



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“STILL GOING ON, ALL OF IT, STILL GOING ON!”: EL PRESENTE Y SUS

AFECTOS EN LA POESÍA DE PHILIP LARKIN

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS

INGLESAS)

PRESENTA:

PAULA HERNÁNDEZ DIRCIO

ASESOR:

DR. DAVID PRUNEDA SENTÍES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres,
mis hermanos
y a quienes quiero.

Agradecimientos

Quiero agradecer a David Pruneda por su guía, su paciencia y sus inagotables lecturas. También a Ian Angel y a Natalia Hess, por haber cruzado juntos este sinuoso camino hacia la titulación. Y por ser dos de mis personas más queridas en la carrera. También a Sofía Santoyo por su amistad y su ayuda a descubrir quién soy. A Marc Siegel, por su presencia y cariño. Gracias a Sofía Minerva, por creer en mí y en mi escritura. También a Julieta Flores, por sus observaciones y palabras de aliento. Gracias a Anaclara Castro, por su lectura comprometida de mis ensayos sobre el bibliotecario de Hull a través de los años. Y a Claudia Lucotti, por mostrarme nuevos horizontes y posibilidades en la poesía indígena y de resistencia. Gracias a Nair Anaya Ferreira, por su lectura, cariño y confianza en mi trabajo, dentro y fuera de estas páginas.

Y gracias a todas las personas transgénero que han corrido un largo trecho con tal de que yo pueda correr otro, mucho menos accidentado, y hacer relevo. Espero también correr suficiente camino para todes quienes vengan después de mí.

ÍNDICE

Introducción	I
Capítulo 1: “A time traditionally soured”: el presente y la síntesis temporal.....	8
Capítulo 2: “Here is unfenced existence... out of reach”: presente, afectos y optimismo cruel.....	24
Capítulo 3: “So life was never better”: High Windows y el deseo.....	39
Conclusión	58
Bibliografía	65
Apéndice	67

Introducción

Erguida frente al espejo, después del recorrido hiriente de las tres cuchillas alrededor de tu cuerpo con tal de verte por unas horas sin el vello que brota de ti incesante, piensas en cuántos días llevas rasurándote así diario. Pareciese como una eternidad, como si lo llevaras haciendo desde que tienes memoria; como si tus días de encierro se basaran únicamente en olvidar por unas horas que el cabello crece, que la piel se mueve y remueve, aunque ante tus ojos todos los días está ese cutis masculino cubriéndote. Y tú lo evitas como evitas el tiempo y su paso. Evitas los recuerdos y una vida anterior a la pandemia se desvanece como el vapor de baño sobre el espejo en que te miras. Sólo queda el presente y el ardor de la piel. Tu cara y sus cicatrices invisibles. El cabello que volverá a crecer, y los días por venir, que serán idénticos a éste. Pero quizá también distintos. Quizá sea posible llegar a una respuesta distinta, a una suerte de conclusión poco visible, pero certera. Transformar la disforia en euforia, o sostener con la frente en alto su vaivén. Consiste en reparar el significado de las cosas, pensarlo diferente porque esos días en el baño poco a poco dejan de ser idénticos.

El presente es algo a lo que todos nos enfrentamos. Como fenómeno, concepto, o como literatura, éste puebla de modo indefinido cualquier territorio de lo humano, oscilando entre el goce y el pesar. Por más que se desee, puede ser difícil verle como un concepto neutro porque parece habitar siempre con un dejo ansioso en cualquier identidad. Philip Larkin, cuya poesía es el tema de esta tesina, ha sido estudiado en un sinnúmero de trabajos académicos que observan esta ansiedad por el presente (y así la temporalidad en general), concluyendo en múltiples ocasiones que su obra poética ostenta una cualidad, en su mayoría, pesimista. No

creo que esto radique en un vicio crítico; incluso para un lector habitual, este rasgo distintivo es más bien atractivo. No obstante, me parece que mucho del trabajo académico en torno a poemas tan famosos como “High Windows” ha residido en abonar a esta tendencia negativa y a enfatizar una visión de Larkin en su típico personaje larkinesco, es decir, un académico tímido, soltero y poco atractivo para las mujeres, con un toque de humor acerca de sus infortunios propios, el cual se ve reflejado en sus distintos textos. El presente es otro de los tantos terrenos de esta capacidad negativa, y Larkin representa a un poeta cuestiona, le teme o frustra, ya sea de manera implícita o explícita.

Alrededor de esta idea ha girado la crítica de Larkin y el tiempo. Desde reseñas tempranas de sus obras poéticas a las obras académicas dedicadas a sus versos suele prevalecer la figura del individuo jugueteón pero condenado, viviendo pero difícilmente contento, aspirando a una vida futura mejor, pero a la vez resignado a la imposibilidad de alcanzarla. Un texto didáctico como la MacMillan Master Guide (1986) de Andrew Swarbrick, que se adentra en los poemarios *The Less Deceived* y *The Whitsun Weddings*, dedica capítulos a describir las preocupaciones, en su mayoría pesimistas, de Larkin y sus poemas: aborda su inquietud, de manera generalizada, por el “individuo y la sociedad”, las “relaciones”, la “ilusión y la realidad”, y el “tiempo”. Curiosamente, su último capítulo, dedicado al tiempo, deja entrever en unas líneas que acaso no todo es una condena para sus voces: “Larkin is not ‘religious’ in the orthodox sense, but he is deeply responsive to symbols which represent for him permanence and endurance, stillness and tranquillity” (II). Las pequeñas grietas donde se cuele este ímpetu más confortado son esenciales en la lectura de sus poemas. Debido a que

tratamos con un número importante de poemas, es claro que el presente no tiene un significado fijo para la autor.

Lolette Kuby, en su libro *An Uncommon Poet for the Common Man* (1974), dedica un capítulo entero a analizar el papel del tiempo en la poesía del autor, sugiriendo lecturas como la potencialidad del paso del tiempo para la desilusión, o la ausencia de un verdadero *present moment* en la poesía de Larkin. La académica lo estudia como un lugar de encuentro de otros tiempos, como uno que sirve de intermediario, y que deja un presente poco funcional para un individuo. Algunas de sus ideas recurrentes son “the pastness of the present moment” (72) a “disabled in the present” (72), o “only if there were no past would it be possible to live in the present” (73), las cuales de manera general sostienen una imposibilidad del tiempo presente para ser habitado en los poemas de Larkin. Incluso cuando el argumento y análisis literario de Kuby ofrecen una visión sólida de la relación de las voces y el tiempo, creo que añaden a esta capacidad negativa, aparentemente inherente, en la poesía de Larkin de la que hablo.

Por ello, en esta tesina mi objetivo es hallar lecturas acaso más periféricas. La hipótesis de esta tesina es que el tiempo presente determina la percepción de otros tiempos en la poesía de Larkin, pero también se revela como determinado por otras temporalidades. Aquí busco explorar la forma en que el presente se manifiesta en la concepción del tiempo y de los afectos que produce en algunas voces poéticas de Larkin. Esto puede dejar a un lado la correlación que la academia ha realizado entre los poemas de Larkin y su propia vida, que, aunque ilustrativa, puede limitar otras visiones. En esto mismo radica mi elección de la teoría de los afectos como lente teórico. Según Deleuze y Guattari, por ejemplo, el arte se sirve de

perceptos y afectos (y no de conceptos o ideas, como lo hace la filosofía), los cuales tienen cierta independencia del fenómeno que lo originó:

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. (165)

Los afectos para estos autores son indefinibles y no agrupables, es decir, no se rigen bajo una serie de conceptos u “opiniones” (176); ni siquiera se rigen por la memoria, y para Deleuze y Guattari toda creación es un acto de fabulación. De esta forma, he considerado que mi análisis de Larkin debe alejarse de su registro biográfico y acercarse más a aquello que emana de sus versos, permitiendo sus fabulaciones. No creo que estos poemas deban ser leídos como manifiestos, sino más bien como dispositivos afectivos, altamente simbólicos, con el fin de producir afección. Como dicen Deleuze y Guattari, “el arte no tiene opinión” (177), y creo que por ello decido leer a un Larkin mucho más intuitivo. Considero que los trabajos académicos parten de la versatilidad semántica de los textos, y por ello me permito ofrecer mi propio análisis, desde un ángulo distinto.

Para finalizar, uno de los elementos críticos que utilizo en esta tesina, esencial para mi argumento, es el concepto de deseo como un afecto o una potencia. El deseo recorre un sinnúmero de versos de Larkin, y creo que es posible darle una cualidad reparativa, o esperanzadora, por medio de su lectura crítica. Aquí considero, de cualquier forma, que el concepto “deseo” puede ser tanto útil como problemático. Terry Eagleton se refiere al deseo como uno de los temas vitales de Occidente, que enuncia como “a secularised version of

transcendence” (25). Incluso, Eagleton llega a describirlo como “the very [sic] *dinamicé* of civilised experience”, que en cierta medida puede leerse bajo la idea de “potencia”, a la cual también recurro en esta tesina. No obstante, Eagleton también ilustra sus claroscuros:

We can picture the various goods for which it strives, but desire itself runs deeper than representation. If it lies at the core of our being, it also signifies that within the self which is incorrigibly other to it. For psychoanalytic theory, desire is mostly what we are made of, but it has no particular regard for us, and certainly no tenderness for our welfare. On the contrary, it is as impersonal as moonlight. Since there are always more prizes to be attained, it signifies a kind of infinity, for which one historical name has been progress. Transcendence now lies not in the heavens but in the future. Yet since the future is in limitless supply, desire also entails perpetual dissatisfaction, turning our literary canons and political constitutions to ashes in our mouths. It signifies a flaw at the very heart of our fulfilment, an errancy of our being, a homelessness of the spirit. (25)

De acuerdo con el crítico, el deseo no es necesariamente una fuerza positiva y personal, sino que más bien puede tender a lo neutro, frío e impersonal. Su relación con la trascendencia, debido a su secularidad, se vuelve temporal, y es en esta relación con el tiempo que puede tornarse tanto un impedimento, y la causa de un malestar profundo, como también el eje de las afecciones y los afectos. Eagleton toca en las últimas líneas de la anterior cita el hecho de que el deseo no sólo funciona como el motor de la trascendencia, sino que también funge como una fuente de insatisfacción sin fin.

Esta tesina, sin embargo, lleva una estructura distinta a la enunciada por Eagleton sobre el deseo: en lugar de partir de la trascendencia, parto de la insatisfacción. Ya que Larkin es asociado principalmente a este último sentimiento, el giro que da este trabajo es de observar la trascendencia contenida en dicha insatisfacción. Digamos que es, de forma muy específica, un proceso inverso al que lleva a cabo Eagleton. Me interesa cómo el deseo recorre las voces poéticas y las expresiones que emergen de éstas, por lo que busco enfocarme principalmente en aquellos afectos trascendentes, en éstos no enraizados en la insatisfacción sino que están parcialmente ocultos por ésta. Así, en esta tesina recorro las principales tres colecciones de poesía de Larkin: *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964) y *High Windows* (1974), a las cuales les dedico un capítulo individual.

En ocasiones, los académicos larkinianos tienden a amalgamar estos tres libros, con el fin de producir un argumento general sobre la poesía de Larkin. Con esto quiero decir que suelen analizarse en conjunto, y este trabajo no es la excepción. No obstante, la lectora observará que con cada libro, mi modelo crítico se expande un poco más: si en el primer capítulo ofrezco un análisis más formalista y teórico del tiempo, en el que leo poemas como “Lines On A Young Lady’s Photograph Album” o “Triple Time” en función de su temporalidad formal (tiempos gramaticales, metáforas), en el segundo ofrezco un análisis más relacionado a los afectos del tiempo presente y las formas en que se manifiestan en los poemas como “Forget What Did” o “Days”, sirviéndome de la idea de optimismo cruel de Lauren Berlant, que nos da concepto crítico como potencia. El tercer capítulo, dedicado a *High Windows*, se torna en uno un tanto acumulativo: en él conviven las ideas del primer

capítulo y del segundo, que al ser conjugadas me permiten explorar el último elemento crítico, que es el deseo operando en extensiones más allá de lo personal.

