillas blancas. Esta planta es característica de carreteras ya que crece a un lado de ellas.

Bibliografía

Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Routledge, Londres, 2003.

Bradley, A.C., *Poetry for Poetry's Sake: An Inaugural Lecture*, Clarendon Press, Oxford, 1901. (libro en línea)

<http://archive.org/stream/poetryforpoetrys00bradrich#page/n5/mode/2up>

Benjamin, Walter, "The task of the translator" (Harry Zohn, trad.) en *The Translation Studies Reader* (Lawrence Venutti, ed.), Routledge, Londres, 2004, pp. 75-83.

Bogen, Don, "What's gained in translation. The Question of Poetry" en *A World of English, A World of Translation: Estudios Interdisciplinarios sobre traducción y lengua inglesa*, (Francisco Javier Díaz Pérez, Ana María Ortega, eds) Universidad de Jaén, Jaén, 2005, pp. 193-212.

Cox, C.B. y Dyson, A.E., "Introduction" en *Modern Poetry. Studies in Practical Criticism*, Edward Arnold Publishers, Londres, 1963, pp. 26-31.

Dryden, John, "From the Preface to Ovid's Epistles" en *The Translation Studies Reader* (Lawrence Venutti, ed.), Routledge, Londres, 2004, pp. 38-42

Everett, Barbara, "Larkin's Edens" en *Poets in their time*, Clarendon Press, Oxford, 1991, pp. 231-257.

Graves, Robert, "Moral Principles in Translation" en *Mammon and the Black Goddess*, Doubleday & Co., Nueva York, 1965, pp. 117-139

Larkin, Philip, *High Windows*, Faber and Faber, Londres, 1974.

Larkin, Philip, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, Faber & Faber, Londres, 1983.

Poe, E.A., "The Poetic Principle", en www.bartleby.com/28/14.html (consultado el 5 febrero 2013)

Rossen, Janice, "Distance and Detachment" en *Philip Larkin: His life's work*, University of Iowa Press, Iowa, 1989. (libro en línea)

http://books.google.com.mx/books?id=mH0gSje7Q7gC&pg=PA25&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

Shakespeare, William, *As You Like It*, The Arden Shakespeare, Londres, 2005.

Steiner, George, *Después de Babel*, (Adolfo Castañón y Aurelio Major trad.) Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Diccionarios

Oxford Advanced Learner's Dictionary, 7th edition, Oxford University Press, 2005.

Oxford Thesaurus of English, 2nd edition, Oxford University Press, 2004

Gran Diccionario Oxford Español-Inglés/Inglés-Español, 3^a edición, Oxford University Press, 2003

www.dictionary.cambridge.org

www.wordreference.com

www.rae.org

www.urbandictionary.com

www.elcastellano.org

Páginas de internet

Para el comentario de "Vers de Societé"

www.britannica.com/EBchecked/topic/626439/vers-de-societe (5 febrero 2013)

Para la traducción de "musical stalls" en "Show de sábado"

<http://www.youtube.com/watch?v=jIX5l6UDCac> (5 febrero 2013)

Entrevista documental con Larkin para la BBC en 1964 (17 mayo 2011)

<http://www.youtube.com/watch?v=BTdDS05x6d0> (parte 1)

<http://www.youtube.com/watch?v=YkuMEfv4lS0&feature=related> (parte 2)

<http://www.youtube.com/watch?v=grQCN0NBtl&feature=related> (parte 3)