Ya de espaldas al espejo es posible olvidarse un poco (el cuerpo, el rostro, las heridas enrojecidas), pero no demasiado. Así como el baño de mañana ha terminado y ya no es necesario mirarse de nuevo, es posible olvidarse unos minutos. O unas horas. O el tiempo suficiente hasta que aquel cuerpo del espejo se vuelva uno pasado. Verse al espejo es un dejar de ser eterno: está cambiando, aunque imperceptible. Así los cuerpos, las personas, los afectos, los libros: eternos seres para dejar de ser, definir para luego encontrar tales definiciones imprecisas. Pero también hay encanto en dicha persecución, en encontrar algo nuevo que, de no mirar, correría el riesgo de perderse. Creo que toda investigación habida y por haber es prueba de ello. Espero que esta tesina acerca de Larkin sea un recorrido estimulante para la lectora, y que encuentre vías de reparación en todo aquello, diegético o extradiegético, que considere valioso o al menos necesario.

Capítulo 1: “A time traditionally soured”: el presente y la síntesis temporal

La poética larkiniana ofrece un sinnúmero de repeticiones. No es raro encontrar este motivo en su temprana y breve obra narrativa. En la última novela que escribió, *A Girl In Winter* (1947),¹ Larkin ofrece un retrato pormenorizado de Mr. Anstey, la figura patética de un bibliotecario de mediana edad que, según su joven protagonista, “always said much the same things” (14). Larkin escribía tales líneas mucho antes de ejercer como bibliotecario en la Universidad de Hull hasta el final de sus días, y aun así ya hace eco de una figura masculina suspendida en la repetición y tedio que el autor, o sus voces poéticas, parecería encarnar en su poesía por venir. Me parece de gran interés una frase coloquial tal como “he always said much the same things”, ya que, más que apelar al tedio, su construcción gramatical contiene no sólo el presente de un personaje tan despreciable para la protagonista, sino también su pasado y su futuro: antes decía lo mismo, ahora dice lo mismo, seguirá diciendo lo mismo. Incluso aunque esto pudiese parecer una interpretación adelantada, también es cierto que la poesía futura del bibliotecario de Hull agudizaría su preocupación por el presente y sus frecuentes suspensos. El estudio de la temporalidad en la poesía de Larkin suele sacar a la luz esta misma preocupación en su obra menos leída: la preocupación por lo pasado que prevalece, por lo presente inalcanzable y por el futuro pasado. No obstante, son otros Larkins los que nos conciernen aquí: aquéllos por demás comunes, pero no tan presentes.

¹ A la edad de 25 años, Philip Larkin publicó *A Girl In Winter*, la cual fue la última obra narrativa escrita por el autor.

El estudio de la temporalidad en la obra de Larkin suele ofrecer lecturas que sugieren emociones y sentimientos prevalentes a lo largo de sus textos, como la nostalgia, el arrepentimiento, la frustración y el escepticismo. Los anteriores suelen recibir especial atención crítica en la interpretación de sus poemas; las voces poéticas de su corpus están sobrepobladas de una ambivalencia constante en torno a este tipo de sentimientos. Por mi parte, en este capítulo me propongo realizar un estudio detallado de la contención de la temporalidad en poemas específicos de *The Less Deceived*. Los capítulos siguientes continuarán el estudio de sus libros consecuentes, *The Whitsun Weddings* y *High Windows*; sin embargo, creo que la primera de sus colecciones mencionadas ofrece una declaración general en torno al tiempo y sus multiplicidades, de gran ayuda para entender de primera mano este conflicto con el presente dentro de la obra de Larkin. Académicas como Lolette Kuby abordan el presente como una ausencia prevalente, mencionando que “there is little of that segment of time which can be called ‘the present moment’” (70) en la poesía del autor. Más allá de hablar de una ausencia, el punto de partida de este estudio es reconocer la complejización del tiempo presente y su construcción, realizando una descripción de cómo se representa a lo largo de este libro. La hipótesis de este capítulo es que la convergencia temporal del presente con los tiempos pasado y futuro se manifiesta tanto en el fondo como en la forma de la poesía en *The Less Deceived*, lo que muestra una ambivalencia persistente ante la percepción del tiempo. Los tiempos gramaticales, la disposición de las estrofas, la acción narrada de las voces y la ironía serán de utilidad para este estudio del presente y sus formas.

El desarrollo de este capítulo aborda una selección de textos un tanto holística, puesto que trato diferentes situaciones en las cuales el presente es percibido, representativas en la poética larkiniana. Para este fin, aquí me nutro de las ideas de Henri Bergson y Gilles Deleuze en torno a la construcción del presente y del tiempo. El concepto de síntesis es explorado de manera más atenta durante el desarrollo de la lectura de los poemas, pero en términos sencillos podemos entenderla como la contención de los tiempos dentro de otros: ya sea el presente y el futuro dentro del pasado, o el pasado y el futuro dentro del presente. Este análisis se enfoca en esta última síntesis, que Deleuze llama su primera síntesis. Descrito esto, analizo la forma en que el presente contiene otros tiempos en los versos seleccionados. El primer apartado está dedicado a “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, que explora la forma en que el presente media y da forma a las nociones de pasado y futuro, alterándolas. En el segundo apartado, en el que analizo “Triple Time”, exploro la forma en que las nociones de tiempo están divididas de manera arbitraria, lo que forma una percepción del tiempo un tanto ilusoria, y cómo el presente es clave en esto. En el tercer apartado busco ilustrar el rechazo por el presente y el tiempo en general, a través de los poemas “Poetry of Departures” e “If, My Darling”, con el fin de sugerir la manera en que éste es evadido. Así, este análisis ofrece tres visiones distintas de cómo el tiempo se muestra sintetizado.

El presente se manifiesta de formas sutiles en *The Less Deceived*. Dos de ellas, considero, son la visualidad y el monólogo. Muchos de sus poemas hacen recuentos visuales de los entornos ficticios en los que se encuentran sus voces poéticas, las cuales interactúan con estos. Así, el monólogo y la visión funcionan en conjunto. Relacionado con esto último, Kuby argumenta que las voces de Larkin exponen “the hidden character that lies beneath the

face value of his speech through tone of voice, small mannerisms, reactions to the incidental details of his surroundings, and by the selectivity of his remarks” (95). Los *hidden characters* que menciona Kuby son los elementos que emanan de las palabras que usan las voces poéticas y la forma en que sutilmente reaccionan a estos. El monólogo es presente ya que está sujeto a la circunstancialidad ficticia en la que se encuentra la voz (que no necesariamente se trata de una calca de la personalidad del autor) lo que la hace habitar un espacio casi vivo. Poemas como “Church Going” o “The Whitsun Weddings” son un ejemplo de esta tendencia a la presencia a través de la mirada, describiendo trayectos que despiertan los pensamientos a los que el lector se enfrenta como versos. El peso que tiene la mirada en Larkin ha sido explorado por críticos como Terry Whalen, quien halla incluso una tendencia imagista en este “poet of observation par excellence” (29). El conjunto de su poesía, como un álbum fotográfico viviente, recolecta una buena cantidad de escenas y voces que ofrecen una lectura interesante en torno a la multiplicidad de la realidad.

Si entendemos la realidad con un enfoque no idealista, el cual es apto para las inclinaciones de Philip Larkin, podemos rescatar la visión del filósofo Henri Bergson de que el concepto de realidad no es un absoluto o una verdad última, sino que más bien se fija en la percepción y sus variables. Bergson describe esta multiplicidad por medio del concepto de *images*, lo que particulariza al individuo y propone que “each feeling or each body is equally called ‘an image’” y que “all sorts of different images coexist, without any one of them becoming the centre or the end of the universe” (Nakano 26). Considero que este concepto teórico es útil al estudiar el primer texto de este análisis, “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”.

El presente como mediador de los otros tiempos: (Todas tus edades en mate y brillo sobre las páginas negras)

Es posible cambiar el pasado. El poema que inaugura la aclamada triada de Larkin demuestra lo anterior, y puede leerse bajo la óptica de la contención de la temporalidad en el tiempo presente, y cómo éste es determinante para la percepción de otros tiempos. “Lines” tiene la forma de un monólogo, en el que la voz describe su recorrido por el álbum de fotografías de juventud de una mujer anónima, cuya relación con la voz nos es desconocida, y en el que nos describe con una vista periférica aquella vida pasada y ajena. “All your ages / Matt and glossy on the black pages!” (vv. 2-3)². La disposición de las estrofas encarna este álbum, puesto que los versos se agrupan en nueve estrofas de cinco versos cada una, lo que le da uniformidad y estatismo al poema. En el paso de cada estrofa se ofrecen distintas visiones de la vida de la mujer, ya sea “clutching a reluctant cat” (v. 7), “those flowers, that gate” (v. 27) o “balanced on a bike against a fence” (v. 38). La voz la observa ajena en cierta forma porque, como menciona Kuby, “the past excludes him” (80): la voz no demuestra una relación estrecha con la mujer que observa. Así, este posicionamiento provee de control a la voz del observador, como él mismo reconoce en el verso 12: “From every side you strike at my control”. Éste, apenas refiriéndose a sí mismo o a su presente (más que la breve mención de “I choke on such nutritius images” [v. 5]) se apropia de aquel pasado a su disposición por medio de la fotografía, aquel arte “Faithful and dissapointing, that records / Dull days as dull, and hold-it smiles as

² Las citas de los poemas en esta tesina provienen de la edición *Philip Larkin. The Complete Poems* editada por Farrar, Straus and Giroux.

frauds” (vv. 17-18). Incluso aunque lo anterior sugiere una suerte de retrato irrevocable de la realidad por medio de la fotografía, lo cierto es que el poema juega con la idea de percibir aquello como cierto o estático.

La sexta estrofa menciona de forma irónica aquel medio, clamando “In every sense empirically true! / Or is it just the past?” (vv. 26-27). Lo anterior cuestiona aquello que percibimos como realidad, poniendo en la mesa las herramientas usualmente asociadas a la construcción de ésta: lo empírico y la verdad. La exclamación de la voz denota su ironía ante tal idea, en la que parece cuestionar de fondo aquello percibido como el pasado. Conforme el poema avanza, la voz sugiere el estatismo del pasado, como un fenómeno inalterable:

...We know what was
Won't call on us to justify
Our grief, however hard we yowl across
The gap from eye to page. (vv. 33-36)

El pasado, bajo esta perspectiva, no reclama absolutamente nada; no nos llamará para justificar nuestro dolor, como dice la voz; no pide un rigor sobre su naturaleza, o sobre las narrativas que quisiéramos llamar verdaderas. No obstante, es por esto mismo que dicha característica del pasado dota de cierta libertad, puesto que la posibilidad de cambiarlo depende del presente y del individuo o individuos que lo perciben. Alguien observando un álbum fotográfico, determinado únicamente por sí mismo y su presente, está controlando aquello que percibe como pasado y tiene incidencia en éste, como sucede cuando en el verso 39 la voz masculina sugiere robar la foto de la joven en la playa: “To wonder it you'd spot the theft / Of this one of you bathing” (vv. 39-40), arrebatando un pasado “that no one now can

share, / No matter whose your future” (v. 40-41). Me parece ésta una convergencia interesante de los tres tiempos que condensa su interés en el presente: es este tiempo medio que, así como altera el pasado, puede determinar el futuro y sus percepciones.

El tiempo no es estático, sino que está inmerso en una transformación constante. Los versos finales de este poema concluyen sobre la imagen construída de la joven, que se torna “Smaller and clearer as the years go by” (v. 45). La voz poética es en sí misma una presencia que incluye su vida y su percepción del pasado, juntándolo con otras realidades, lo que forma una conexión entre materia y memoria, puesto que la acumulación de imágenes y la nueva perspectiva crea, de manera involuntaria, otras realidades. De ser únicamente concepciones o imágenes hipotéticas, como sucede al inferirse la vida ajena, no es del todo relevante para la construcción de la memoria. El poema de Larkin sugiere la arbitrariedad con que ésta se construye: la vida de la mujer, como se nos presenta, no pende de sí misma sino de la percepción del otro, de sus imaginaciones y sus arbitrariedades. Así se hace posible cambiar el pasado, al menos en un poema como “Lines”.

Al retomar las ideas bergsonianas, Gilles Deleuze expande las implicaciones del concepto de *images* para abordarlo en relación no sólo con la realidad, sino con el tiempo y sus síntesis. Deleuze argumenta que la idea de un pasado perfectamente representado y único es imposible, que “no settled history could lay claim to represent the past. It only contracts the past by inflecting it through singular syntheses in the present” (Williams 18). Esta idea se prefigura de forma poética en “Lines”, puesto que su reflexión llega a encarnar la condición de que hay una determinación prevalente en el pasado y el futuro. Deleuze también observa que la división temporal es imposible, puesto que ninguna construcción del tiempo es

independiente por sí misma. En lugar de ello, Williams recapitula que “[Deleuze’s Philosophy] sets each [time] into many different orders of dimension according to many different processes. These are sometimes organised according to the traditional concepts of past, present and future, but not necessarily so” (9). La primera síntesis de Deleuze es aquella que encapsula los tiempos pasado y futuro en el presente, aunque el filósofo de igual forma propone otras configuraciones conforme avanzan sus escritos. No obstante, ateniéndonos a esta primera síntesis, podemos seguir nuestra lectura de *The Less Deceived* a través de “Triple Time”.

El presente en otros tiempos (Y al día siguiente será el pasado)

Una desilusión prevalente en otros poemas de Larkin es que, incluso cuando el presente tiene el potencial de determinar los otros tiempos, lo cierto es que su percepción es, como dice Kuby, una “virtually non-existent ephemeral transition between expectations of the past looking forward and disappointments of the future” (71). El presente es potencial pero ilusorio, su entendimiento es siempre parcial y dependiente de otros tiempos: el presente es inaprehensible. No obstante, su presencia prevalece en la percepción misma de un pasado o un futuro, que se mantiene como una percepción y no necesariamente una realidad. La arbitrariedad del tiempo y sus divisiones es obra del presente. ¿Pero ésta es adecuada? ¿Es la división temporal posible? En “Triple Time”, la división del tiempo en presente, pasado y futuro está sugerida desde el título, además de en la división de sus tres únicas estrofas. Cada una de ellas está dedicada a una de aquellas divisiones temporales que, no obstante, tienen dentro de sí al tiempo presente. La primera estrofa dice:

This empty street, this sky to blandness scoured,

This air, a little indistinct with autumn

Like a reflection, constitute the present —

A time traditionally soured,

A time unrecommended by event. (vv. 1-5)

En ésta se nos introduce al tiempo presente, abordado desde sí mismo, como un hablar del presente desde el presente, encarnado en visiones mundanas, como la calle vacía y el cielo restregado. Aquí, la voz narrativa se refiere al presente como “soured” y “unrecommended by event”, lo que nos deja directamente un conflicto latente en la construcción de este tiempo agrio y nada recomendado. Las estrofas se dividen por cinco versos de constitución similar, sin rima, que representan de manera gráfica esta división temporal tradicional. Si el presente es visto como defectuoso por su presencia, su contaminación también se hace tangible en las siguientes dos estrofas.

La segunda estrofa es abordada como el presente que fue en algún tiempo el futuro, o “the future furthest childhood saw” (v. 7), uno que transcurre desde la ilusión infantil por los planes de la adultez. En este pasado que veía al presente como futuro, solía haber “An air lambent with adult enterprise” (v. 10), visto como brillante, si consideramos el adjetivo lambent. El tiempo y los afectos son rememorados, lo que trae a la luz los sentimientos que la percepción de otros tiempos guarda. ¿No es la separación del pasado, el presente y el futuro, después de todo, una forma mediante la cual es posible entenderse, pero también evitarse? Cualquier construcción, después de todo, está hecha por el presente, que este poema se sugiere indeseable. La primera estrofa ya nos ha anticipado la frustración por este presente

que, además, se separa de las siguientes dos estrofas encabalgadas por medio de un punto en la línea 5, dejando las líneas 6 a 15 encabalgadas, entremezclándose, como los tiempos de los que medita la voz.

La última estrofa, dedicada al pasado, retrata al presente que será pasado, abriendo con la frase “And on another day will be the past” (v. 11), que contiene los tres tiempos gramaticales en una oración, hablando del presente como un pasado repleto de oportunidades desperdiciadas, culpas y “Threadbare perspectives” (15), que al ser predecibles, dejan ver cómo contienen un precedente que se repite, incansablemente. La interconexión entre estos tiempos también es importante de notar: la segunda estrofa, dedicada al futuro como un presente, se constituye del tiempo gramatical pasado; mientras que la estrofa final, dedicada al pasado, es abierta por una oración compuesta en futuro. Uno de los elementos en común entre “Triple Time” y “Lines on a Young Lady’s Photograph Album” es, sin embargo, el presente y su concurrencia en cualquier constructo temporal.

Odio el presente (Todos odiamos el hogar y tener que estar en él)

Al ser indispensable pensar la interconexión y presencia de otros tiempos en las síntesis de Deleuze, es útil observar la forma en que Larkin de igual manera sugiere este fenómeno a través de su poesía. La actitud sobre éste no es necesariamente una de asombro, sino una que sugiere otra clase de agencia. “Poetry of Departures” es otro de sus divertidos monólogos en los que una voz torpe medita en torno a una circunstancia vaga y posiblemente inexistente: el rumor de un hombre que detuvo su vida actual y se fue:

Sometimes you hear, fifth-hand,

As epitaph:

He chucked up everything

And just cleared off,

And always the voice will sound

Certain you approve

This audacious, purifying,

Elemental move. (vv. 1-8)

El abandono de la vida presente, en la circunstancia que sea, es el tema que este poema discute. De éste se desprende la idea de que la realidad, o el presente, resulta insoportable y que la huida parece ser lejanamente “purifying” (7) y “elemental” (8). Dentro del poema de cuatro estrofas con ocho versos cada una, la voz guía su confesión de hartazgo, dentro de la que se cuelan diálogos mundanos de personajes anónimos, como demuestran las líneas en cursivas “*He chucked up everything/ And just cleared off*” (vv. 3-4). La voz da por sentado el rechazo por la vida y su normalidad, presentándola como una verdad aparentemente absoluta en la siguiente estrofa:

We all hate home

And having to be there:

I detest my room,

Its specially-chosen junk,

The good books, the good bed,

And my life, in perfect order. (vv. 10-15)

La presencia (“to be there” [v. 11]) es insoportable y las visiones que constituyen el presente, como “the good books, the good bed” (14) no desprenden realmente aquello valioso, lo que quiera que sea. El pasado se refleja en estos elementos cotidianos que, no obstante, son reducidos a basura bien escogida, como una forma de declarar que no significan realmente nada para la vida de su dueño, son desechables. Pero aquella alternativa futura, el escapar de la vida cotidiana, igual que el hombre del rumor, tampoco significa mucho.

La forma en que la voz afronta lo mundano, ya sea lo presente o lo que constituye la realidad, es a través del humor. La tercera estrofa muestra, por medio de diálogos reproducidos en cursivas, cómo la mente ficticia de la voz narrativa recurre a diálogos o situaciones pasadas que, traídas al presente, dan sentido a sus meditaciones:

He walked out on the whole crowd

Leaves me flushed and stirred,

Like Then she undid her dress

Or Take that you bastard;

Surely I can, if he did?

And that helps me to stay

Sober and industrious. (vv. 17-24)

La voz reacciona a estas voces anónimas, como aquélla del verso 17 que reporta que dejó a todos plantados y que produce en la voz un cosquilleo y regocijo de índole casi sexual equiparable a los versos que siguen, en los que una mujer se desprende del vestido y una voz se cuela diciendo “*take that you bastard*” (20). El monólogo es un género cercano al teatro, performativo, en el que la presencia y el transcurrir son de gran importancia para su disfrute.

Algo interesante a notar en “Poetry of Departures” es la forma en que el poema se orienta a una suerte de huida a pesar de que apela a recursos enfocados en el presente.

La cuarta estrofa del poema se presta a visiones fantásticas de escape, las cuales Swarbrick describe como “childish imaginations” (33). Éstas son utilizados por la voz de manera represiva llegando finalmente a refutarse a sí misma: “If it weren’t so artificial, / Such a deliberate step backwards” (vv. 28-29). Si he hablado de un conflicto con la presencia y el presente, como otros críticos han comentado, aquí hay un ejemplo de cómo el presente determina las fantasías sobre el pasado y sobre el futuro, dándoles sentido o perspectiva. Aquella represión mencionada en los versos es prueba de ello, de una vida “reprehensively perfect” (32), como cierra este poema de las partidas. Después de todo, la represión no es más que la negación de la vida y de la presencia.

La represión propia es un tema recurrente a lo largo del corpus de Larkin. “If, My Darling” contiene esta temática ligada con el tiempo, a la vez que ofrece momentos en los que es posible leer la contención y síntesis temporal de la que he hablado. En este caso, la voz poética le describe a su pareja una imagen trágica de cómo sería si ella se introdujera en su cabeza y mirara qué contiene. La amada, su “darling” (v. 1), está completamente ausente del poema, el cual transcurre en un viaje onírico con ecos de *Alice in Wonderland* y de cotidianidades vulgares, que como Naremore observa, describe más que un entendimiento de sí mismo, un “punishing self-contempt” (335). En suma, si la amada se introdujera a la mente de la voz, se encontraría con un panorama decepcionante, como muestra la esterilidad gráfica del poema: ocho estrofas alargadas de tres líneas cada una, sin rima, en las que se mantiene en el terreno gramatical e hipotético del “she would”. Nada está presente en este

poema, no hay rastro de una temporalidad a la cual aferrarse más que a la amada de la voz. A pesar de ello, el final del poema nos da un retrato de la temporalidad contenida en la mente: al describir un recital incesante dentro de su mente, la voz agrega que “She’d be stopping her ears against the incessant recital / Intoned by reality, larded with technical terms, / Each one double-yolked with meaning and meaning’s rebuttal” (vv. 19-21). Un recital entonado por la realidad, repleto de “technical terms”, cada uno con una sobredosis de sentido y su refutación, parece una metáfora perfecta para abordar la temporalidad en su ficisidad y experiencia, en su percepción intelectual e intuitiva. La mente agrandada parece perderse en aquella terminología, que terminaría derribando a su amada, burlándose de la idea trillada y conciliadora de que “the past is past and the future is neuter” (v. 23). Si algo desvela este poema es la forma en que la temporalidad es parte del caos privado de un individuo, o al menos de la idea que tenemos de éste.

Esta construcción del tiempo puede entenderse como polifónica. Al describir la naturaleza del tiempo, Deleuze tuvo siempre una posición crítica en contra de una “subject based view of time”, lo que implicaba que el tiempo “can never originate with a subject (of an action, of a thought, of an intention) because the subject is made and fractured by passive syntheses of time” (Williams 17). El filósofo destacaba este aspecto en oposición a la visión objetiva del tiempo, buscando darle importancia al aspecto intuitivo del tiempo sin concederle un alcance ilimitado. El tiempo no se origina en un individuo, sino que éste se constituye de distintas percepciones del tiempo, intelectuales o intuitivas, de manera natural. “If, My Darling”, por su tono por demás desmotivante, puede leerse a través de esta

condición poco fiable del tiempo, en la que cada uno hace su ritmo y revela sus propios valores temporales influenciados, positiva o negativamente, por otros tiempos.

Conclusión

Un cierre idóneo para este primer acercamiento al tiempo en Larkin es el primer poema de *The Whitsun Weddings*, “Here”. Para pasar al siguiente capítulo, primero es importante concluir con las emociones y deseos que emergen de este problema con el tiempo. La desilusión, por ejemplo, es una emoción temporal, ya que implica un antecedente y una actualidad, por lo que es interesante aceptar el engaño, tema sugerido por el título mismo *The Less Deceived*, como una huida de la temporalidad, como una forma de deslindarse de cualquier noción de tiempo y narrativa incómoda que la vida proporciona. Si el engaño es una huida de la temporalidad que el libro en su conjunto sugiere, el imaginario larkiniano tiende a ofrecer otra suerte de huidas. “Here”, un poema que describe un viaje por la costa noroeste de Inglaterra, cerca de Hull, pasando por el campo, las zonas industriales, la ciudad y la costa, aplaza su tiempo verbal hasta desaparecerlo de la primera estrofa, lo que le da un aire de atemporalidad al poema de treinta y dos versos. Una descripción incesante, cinética, como si todo ocurriese a la vez se asoma de este poema, en el que la descripción de un presente, pasado o futuro es casi imposible. La palabra “here” se repite cuatro veces en la cuarta y última estrofa: “Here silence stands / Like heat. Here leaves unnoticed? thicken” (vv. 25-26), “Here unfenced existence: Facing the sun, untalkative, out of reach” (31-32), como resaltando la importancia de pensar en el aquí, espacial y temporal, incluso cuando pensar en el tiempo ya no es posible, como lo sugieren las últimas líneas, diciendo que la existencia sin límites es

realmente inalcanzable. Los tiempos verbales funcionan como predicados simples desaparecen de este poema, como negándole algo a cualquier ímpetu de temporalidad. “Unfenced existence” (31), a mi parecer, es un excelente cierre para entender el deseo de Larkin por suspender la división triple del tiempo, por huir de las construcciones temporales que hemos recapitulado en el transcurso de este análisis. El estudio de “Here” y del resto de los poemas que constituyen *The Whitsun Weddings* continuará en el siguiente capítulo, en el que ensayo la forma en que Larkin busca acercarse a una definición del presente, lo que también constituye una suerte de huida.

Capítulo 2: “Here is unfenced existence... out of reach”: presente, afectos y optimismo

cruel

¿De qué hablar cuando se habla del presente? ¿Cómo dar con un estándar absoluto de todo aquello visto, escuchado, o configurado hasta el momento, que para la percepción humana se aproxima a lo verdadero? El presente, en ocasiones, parece lo más cercano a la realidad palpable y absoluta, regido por los sentidos y con una mediación nula de la mente. ¿Qué puede ser más real que la luz deslumbrante que refleja el jarrón feo en la sala, o la voz materna que llama desde el otro extremo de la casa, ininteligible? No obstante, por su cualidad también infinita, el presente es aquel tiempo inaprehensible, incomprensible y lejano. El presente y su disfrute, cualquiera que éste sea, permanece como el gran objeto de deseo humano, entendido como una señal de plenitud. ¿No son las sonrisas alegres, o la calma de una mirada cálida, señales de una tregua con el presente y el tiempo? Y aun así, ahí su ausencia en las noches intranquilas; ahí la ansiedad por alcanzar este tiempo indefinible cuando nos aconsejan estar en el aquí y el ahora. La supresión de los otros tiempos, el pasado y el futuro, prometería una reconciliación con el presente si no fuera más que imposible tal olvido. Como ilustré en el capítulo anterior, el presente hace posible los otros tiempos, y su existencia aislada permanece como un sueño inalcanzable, como podríamos leer en los últimos versos del poema “Here”:

“Here is unfenced existence: Facing the sun, untalkative, out of reach” (vv. 31-32). Lo ilimitado de la existencia en el aquí, sin palabras y fuera de alcance, se nos presenta en el poema que abre *The Whitsun Weddings*. Sin embargo, los demás versos del libro tienen mucho más que decirnos sobre el presente.

Vuelvo a la primera pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos del presente? Ya habiendo planteado la forma en que éste contiene los tiempos y configura la temporalidad en su entendimiento y percepción, este segundo capítulo se propone describir detalladamente aquel tiempo que llamamos presente y la manera en que se le representa en la forma poética. Para este fin, hago uso únicamente de poemas provenientes de la colección *The Whitsun Weddings*, además de ligar su construcción del presente con la teoría de los afectos y, más específico, con lo planteado por la crítica estadounidense Lauren Berlant en *Cruel Optimism* (2011). El apoyo del pensamiento de Berlant, conjugado con mi análisis de los poemas larkinianos, ofrece una perspectiva más optimista del presente en este poeta, que si bien puede servirse de huida, sostiene también una relación positiva con el futuro. La hipótesis de este capítulo es que la representación del presente en la forma abstracta en los poemas “Days”, “Water”, “Home is so Sad” y “Send No Money” sugiere la imposibilidad de definir y habitar este tiempo, en el que aprehender el presente requiere concebirlo como hipotético o imposible.

En la elección de poemas para este capítulo, he buscado los textos de Larkin que se alejen de su cotidianeidad usual, es decir, que salen de su común ambientación urbana y concreta característica, conocida por representar la realidad con crudeza. Aquí busco atender a un Larkin más simbólico y metafórico, que habita a su colección de un lenguaje e imaginario más ideales y abstractos, aunque esto no represente todos los matices que posee *The Whitsun Weddings*. Críticos como Rowe han señalado este libro como “the strongest and certainly the most famous of his ... collections”, pero también “the most untypical” (2),

ya que representa de manera más fiel los ideales del Movement,³ pero también se nutre de muchos más elementos simbolistas. Esta colección recorre un camino entre lo real y lo ideal, y mi capítulo busca enfocarse más en lo segundo. Incluso cuando un tema como el presente y lo ideal (o abstracto) aparecen como conceptos un tanto discordantes, considero que su análisis conjunto revela algo que ni el Larkin más realista y descriptivo ofrece. Para esto, he distribuído este capítulo en dos apartados principales: en el primero, concerniente al presente como hipotético, analizo los poemas “Days” y “Water” y los ligo con los afectos y su relación con el momento presente; en el segundo, analizo “Home is so Sad” y “Send no Money” para explorar la imposibilidad del presente que funciona como un refugio y como una relación de optimismo cruel.

Antes de introducirme en el análisis de los poemas presentados, quiero explicar de manera breve mi decisión de utilizar la teoría de Lauren Berlant sobre el optimismo cruel y su relación con el presente, los afectos y el tiempo. La forma más sencilla de explicar el concepto de optimismo cruel es en las propias palabras de Berlant, quien nos dice que “a relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing” (1). Lo deseado imposibilita el crecimiento propio, el salir de una situación específica. El optimismo es un sentimiento temporal, en tanto que puede entenderse como una posición presente que, como en las síntesis temporales de Deleuze del capítulo anterior, considera tanto el pasado como el futuro en su configuración. Así, el optimismo es otro de

³ Ésta fue una corriente literaria inglesa, durante los años cincuenta, a la que pertenecieron escritores como Kingsley Amis, Donald Davie y el propio Larkin, que priorizaba un lenguaje tosco y urbano que contrastaba con los excesos verbales, que habían sido característicos de tendencias anteriores, como el modernismo de Ezra Pound o T.S. Eliot.

esos sentimientos que ligan muy bien lo pasado y lo futuro en lo presente, y acaso reflejan su posición más ideal. No obstante, ¿es posible delimitar la experiencia humana por medio de emociones fijas? Es ahí, en aquel instinto indefinible, donde se introduce la teoría de los afectos. Los afectos, de acuerdo con Gregg y Seigworth, son un estado de relación entre sujetos y otros sujetos u objetos, como una intensidad intercorporal, humana o no humana (4). Son las fuerzas que nos impulsan a relacionarnos, a través del pensamiento y la extensión, con otras fuerzas, y se diferencian de los sentimientos en la forma en que los afectos no permiten limitarse, sino que deben describir el vínculo particular para existir. Por ello su relevancia en mi trabajo: busco escapar de la descripción temática de Larkin para hacer un estudio más pormenorizado de sus distintas interconexiones.

Volviendo al optimismo cruel, Berlant presta especial atención al presente y a sus cualidades afectivas porque permite observar la actitud personal y colectiva que se mantiene hacia el tiempo y las expectativas que se tiene de éste. Podríamos entonces plantear el afecto como un fenómeno del presente, como una sensación que hila nuestra visión del tiempo y que deja ver un sinnúmero de afectos. Aunque Berlant dedica más espacio al optimismo cruel en la esfera política y el neoliberalismo, creo que sus ideas son de gran ayuda al considerar la forma en que se construye el tiempo de manera subjetiva y objetiva en Larkin, desde una posición que observa también un factor afectivo. Los sentimientos no quedan relegados de mi análisis, puesto que también ayudan al entendimiento y construcción de los afectos. Sólo es cuestión de escarbar un poco más y particularizar dichos sentimientos. Por ejemplo, hablar de engaño propio o de decepción permite entender la condición optimista y no pesimista de Larkin, puesto que en ambos sentimientos puede entrelazarse una serie de esperas y

expectativas. Los anteriores no son afectos, sin embargo, y al pensar en afectos es imprescindible concebirllos como sensaciones y sensibilidades indefinibles en el lenguaje. Por ello lo complicado de usarlos como herramienta crítica, pero también la utilidad del concepto: considero que conectar los sentimientos comúnmente asociados a Larkin con la idea de presente permite un análisis que no se limita a sentimientos concretos, uno que explora más bien las relaciones afectivas de las voces de sus textos. Un optimismo cruel de Larkin, entonces, puede leerse a través de los afectos, relacionados al presente o el futuro, que se frustran por sí mismos en el tiempo presente; o sea, como un autosabotaje afectivo, que paradójicamente nace del mismo afecto. Los afectos también permiten la agencia de esta tesis sobre la lectura de los poemas, y da libertad para estudiarlos de la manera en que son estudiados.

El presente hipotético (¿Dónde vivir, sino en los días?)

¿Imaginamos el presente? ¿Éste es siempre una realidad accesible, la cual basta abrir los ojos y prestar oído para aprehender, inmaculada? Pensar en el presente tiende a priorizar los sentidos, considerando lo corpóreo como una forma casi única de relacionarse con este tiempo. Sin embargo, la representación del presente también puede partir de lo abstracto, de aquello que no se limita a los sentidos, sino que entiende el presente como un objeto ideal, y así distante. Por ello el subtítulo que une al presente y a lo hipotético, porque el presente es, al igual que otros tiempos, una construcción en sí mismo. “Days”, con apenas diez versos, es una de las reflexiones más directas del autor en torno al presente y a esta primera

construcción. La voz poética no recurre a situaciones o diálogos con el fin de darnos una sensación de presente, sino que nos habla del tiempo en su medida más común: los días.

What are days for?

Days are where we live.

They come, they wake us

Time and time over.

They are to be happy in:

Where can we live but days? (vv. 1-6)

Como en “Here”, el tiempo gramatical en este poema breve es de un presente simple constante, en el que no hay ningún rastro del pasado o el futuro, y que provee de una atmósfera de atemporalidad. Casi como una reflexión consoladora, la voz poética reduce el tiempo y el presente a su constructo más sencillo: los días son donde vivimos, los que vienen y los que nos despiertan sin pretender mayor finalidad que estar para estar felices. No obstante, el último verso de esta estrofa revela ya una grieta en esta descripción casi motivadora: ¿Dónde vivir sino en los días?

Ah, solving that question

Brings the priest and the doctor

In their long coats

Running over the fields. (vv. 7-10)

La última estrofa no es una respuesta a la pregunta planteada, sino una extensión. Más que una pregunta retórica, ésta denota un deseo de escape del día, del presente y, de manera menos eufemística, de la vida. Como un deseo de muerte, la imagen conclusiva de este poema es la

de un sacerdote y un médico corriendo por el campo, como tratando de alcanzar una muerte en un pueblo rural. Esta imagen, como una visión pictórica de un presente prevalente, es apenas una encarnación de un presente concreto: ni la primera ni la segunda estrofas ofrecen una noción directa de presente. Tijana Stojkovic observa que cuando Larkin nos da imágenes de este tipo, éstas suelen funcionar como “conveyors of truth” (ΠΙΟ), lo cual es acertado al pensar la primera estrofa como si fuese una hipótesis y la segunda como apenas el rumor de su argumento. La imagen final de sus dos personajes recorriendo los campos ofrece el aire de infinito que vemos en las líneas finales de “Here” y con el que nos encontraremos más adelante en otros poemas de Larkin.

La voz nos muestra una condición general de deseo de escape de la temporalidad, referida como días. Al meditar en torno a una alternativa a la existencia, me parece que también propone una búsqueda de una alternativa al presente. Los días, como el presente, se nos muestran como contenedores, como un tiempo suspendido de titubeo en el que surgen preguntas como lo muestra el mismo “Days”. Al considerar tal constructo, me es inevitable pensar en el concepto de impasse que propone Berlant al estudiar el presente. El impasse se conoce comúnmente como un tiempo de titubeo en el que una situación no puede progresar. Berlant lo adapta a un periodo en el que un individuo se mantiene con la idea de que el mundo es intensamente presente y enigmático, haciendo que vivir requiera cierto vagabundeo e hipervigilancia que busque clarificar las cosas. Así, el impasse de Berlant es en cierta medida un “temporary housing” (ϛ), un contenedor donde el presente protege de los demás tiempos. Creo que este concepto es útil en “Days”: los días son meros contenedores donde la voz se mantiene resguardada, “Time and time over”, en los que vaga preguntándose por la

naturaleza del día, y cómo escapar de él. Así se nos muestra el presente: como una contingencia a los otros tiempos, pero también a sí mismo, puesto que meditar sobre el presente puede resultar en su pérdida, en dejarlo pasar inadvertido. Ahí su optimismo cruel: la naturaleza de su afecto, de presencia y ausencia de presente, provoca su propio estatismo.

La abstracción contribuye al entendimiento del presente en este poema como un *impasse*, ya que ofrece una unidad que difícilmente está determinada por un tiempo histórico exacto, volviéndolo distante. Al abstraerse, el presente también se vuelve hipotético, un símbolo de lo infinito de posibilidades y realidades. El siguiente poema de *Whitsun Weddings*, “Water”, plantea una condición similar:

If I were called in
To construct a religion
I should make use of water.

Going to church
Would entail a fording
To dry, different clothes;

My liturgy would employ
Images of sousing,
A furious devout drench,

And I should raise in the east

A glass of water

Where any-angled light

Would congregate endlessly. (vv. 1-13)

La voz poética presenta el agua como el elemento esencial, que puede entenderse, según Stojkovic, como “the common source of life”, “common to all” (193). Como una posibilidad remota, la voz anuncia de qué trataría su religión, si alguien acaso le invitara a hacerla, mostrándonos una unidad común a todos, como lo sería también el presente. El simbolismo de este poema es inevitablemente cristiano: no hay una mención de una verdad cruda, ni más mención de lo cotidiano y urbano que las ropas y el vaso de agua. Y aun así, el poema se aleja de su precedente cristiano.

La relación entre este poema y el presente es precisamente la forma en que la situación se nos muestra como un *impasse* que anula todo pasado y futuro: ante la incertidumbre de éstos, casi ignorando lo histórico, la religión consistiría apenas de elementos esenciales y “A glass of water / Where any-angled light / Would congregate endlessly” (vv. 11-13). El agua, en muchas ocasiones, es una metáfora de las cosas inasibles o impermanentes. Es moldeable y se adapta a todo tipo de superficies y formas. Y además, en otras representaciones es dadora de vida. De esta forma, sugiero la relación entre el agua y el presente. “Days” no muestra señales de un pasado o un futuro al cual desviarse. Aunque mediado por un tiempo verbal condicional, podemos leerlo como una suerte de presente hipotético, puesto que no corresponde a un tiempo específico, haciendo de las palabras de esta voz escéptica una liturgia imaginaria.

Incluso cuando pareciese aislada, esta nueva religión no puede alejarse del pasado de manera tan hermética. Coincido con Berlant en la noción de que el presente es siempre un conjunto de afectos que, lo queramos o no, están mediados por un precedente histórico. A pesar de la espontaneidad de ciertos afectos, es imposible pensarlos como fenómenos puramente aislados, así como el presente jamás puede concebirse sin sus contrapartes pasadas y futuras. Primero, según Berlant, el presente es percibido de manera afectiva: “the present is what makes itself present to us before it becomes anything else, such as an orchestrated collective event or an epoch on which we can look back”, pero además debe concebirse como un fenómeno intercedido o mediado por un sinnúmero de afectos, puesto que es algo “sensed and under constant revision, a temporal genre whose conventions emerge from the personal and public filtering of the situations and events that are happening in an extended now” (40). El presente, de esta forma, responde tanto a un impulso puramente afectivo como a uno mediado por la historia, y esta ambivalencia existe en “Water”: el agua es el elemento esencial común a toda forma de vida humana y perceptible por casi cualquier sentido, pero su uso religioso, desde la inmersión en el agua, trae ecos de un precedente histórico. La imagen final del poema, apuntando como en “Here” y en “Days” al infinito, congrega en cierta forma todas las “luces de cualquier ángulo al infinito”, lo que redondea la idea de un presente constituido por un sinnúmero de realidades, como el concepto de *images* al que hice referencia en el capítulo anterior con el poema de “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, que vuelven a la realidad inhaprensible puesto que ésta se compone de una fragmentación enorme de perspectivas y visiones. Por ello, propongo que “Water” funciona como una metáfora de la abstracción del presente, partiendo de lo hipotético para dar una

visión de realidad. Bajo cierta luz, el presente es un fenómeno tan imposible y natural como el agua.

El presente imposible (Un intento dichoso a cómo deberían ser las cosas y cómo falló)

Los poemas dentro de este apartado atienden de manera más estrecha a lo que referí en la introducción como optimismo cruel, que es, como las características propuestas del presente, una idea extraída del pensamiento de Berlant. Además, aunque de manera inesperada, esta noción posiciona a las voces larkinianas sugeridas como poseedoras de algo de optimismo. Reitero su significado: el optimismo cruel es una relación en la que algo deseado es también un obstáculo en el florecimiento de una misma, o en el proceso de obtener aquello deseado. El presente es donde ocurre tal optimismo, por lo cual ha sido esencial en este estudio. A diferencia de los dos poemas anteriores, donde encontramos versos construidos con oraciones sencillas, el siguiente poema, “Home is so Sad”, presenta una versificación más elaborada y una imagen en apariencia más alejada de lo abstracto o ideal:

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

And turn again to what it started as,
A joyous shot at how things ought to be,

Long fallen wide. You can see how it was:

Look at the pictures and the cutlery.

The music in the piano stool. That vase. (vv. 1-10)

Los últimos tres versos denotan la corporeidad de la voz poética ya que hace un recuento visual de su entorno: las fotos y la cubertería, las partituras y el jarrón. La descripción de estos elementos nos revela que “Home is so Sad” es un monólogo, dando a entender que quien habla es un personaje. Además, la casa misma también es un personaje, y los versos iniciales pueden tanto interpretarse como ¡Qué triste es el hogar!, como también El hogar está tan triste, como si fuese una prosopopeya. El resto del poema sustenta esta lectura alterna, puesto que al hogar se le atribuyen una serie de deseos y expectativas frustradas, como puede leerse en los versos 4 a 8, donde la voz describe al hogar solitario, marchitándose, apático de un nuevo comienzo, víctima de su propio fracaso. El hogar así es un ente que esperó, se desilusionó y fracasó: un personaje trágico, quizá reflejo de la misma voz poética.

No dejo de pensar que la relación del humano con el presente es de deseo. El presente es eso que está ahí y aun así lo que más deseamos. ¿No es una relación de optimismo cruel aquella que guardamos con el presente, puesto que esperamos algo de él y al no obtenerlo, provoca una frustración que imposibilita su disfrute? “Home is so Sad” permite esta lectura, y el hogar es quien desarrolla una relación de optimismo cruel: en su deseo de estar como lo dejaron, adoptado a la comodidad de los últimos que se fueron, ha perdido a aquellos a quienes ha esperado, y ha quedado marchito. Berlant, hablando de esta suerte de afectos, comenta que un apego optimista implica “sustaining inclination to return to the scene of fantasy that enables you to expect that this time, nearness to this thing will help you or a world to become

different in just the right way” (2). Coincido con su idea de que el apego es destructivo en cuanto que mantiene una idea que propensa la frustración. El hogar, deseando un presente, lo pierde. Aun así, a pesar de la crueldad de esta lectura, vuelve al poema (y a muchos otros de Larkin) en uno optimista, puesto que lo común es la expectativa de algo.

Para finalizar este análisis del presente y su naturaleza, me gustaría cerrar con un poema muy distinto a los tres anteriores y a la poética de Larkin en general. “Send No Money”, compuesto de tres estrofas de ocho versos, cuenta el encuentro entre un niño y la encarnación del Tiempo, a quien le hace una petición:

Standing under the fobbed
Impendent belly of Time
Tell me the truth, I said,
Teach me the way things go. (vv. 1-4)

El Tiempo le da al niño una solución sencilla a su deseo de conocer la verdad:

Sit here and watch the hail
Of occurrence clobber life out
To a shape no one sees—
Dare you look at that straight? (vv. 11-14)

El niño hace caso, y se inclina hacia la observación de la vida en lugar de vivirla. En cierta forma, el niño busca aprehender el presente a través de su abstracción. Si tomamos en cuenta el verso 13, encontramos una idea sugerente a través de lo que dice el Tiempo, que es mirar a la vida “To a shape no one sees”, como aprehendiendo la vida a través de formas abstractas y

absolutas. No obstante, esta mirada a la vida y al presente a la distancia no necesariamente provee de verdad, ni de presente.

Como resume Stojkovic, la voz poética pasa de ser “an earnest knowledge-seeking boy” para convertirse en “a middle-aged cynic by time and the sight of clobbered life” (107). En los versos finales, la voz concluye: “In this way I spent youth, / Tracing the trite untransferable / Truss-advertisement, truth” (vv. 22-24). Como en “Home is so Sad”, el presente sostiene una relación de optimismo cruel, en tanto que el deseo de aprehender la verdad se convierte en una privación de la misma. No obstante, el deseo inicial de entenderlo, de verlo como nadie más lo ve, es un optimismo inicial difícil de ignorar.

Entre lo real y lo abstracto, “Send No Money” parece concluir que la búsqueda ha llegado a muy poco y que el presente finalmente es una revelación banal, como aquel “Truss-advertisement” (24). El esfuerzo de obtenerlo es aquello que provoca su gradual pérdida, como reitera Berlant en su estudio de esta suerte de afecto: “optimism is cruel when the object/scene that ignites a sense of possibility actually makes it impossible to attain the expansive transformation for which a person or a people risks striving” (2). Bajo esta óptica, en cierto sentido los ímpetus de “Home is so Sad” y “Send No Money” reflejan una imposibilidad de atener el presente ante la voluntad inicial de hacerlo.

Conclusión

En este capítulo he buscado dar una visión general de la forma en que algunos poemas de *The Whitsun Weddings* capturan el presente o su concepto por medio de la abstracción y por medio de figuras retóricas distintas a las mencionadas en el primer capítulo, como la forma

dialógica o la forma descriptiva en tiempo gramatical presente. El deseo de presente en Larkin y su intento por aprehenderlo va mucho más allá de dichos recursos, y sus voces dan constancia de ello. Entender el presente es abstraerlo, y la abstracción permite alejarse del objeto de estudio con el fin de mirarlo de una manera, en teoría, más objetiva. No obstante, la abstracción puede llevar a dos terrenos complicados, ya sea a un terreno hipotético o a uno donde se despliega la imposibilidad de adueñarse del objeto abstraído. Por ello he decidido darle un tratamiento de hipotético e imposible al presente. Las voces buscan entender y acaso disfrutar del presente, y en este estudio he buscado mostrar ese ímpetu en la poesía de un autor comúnmente asociado a un tono pesimista. Tampoco hemos de olvidar que el optimismo tiene un lado oscuro, como argumenta Berlant: “because optimism is ambitious, at any moment it might feel like anything, including nothing: dread, anxiety, hunger, curiosity, the whole gamut from the sly neutrality of browsing the aisles to excitement at the prospect of ‘the change that’s gonna come’” (2). El optimismo es una gran espera, y ahí su peligro. Con mis lecturas anteriores, he buscado ensayar esta cuestión en la poesía de Larkin. Su preocupación por el tiempo presente y los demás tiempos funcionan como ensayos afectivos, en los que las relaciones corpóreas, ya sea con los días, con la casa, con el agua o con el tiempo son evidenciadas y descritas. Los afectos son un producto del cruce de tiempos, y es mi objetivo en el siguiente capítulo mostrar la forma en que, ahora, es el presente mismo el que está moldeado por los otros tiempos, y en especial por el futuro, ya no como un timón que determina su flujo a través de éstos, sino como uno determinado por los afectos y deseos que habitan en lugares tales como el pasado y el porvenir.

Capítulo 3: “So life was never better”: *High Windows* y el deseo

En los capítulos anteriores, he ensayado sobre la forma en que el tiempo presente dialoga con distintas dimensiones de la experiencia humana en los poemas de Larkin. El presente como concepto me ha permitido lecturas en torno a la percepción de otros tiempos (el pasado y el futuro) y la percepción misma del presente. Al explorar estas ideas dentro de los poemas elegidos, he recurrido a nociones trabajadas en el campo emergente de la teoría de los afectos con el fin de hacer un análisis que permita muchas perspectivas: en el que considere sus poemas como propuestas acerca del paso del tiempo y la memoria que son complejas más allá de las emociones. Llegando ahora a la renombrada *High Windows* (1974), que es la última colección de poemas publicada por el autor, resta pensar de qué forma no sólo dialoga este libro con los dos anteriores ya analizados, sino también si ofrece alguna suerte de cierre o variación a este grupo de poemas repletos de lamentos y esperanzas.

Para entender este vaivén que he argumentado alrededor de la temporalidad, las emociones y los afectos, considero necesario servirme de un concepto que no he trabajado en mis capítulos anteriores: el deseo. No estoy hablando del deseo como una emoción humana, una relación entre un sujeto y un objeto, sino como una potencia vital. Como exploro más adelante, creo que el deseo es una constante en la poesía de Larkin, útil para entender el tiempo. La hipótesis de este capítulo es que los poemas “To the Sea”, “Forget What Did”, “High Windows” y “Annus Mirabilis” permiten un estudio del deseo como potencia, una que hace posible la conexión entre el pasado, el presente y el futuro; las emociones y los afectos; y que además posibilita la idea de memoria. En el primer apartado analizo “To the

Sea”, “Forget What Did”, en los que trazo la relación entre el deseo y la memoria. En el segundo apartado exploro el deseo como potencia de movimiento tanto personal como colectivo, estudiando los poemas “High Windows” y “Annus Mirabilis”.

Antes de iniciar mi análisis textual, me gustaría aclarar mi elección de usar el concepto de deseo para mi estudio, y a qué me refiero al pensar el deseo como potencia. Utilizo la teoría de Deleuze para hablar de la temporalidad; éste también presenta una preocupación constante por la naturaleza del deseo y su relación con la vida humana. Hemos de entender que el deseo, como es concebido usualmente, tiende a verse bajo la mirada occidental como “avaricious and excessive, the opposite of rationality, to be controlled and suppressed in man” (Gao 406). No hay que ir muy lejos para ver la extensión de esta perspectiva. Académicos como Florian Gargaillo (e incluso Andrew Swarbrick) han argumentado sobre la envidia subyacente en las voces poéticas de Larkin. La envidia y el deseo son dos ideas muy cercanas, pues la primera es el constante deseo de lo que no se tiene y el resentimiento hacia quien sí parece tenerlo. Los poemas que analizo aquí son parte de este repertorio de la envidia de Larkin, y aun así creo que es posible alejarnos de esta visión, como lo mostraré en su momento.

Cuando hablo de deseo, sigo la idea de Deleuze de que éste es una fuerza neutra, ni buena ni mala, que no puede ser juzgada por la moralidad ni la ética (Gao 417). El deseo es una fuerza vital y Deleuze no lo trata como una experiencia psíquica ni como una falta, sino como una realidad activa (406). El deseo, así, puede entenderse como una potencia en tanto que permite el movimiento, ya sea de un estado físico a otro, pero también de un lugar psíquico a otro, de una forma de entender y entenderse, y de vivir y vivirse, que tiene

repercusiones tanto personales como colectivas. El deseo como potencia lleva a la movilidad, el flujo corpóreo y psíquico que permite al humano las cualidades tan esenciales de verse a sí mismo entre distintos tiempos y situaciones, desde el ayer al hoy, pero también hacia el mañana. Quiero argumentar también que el deseo como potencia permite un puente entre las emociones y los afectos, ya que forma una parte esencial de ambos.

Al buscar enunciar este deseo como una fuerza vital, me parece importante resaltar el papel que juega en el flujo de emociones y afectos. En cierta medida, creo que el deseo se acerca mucho al concepto de afecto que los autores estadounidenses Gregg y Seigworth refuerzan en su antología *The Affect Theory Reader*. En su introducción a la teoría de los afectos, ellos definen al afecto como una intensidad intercorporal, humana o no humana. Son las fuerzas que nos impulsan a relacionarnos, a través del pensamiento y la extensión, con otras fuerzas. El afecto es un estado de relación pero también un vehículo para ésta. Así, Gregg y Seigworth argumentan que los afectos son una potencia en cuanto a que dan la capacidad a un individuo de producir afección y de ser afectado. La potencia está determinada por la mezcla de afectos que un individuo reúne y que lo marcan (2). Por lo anterior, creo que es relevante entender también al deseo como potencia: éste es un estado y un vehículo, uno que tiene la capacidad de producir afección y de ser afectado, de manera personal o colectiva, y de forma compleja. El deseo es una capacidad de conectar cuestiones tan abstractas como el presente y el pasado, y que finalmente moldean el irregular terreno de la memoria.

Un golpe a la memoria

Ya he hablado de la memoria antes. En el primer capítulo, al analizar “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, mostré la forma en que es posible la determinación desde el presente para mover y alterar otros tiempos a través de la memoria. El presente es una suerte de timón que permite este flujo. No obstante, aventurarse a enjuiciar este fenómeno como un elemento positivo o negativo, constructivo o destructivo, no nos permite entenderlo bajo el concepto de deseo que busco. Es de lo que he hablado cuando trato los afectos y su cualidad indefinida. Creo que no es cuestión de demostrar qué fuerza predomina en la voz del texto ni de definir el objeto de deseo, sino más bien creo que busco evidenciar el movimiento y el flujo que produce, que finalmente es éste el que da forma a la memoria.

Una suerte de paso del deseo entre las emociones y los afectos es algo que encuentro en el primer poema de *High Windows*, “To the Sea”. Éste describe la visita de la voz poética a una playa habitual, un lugar familiar desde hace muchos años. El poema es un panorama descrito por la voz en la que se encuentra presente pero que apenas observa, sin tener mucha incidencia sobre la escena. El poema empieza así:

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. (vv.I-4)

El cruce del muro bajo que da a la playa permite el contacto de algo presente y vivo, que evoca también algo pasado y conocido. Caracterizar aquella playa a lo lejos como una “miniature gaiety” separa a la voz de ésta, marcando su distancia de este objeto alegre, como más adelante se le verá apartado de los demás bañistas. Además, esta distancia permite entender la

naturaleza de la memoria que evocará en la tercera estrofa, en la que ve con amplitud sus recuerdos. El poema sigue:

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— (vv. 5-9)

Me atrevería a decir que hay una neutralidad o ambigüedad imperante a lo largo de “To the Sea” que se hace presente desde esta primera estrofa. La descripción de la playa no aparenta tener ningún juicio de la voz, como sucede en otros poemas de Larkin, sino que es descrita de manera llana, a la distancia: las toallas, los gorros rojos, la arena. La imagen del barco varado en la tarde en la línea 9 contribuye al verso siguiente, que clama: “Still going on, all of it, still going on!” (v. 10). Todo sigue igual a los ojos de la voz, pero queda preguntarse, ¿qué quiere decir con esto? ¿Qué busca transmitir con aquella imagen de un presente idéntico a aquello “known long before”?

El resto del poema no ofrece una respuesta a esta ambigüedad. No hay un desencanto evidente hacia aquello que ve conforme pasan las horas en la playa. La voz observa a los niños ayudar a los viejos para acercarse a la orilla del mar, “for them to feel / a final summer, plainly still occurs, / As half an annual pleasure, half a rite” (vv. 16-18). Esta figura de un hombre de mediana edad observando a niños y viejos a distancia, como un punto medio sin incidencia, empata con la idea del presente como punto medio, mirando al pasado y al futuro por iguales, en este caso como mero observador. Esta voz no sólo mantiene este status intermedio con

respecto a estos dos sujetos, sino que en la tercera estrofa evoca su pasado y a sus padres, en esa misma playa y ese mismo bullicio, con una misma neutralidad que no desvela amargura ni nostalgia: “Or, farther back, my parents, listeners / To the same seaside quack, first became known” (vv. 21-22).

Para la cuarta y última estrofa, el recuerdo es quebrado por el final del día, con la gente en la playa yéndose. “Like breathed-on glass / The sunlight has turned milky” (vv. 31-32), nos dice la voz, que al describir la luz del sol como lechosa o un vidrio empañado, juega con la idea de lo difuso de aquel presente, que también es posible asociar con el recuerdo; y a pesar de ello, sigue sin emitir ningún juicio sobre este fenómeno ni sobre el pasado, “still going on” (v. 10), como una suerte de extrañamiento. Los versos finales del poema no responden a esta cuestión, y me parece interesante que, cuando en muchas ocasiones los poemas de Larkin suelen servirse de sus últimas líneas para realizar un tipo de *volta* o *punch line* para subvertir su sentido, “To the Sea” y los siguientes poemas que analizo aquí poseen líneas finales bastante ambiguas:

... If the worst
Of flawless weather is our falling short,
It may be that through habit these do best,
Coming to the water clumsily undressed
Yearly; teaching their children by a sort
Of clowning; helping the old, too, as they ought. (vv. 31-36)

Considero esta última estrofa vaga en su intención. ¿Qué quiere decir con que “through habit these do best”? ¿A qué o quién se dirige con el pronombre these? ¿Se refiere a que el hábito

convierte algo incómodo (“coming clumsily undressed” [v. 33]) o insuficiente (“our coming short” [v. 32]) en un evento no tan incómodo? ¿O quiere decir que el hábito da sentido a las cosas? Esta última ambigüedad con respecto al sentimiento de la voz por la visita anual a la playa conecta con los afectos, puesto que encapsular la experiencia representada en este poema no podría ser reducido a emociones fácilmente discernibles.

Este poema refleja una complejidad emocional y afectiva que ilustra detalladamente lo que he descrito hasta ahora sobre la potencia del deseo. En primer lugar, porque no hay emociones fijas reflejadas en este poema, sino sólo un movimiento constante entre lo presente y la memoria, lo joven y lo viejo, y una evocación general al hábito, a lo que aún prevalece. Sara Ahmed, al hablar de las emociones, les atribuye un *aboutness*, que significa que “they involve a stance on the world, or a way of apprehending the world” (7). La forma en que se configura este *aboutness* del que habla Ahmed es multifactorial, puesto que envuelve una experiencia tanto lingüística como semántica más o menos fija, que involucra una continuidad colectiva. Brian Massumi, al hablar de la forma en que se usa la emoción en el lenguaje y el entendimiento, se refiere a ella como una “qualified intensity”, que implica “the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized” (28). La anterior cita argumenta que la intensidad es la materia prima de las emociones, lo que la une a un concepto como afecto. Éste, por el contrario, es una relación o intensidad no lingüística o que no puede parcialmente fijarse en el lenguaje, o como describe Massumi, “affect is unqualified” (28). Por ello me parece interesante este poema y su cierre: a fin de cuentas, la voz continúa el hábito de visitar

esa playa familiar, y al concluir parece sugerir que por hábito debe prevalecer ese enseñar a los niños y auxiliar a los viejos. No hay una claridad de por qué se sugeriría esto, pero creo que hay una potencia constante en el retrato de la playa a través de su descripción inicial, “miniature gait of seashores” (v. 4), o del recuerdo de cuando sus padres se conocieron, “my parents, listeners / To the same seashore quack, first became known” (vv. 21-22). Esta potencia se refleja en el deseo final de la voz porque, a pesar de verse ajena a la gente que describe, no se opone a este ritual, sino que su visión permite la vida: los niños aún deben seguir siendo educados y los viejos, ayudados “as they ought” (v. 36).

Como mencioné anteriormente, el flujo y la vitalidad, la potencia de provocar afección y ser afectado, es aquello esencial en el concepto de deseo que exploro en esta tesina. El siguiente poema, “Forget What Did”, también permite un estudio sobre esta potencialidad:

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. (vv. 1-18)

La relación entre la memoria y el deseo en este poema se vuelve evidente. La voz cuenta, como una anécdota, la forma en que detener su diario a voluntad fue un golpe a la memoria, como un dejar de cicatrizar por medio de las palabras y las acciones. Así como exploramos el vaivén afectivo en “To the Sea” a través de su ambigüedad, “Forget What Did” también nos da una lectura similar. La memoria aquí se representa como un efecto o resultado de una acción (“stopping the diary” [v. 1]), pero también como una potencialidad: al detenerlo ya no crea cicatrices, lo que produce un extraño nuevo “waking” (v. 6). La memoria no muere, pero se vuelve opaca, como revela el verso 12, “Like the wars and winters / Missing behind the windows / Of an opaque childhood” (vv. 10-12). La incidencia del deseo por olvidar se vuelve

clara en la opacidad descrita, que produce un olvido parcial, y que recuerda a la metáfora del poema anterior, “Like breathed-on glass” (v. 30). La solución a este golpe de memoria son las “celestial recurrences” (v. 16), aisladas cada una en un verso distinto, que me parece que aún sugieren, irónicamente, una relación temporal, “The day the flowers come / And when the birds go” (vv. 17-18), que no necesariamente está mediada por la memoria. Después de todo, la voz opta no por el recuerdo particular sino por el hábito o la “recurrencia”. Stojković resalta sobre esta línea la visualidad recurrente del poeta, que prioriza una “personal observation unclouded by memory” (52). Esta supremacía de lo físico sobre lo psíquico se conecta con los afectos y su ambigüedad, sobre todo porque los efectos que trae la escritura de un diario, o el abandono de éste, no significa algo necesariamente positivo o negativo para su autor. Después de todo, el diario deja cicatrices, pero su ausencia da un golpe a la memoria.

Al pensar en este contraste entre el diario y las páginas en blanco, es posible hacer una asociación similar entre las emociones y los afectos. El *aboutness* de las emociones implica un juicio y una visión particular del mundo, como lo hace un diario que suele recoger nuestros eventos y sentimientos más personales, pero también más sesgados. Las emociones, de acuerdo con Ahmed, “are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggests that the ‘objectivity’ of the psychic and social is an effect rather than a cause” (10). Siguiendo la idea de Ahmed, en este poema sugiero una lectura que implica un paso de las emociones hacia los afectos, mediado únicamente por el deseo. Ese paso se evidencia en el primer objeto, el diario, representando un fenómeno emotivo y psíquico, que pasa al segundo, las recurrencias celestes, que son un fenómeno físico y perceptible, afectivo. Esta fuga de lo personal, como lo es el abandonar un diario, será más

evidente en los poemas que siguen. Incluso Banerjee observa, aludiendo a este poema, que Larkin “begins to appreciate the robustness of family and community, which survives the sadness of life” (440). Curiosamente, este mismo comentario podría ser aplicado a “To the Sea”, en ese ímpetu final por apreciar el flujo generacional y su eterno compartir.

Cuando veo una pareja de jóvenes

Habiendo descrito el flujo entre emociones y afectos, pasado y presente por medio del deseo en las páginas anteriores, este apartado busca describir el deseo como potencia en un objeto mucho más definido: el deseo sexual. Esta decisión surge de la intención de concretizar en un fenómeno más tangible las observaciones que he hecho hasta ahora del deseo en Larkin. Por un lado, la sexualidad y la conexión son dos temas bien definidos y estudiados en *High Windows*. Su poema homónimo “High Windows”, “Annus Mirabilis” e incluso el famoso “This Be The Verse” versan sin escrúpulos en torno al acto sexual, el deseo y la fertilidad. La sexualidad es una de aquellas intensidades y potencias no sólo estudiada por los teóricos de los afectos, sino que también es una bastante identificable y que empata con el concepto de *unqualified intensity*, utilizado para definir afecto. A pesar del lenguaje extenso que existe para clasificar los pormenores del acto sexual, creo que en cada nueva relación y contacto existe una intensidad que se resiste ser calificada. Así como la imposibilidad de verbalizar el amor es un tema recurrente de la poesía romántica, considero que esta imposibilidad es igualmente aplicable al deseo sexual y a su intensidad incalificable. Pensar así la sexualidad es como me permito trabajarla como afecto y potencia, y como veremos en los párrafos siguientes, es

posible sostener lecturas de este tipo en el autor inglés. Así va “High Windows”, uno de sus más famosos poemas:

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. (vv. 1-20)

Una voz adulta observa fuera de su ventana a una pareja de jóvenes y reconoce fabular sobre la vida sexual de éstos, “[I] guess he’s fucking her and she’s / Taking pills or wearing a diaphragm” (vv. 2-3), lo que lo lleva a meditar sobre las restricciones que él tuvo y ellos no, para luego recordar las restricciones que sus antecesores tuvieron y que él no experimentó: “No God any more, or sweating in the dark / About hell and that, or having to hide / What you think of the priest” (vv. 12-14). En cierta forma, es posible argumentar sobre una envidia generacional y personal latente en este poema. Gargaillo dice que la envidia de la voz poética se manifiesta en sus metáforas, como “everyone young going down the long slide / To happiness, endlessly”. Y, a decir de Gargaillo, esta voz es bastante cruel, puesto que la lógica de una resbaladilla eterna hacia la felicidad implica que la felicidad nunca es alcanzada, porque jamás se llega a su final (212). Además, Gargaillo argumenta que la última imagen del poema, “the thought of high windows ... that shows / Nothing, and is nowhere, and is endless” (vv. 17, 19-20), es irónica pues condena a la felicidad a ser inalcanzable (213). A pesar de que su lectura puede sostenerse, pensando que la imagen sugerida de “High Windows” es la de un hombre de edad adulta lamentándose tras observar la figura de dos jóvenes, lo cierto es que hay algunas cosas dadas por hecho. ¿De verdad hay envidia en los versos aquí presentados? Incluso aunque la envidia funciona de forma que la persona envidiosa especula sobre cómo

es la vida de las otras personas, creo que este texto aporta a la visión de la potencialidad del deseo.

Al elegir no interpretar este poema como envidia, es posible entender este avance constante como una suerte de movimiento. En primer lugar, porque la voz reconoce los privilegios que tiene la generación joven que observa, diciendo “I know this is paradise / Everyone old has dreamed of all their lives” (vv. 4-5), para más adelante reconocer que su propia generación tuvo otros privilegios, como la ausencia de miedo a Dios o al cura, mencionados en la tercera y la cuarta estrofa. Creo que tanto su idea de los dos jóvenes utilizando preservativos, como su recuerdo de las generaciones pasadas, llevan consigo un mensaje que rebasa lo personal y radica en lo colectivo. En ningún verso se nos presenta el deseo de asumir el lugar de esta pareja joven, y la metáfora de la resbaladilla eterna hacia la felicidad, en contraste con la visión de Gargaillo, también sirve como metáfora de la potencialidad del deseo, del eterno movimiento hacia aquello que hace feliz, movimiento que permite el cambio de paradigmas, tabúes, políticas y tecnologías alrededor de las relaciones sexuales. El deseo, en este caso sexual, es demasiado vasto como para reducirlo a un camino unilateral (basta con observar la diversidad sexual, hoy tan visible), lo que creo que le añade esta cualidad de afecto a la sexualidad humana, que es, paradójicamente, incualificable. Y no sólo permanece como afecto, sino como potencia: el deseo permite que aquella resbaladilla infinita cambie la experiencia sexual humana de generación en generación. Me permito fabular sobre cómo podría sonar una voz poética desde la perspectiva de alguno de esos jóvenes. Podría sonar así: cuando veo una pareja de jóvenes e imagino que ella se la coge a ella, o él se lo coge a él, sé que es ése el paraíso que todo viejo soñó su vida entera. ¿El deseo

homosexual no podría funcionar como ese siguiente paso, como eso que envidiarían alguno de esa pareja de jóvenes? Creo que entender aquella metáfora de “the long slide / To happiness” (vv. 8-9) deja ver la potencia que tienen los versos de “High Windows”, puesto que siempre que haya una nueva generación, o una nueva pareja de jóvenes que observar, podrá verse también un cambio en la intensidad latente entre ambas corporalidades, “endlessly” (v. 9).

Los últimos versos del poema no desmienten esta lectura y comparte con “To the Sea” y “Forget What Did” una tendencia a los finales ambiguos: la opción de emitir un juicio sobre aquello que versa la voz poética se ve reducida a una imagen mística, la de una ventana alta que ve hacia un “deep blue air, that shows / Nothing, and is nowhere, and is endless” (vv.19-20). La ambigüedad de emociones alrededor de los versos de “High Windows” nos da la opción de entender este poema como altamente afectivo y que entraña sobre todo la conexión entre lo pasado y lo futuro, la memoria y lo fabulado, lo joven y lo viejo, y, claro, la conexión física entre un cuerpo y otro.

Al haber leído de esta forma “High Windows”, me parece posible interpretarlo desde el optimismo y desde la colectividad. Después de todo, si bien esta visión muestra la potencialidad y conexiones que producen el deseo, también es verdad que este paraíso que observa la voz poética le es ajeno. “Annus Mirabilis”, complementa esta lectura:

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 to then there'd only been

A sort of bargaining,

A wrangle for the 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,

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. (vv. 1-20)

"Annus Mirabilis" añade una dimensión más a este estudio del deseo y la sexualidad. El poema tiene la forma de una canción, como lo sugieren el paralelismo entre la primera y la última estrofas, como si fuese una canción de los Beatles. La voz empieza usando el término

sexual intercourse, a diferencia del *fucking* de “High Windows”, lo que da una generalidad y ambigüedad más grande que el primer término: la sexualidad es ampliada a una intensidad, mas allá de la reproducción humana o del “he’s fucking her” (v.2). Aquello a lo que se refiere la voz, que sucedió entre el fin de la censura de *Lady Chatterley’s Lover* y el primer LP de los Beatles, es el invento de la píldora anticonceptiva. Este invento no sólo implicaba la nueva forma de cuidado ofrecida a las jóvenes para controlar su maternidad, sino que determinaba incluso la finalidad misma del acto sexual, como dice la segunda estrofa sobre “A sort of bargaining”, aludiendo al cortejo orientado al matrimonio, “A wrangle for a ring”; “A shame that started at sixteen / And spread to everything” (vv. 9-10), refiriéndose al deseo humano como un proceso inherente a la madurez. La distancia de la voz poética es más clara que en “High Windows”, puesto que añade, “Though just too late for me” (v. 18). Sin embargo, a pesar de esta clara distancia, no creo que haya necesariamente un juicio o un sentimiento de envidia alrededor de este hecho, sucedido en 1963. Juzgarlo de envidia o frustración ha sido un camino crítico y receptivo común, pero creo que este poema permite evidenciar nuevamente la conexión y potencia del deseo, que a nivel colectivo permite el cambio de paradigmas.

“Annus Mirabilis” retrata una intensidad incalificable colectiva. La voz poética conecta la experiencia personal a lo histórico, puesto que el *sexual intercourse*, a pesar de depender exclusivamente del contacto entre personas, también está determinado por el momento en que sucede, y que el título se traduzca como “el año de las maravillas” hace más clara esta dependencia histórica. Lo personal y lo histórico se funden así en esta contemplación de la voz poética de una tecnología que ahora resulta inútil para alguien de su

edad. El poema medita sobre la potencialidad de la píldora anticonceptiva para diversificar el acto sexual, dándole mucho más posibilidades a un acto tan íntimo. La repetición de la primera y la última estrofa (a pesar de no ser similares) puede leerse como este movimiento eterno y constante del que he hablado, que hace de “Annus Mirabilis” como una suerte de himno, igualmente adaptable en intensidad a otros sujetos, a otras generaciones. Por ello lo divertido de su forma lírica, como una canción popular. Esta conexión interpersonal es producida por el deseo: una que une al pasado (los viejos), presente (los jóvenes), y futuro (la potencialidad, lo que permitirá el presente). Ahí radica la relevancia de este concepto para “High Windows” y “Annus Mirabilis”, puesto que ambos tienen presentes todos los tiempos e intensidad unidos por el deseo, en un eterno ir y venir.

Conclusión

No sé si Larkin hubiera aceptado leer su poesía como una potencia del deseo, o si acaso hubiera aceptado a la luz del día su lectura académica. Después de todo, su correspondencia, su diario y sus escritos personales dejaron constancia de la desesperación que lo inundó hasta el final de sus días. No obstante, el objetivo de este capítulo ha sido subvertir esta concepción de afectos negativos hacia una lectura de Larkin como algo con diferentes posibilidades, y huir de una relación intrínseca entre los datos biográficos de un autor y sus textos. Por eso son importantes los afectos: he buscado hallar las conexiones entre versos y textos que se alejen de un sentimiento fijo o claro para demostrar su constante vaivén entre la experiencia de la temporalidad humana, su forma de habitar y deshabitar ideas, y contemplar las posibilidades de subvertir lo personal para observar lo colectivo.

Creo que la crítica sobre *High Windows* debe hallar una forma nueva de leerla que sugiera algo más que la impotencia, puesto que, observando los poemas estudiados, no veo necesariamente esta frustración como absoluta. Lauren Berlant, en su estudio sobre el optimismo cruel, argumenta que lo esencial en un optimismo cruel es el problema de indirección, “which provides a way to think about the strange temporalities of projection into an enabling object that is also disabling” (25). Creo que mucho de lo analizado no radica tanto en el deseo de habitar en lo fabulado o en la vida de alguien más, por lo que una lectura exclusiva de optimismo cruel (aunque posible, como mostré en el capítulo pasado) o de mero pesimismo no es suficiente. Quizá no es una cuestión de hallar la idea final de su poesía, sino más bien de ver las posibilidades que ofrece.

Leer en conjunto “To the Sea”, “Forget What Did”, “High Windows” y “Annus Mirabilis” desde la potencialidad del deseo ofrece una nueva lectura a cada uno de estos poemas, puesto que se desprenden de la idea de deseo como un objeto perseguido y que probablemente nunca será alcanzado. El deseo explorado aquí apela a la fluidez, y no sólo en un nivel personal, como he mencionado antes, sino en uno interpersonal. Esta idea es imperante a lo largo de *High Windows*; me atrevería a decir que la preocupación colectiva invade sutilmente cada uno de sus poemas hasta el último de ellos, como lo muestra su poema de cierre “The Explosion”, del cual críticos como Banerjee argumentan que se trata de una imperante preocupación de Larkin por la comunidad y lo familiar, tanto a nivel poético como personal (440). Larkin se aleja de su visión cerrada en sí misma y solitaria para observar otros mundos, ya sean los bañistas eternos, las recurrencias celestes, las parejas de jóvenes o el desvanecer de las culpas.

Conclusión

Sentada al lado de tus hermanos en el automóvil familiar con tu madre al volante, apartada de la conversación de “cómo ha sido tu día en la escuela”, o de si “tu padre llegará o no a la comida de hoy”, miras la precaria señalación de vuelta en U de la calle casi sin banquetas, diseñada únicamente para las ventanas bajas de los miles de automóviles que pasarán día tras día. Envuelta probablemente por una apatía temprana para tu edad, el letrero abollado te hace pensar en lo que serán el resto de tus días de vida. Te preguntas cosas como “cuántos días tienen que pasar para que dejen de ser idénticos el uno del otro”, o “qué está sucediendo ahora mismo en tu vida, en este preciso instante”. Tienes nueve años y todavía ves la televisión toda la tarde. Aún no sabes que eres una mujer ni que estudiarás letras inglesas. Tu madre vira alrededor de aquella precaria vuelta en U que bloquea un carril completo de esa calle angosta y entonces piensas en cómo recordarás ese momento presente por el resto de tu vida. Como un punto de encuentro, un antes y un después, un lugar común que recordarás cada vez que te preguntes “qué es eso que llaman presente, cómo se siente en la piel, cómo se resguarda aquel tiempo misterioso en los días por venir, cómo se verá cuando se haya ido”. Sin saberlo, ahora siempre que pienses en un instante recordarás esa vuelta en U, en esa tarde donde una niña, por primera vez, se sintió abrumada por el paso del tiempo al mediodía.

Detener el presente sólo para perderlo es común, no sólo en el territorio de los sentidos y las vivencias, sino también en el espacio solemne de un trabajo académico. Siempre que se decide escribir una obra argumentativa, el flujo de pensamiento debe ser detenido para ser plasmado. Por ello la relevancia de seguir abordando al presente una manera distinta y

cambiante, con un sinfín de caminos y vueltas que, por la naturaleza del presente mismo, no ofrece respuestas definitivas. El objetivo de mi tesina ha sido ensayar sobre el presente dentro de la poética de Philip Larkin que, aunque ya ha sido estudiada bajo la lupa de conceptos tales como el presente o la temporalidad, hacerlo por medio del lenguaje que se ha desarrollado en el campo en construcción de la teoría de los afectos permite lecturas novedosas alrededor de este tiempo ambiguo. Abordar el presente difícilmente ofrece lecturas unilaterales y ahí radica lo especial de éste en el análisis de poesía. La hipótesis de esta tesina ha sido que el tiempo presente en la poética de Larkin determina la percepción de otros tiempos, pero también se revela como determinado por otros tiempos. Observar el intercambio entre las temporalidades en algunos de sus poemas es aquello que también da al lector la posibilidad de expandir las lecturas e interpretaciones de este autor inglés, por lo que mi tesina se propuso evidenciar ese intercambio.

Empecé este estudio leyendo poemas de *The Less Deceived* puesto que me permitieron un análisis tanto teórico como formal alrededor del tiempo. Textos como “Lines on a Young Lady’s Photograph Album” o “Triple Time” no sólo ofrecen construcciones interesantes alrededor del tiempo presente, sino que también externan preocupaciones puntuales a su alrededor. Ambos aspectos fueron idóneos para conjugar con ideas de filósofos como Gilles Deleuze, como la síntesis temporal, que al tomarse en cuenta dejaban ver ideas interesantes acerca del presente. Aquello que me permitió el análisis de estos dos primeros poemas fue construir la idea de agencia del tiempo presente, de la forma en que a través de éste las voces encontraban una suerte de mediación que determinaba los tiempos pasado y futuro. Esta mediación no siempre era percibida como positiva, y con “Poetry of

Departures” pude seguir el análisis del presente en su forma, y también jugar con la idea del presente como un territorio extraño, no necesariamente apegado a una actualidad. Así, si bien el presente determina otros tiempos, vale la pena cuestionar de qué formas lo hace, pensando en la propia necesidad de este tiempo que se impone sobre el recuerdo o las aspiraciones de un individuo. Cerrar con “If, my Darling” me permitió constatar la naturaleza relativa del tiempo en general, y la forma en que éste no es una fuerza objetiva sino subjetiva, y que voces como la de Larkin juegan con esta idea a través de sus versos. De esta forma, me serví de estos cuatro poemas para comentar sobre la movilidad del tiempo presente y su estudio en la poesía, mostrando la manera en que no construye verdades últimas, sino que es un terreno irregular y en constante construcción y deconstrucción.

Para mi segundo capítulo, me vi en la tarea de hallar una idea de presente más alejada de lo teórico y abstracto, que aún permitiera un análisis literario mientras que también ofreciera una visión novedosa. Para ello, encontré útil el concepto de afecto, estudiado por críticos como Gregg y Seigworth, que no sólo se relacionaba íntimamente con el presente y su naturaleza incualificable, sino que también empataba con mi estilo argumental como crítica literaria, en la que mi agencia sobre el texto literario es explícita. Los afectos fueron un camino idóneo para trabajar a Larkin no como un poeta de emociones fijas, sino de afectos múltiples. *The Whitsun Weddings* fue el terreno que dio lugar a este trabajo de literatura y afectos, que me dejó jugar con la idea de qué perdemos del presente al meditar sobre éste. Los poemas que elegí para este capítulo, de forma oportuna, poseían esa preocupación de la que hablo por tratar de entender el presente y el tiempo, y por cómo esta búsqueda puede resultar contraproducente. “Days” y “Send No Money” son textos que juegan con este ímpetu de

búsqueda, que como muchas meditaciones alrededor del tiempo terminan frustradas. “Water” y “Home is so Sad” permitieron jugar con la idea del presente y el tiempo de forma más intuitiva y también afectiva, aterrizando los afectos que producen el tiempo en objetos comunes como lo son la forma del agua o el hogar. Las metáforas del presente son inagotables, y la poesía es un lugar idóneo para constatar esto. Siguiendo las ideas de Lauren Berlant, en este capítulo también exploré el concepto de optimismo cruel en Philip Larkin, ya que la teoría de Berlant de igual manera se basa en los afectos, pero además en los lazos que los individuos poseen con ciertos objetos, ideas y situaciones que inhiben su florecimiento. Ya que Larkin suele ser leído a través de ideas como el pesimismo y la frustración, esta adición podría resultar, a simple vista, más que útil y constataradora del tono oscuro del poeta. Sin embargo, mi uso del optimismo cruel más bien guió mi estudio hacia el entendimiento del deseo como afecto y como potencia, como algo presente en las voces poéticas pero de difícil definición. Larkin sin duda posee una cualidad de desasosiego y estancamiento, pero ésta no es la realidad última de su poética.

Así, el tono general de mi tercer capítulo, en el que trabajé poemas provenientes de *High Windows*, fue de reparación en torno a la capacidad negativa de la poesía de Larkin. Rescatando el concepto de afectos, argumenté alrededor del deseo como uno vital en la poesía de este escritor, que se hace presente en muchos de los poemas de su última colección. Entender el deseo como potencia me permitió argumentar que en los poemas seleccionados había una fuerza que impulsaba a la movilidad en lugar de hacia un estado depresivo y de estancamiento. La relación con el tiempo presente se vuelve mucho más ambigua en este capítulo, y su cualidad indefinible no es leída como negativa sino como una que da lugar al

cambio, ya sea físico, personal e incluso generacional. “To the Sea” y “Forget What Did” se acercan temáticamente a aquellos poemas de *The Less Deceived* en los que la relación con el presente y el tiempo busca ser entendida; no obstante, en los poemas mencionados la naturaleza ambigua de los afectos manifestados por la voz muestra una comunión mucho más cercana a este tiempo, como si al asumir que el presente es imposible de comprender y habitar, se diera lugar a la idea de cambio e intercambio que conlleva el tiempo. Así, mi idea de presente quizá pierde mucho de su condición estática y definible, pero creo que gana dirección: es a través de este deseo de entendimiento que las voces se mueven a través del tiempo y la historia. Para ello, “High Windows” y “Annus Mirabilis” fueron de gran ayuda, puesto que al aterrizar este deseo a un fenómeno más específico como lo es la sexualidad, pude encontrar metáforas interesantes en su poesía que radicaban en el presente y los cambios que produce y contempla. Así, busqué leer el deseo sexual de Larkin no como una relación de presente frustrado, sino como una que observa y que evidencia cómo el deseo es en sí mismo una fuerza indispensable, vital, una que permite el eterno intercambio generacional.

Creo que la base de cualquier estudio crítico es una inquietud mínima, proveniente del mundo de afuera, a veces de un tiempo lejano. Puede ser una conexión inadvertida, de un momento de la vida a otro, como el de un recuerdo insustancial de niñez, a la tarde en que por primera vez leía “This Be The Verse” sentada en el pasillo del anexo de la facultad y algo cambiaba, totalmente. Años después, con una pandemia de por medio, ésa y mil conexiones, mil recuerdos, visiones y revisiones se concretaban con la escritura de cada página y de cada argumento de este trabajo, cobrando un poco más de sentido. Así, creo que el trabajo crítico, como decía Eve Kosofsky Sedgwick, no es sólo uno de verdades absolutas o totalizadoras,

sino uno de apertura a la sorpresa. Ella lo trabajó en sus escritos alrededor de la *reparative reading*, y me permito citar todo un párrafo suyo porque creo que resuena en el tipo de argumento que he plasmado aquí:

To read from a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as new; to a reparatively positioned reader, it can seem realistic and necessary to experience surprise. Because there can be terrible surprises, however, there can also be good ones. Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. Because the reader has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from the way it actually did. (146)

En gran medida, la lectura reparativa ha sido la influencia de mi trabajo alrededor de Larkin: dejar a un lado aquella actitud sabelotodo y anticipatoria ante la posible lectura de este poeta como una anticuada para dar lugar a la sorpresa. Permitir la esperanza, como dice Sedgwick, que aunque puede posicionarte en un lugar vulnerable, también permite hallar una reconfiguración de lo que solías creer saber. Lo más sorprendente para mí, después de todo, fue leer los claros y posibilidades de Philip Larkin. Pero ese camino no es evidente ni unilateral. Mi trabajo no podía ser en ninguna forma un producto, un análisis dado, sino un proceso. La crítica literaria en la que me he convertido es sobre todo una lectora, que busca

la construcción de significado constante. ¿Qué más puede hacerse, de todas formas, en un objeto tan inacabado como un texto literario? Creo que el trabajo crítico debe hallar plenitud en la búsqueda y eso es lo que he encontrado dentro de la obra de Larkin en este proceso reparativo. Considero que líneas críticas futuras alrededor de este poeta podrían radicar en la reparación de significados y ecos que trae mucha de su poesía, encontrando en este poeta una preocupación mucho más optimista, o altruista, por el venir de otros tiempos y quienes están por habitarlos. Relegué esta lectura a *High Windows*, pero creo que también sería posible buscarla y expandirla por medio de sus dos libros anteriores, e incluso en sus poemas periféricos. En tiempos de contingencia y de preocupación por aquello que deparará a un mundo después de la pandemia, creo que los textos de Larkin podrían ofrecer una lectura necesaria para tiempos de incertidumbre. Pero aquí termina este trabajo.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. "Introduction. Feel Your Way". *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, 2004, pp. 1-16.
- Banerjee, A. "Larkin Reconsidered". *Sewanee Review*, vol. 116, no. 3, 2008, pp. 428-441.
- Berlant, Lauren. "Cruel Optimism". *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, pp. 23-49.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, 2019.
- Eagleton, Terry. *Culture*. Yale University Press, 2016.
- Gao, Jihai. "Deleuze's Conception of Desire". *Deleuze Studies*, vol. 7, no. 3, pp. 406-420, <https://www.jstor.org/stable/45331557>.
- Gargaillo, Florian. "Philip Larkin and Envy". *Essays In Criticism*, vol. 70 no. 2, 2020, pp. 199-220.
- Gregg, Melissa. Seigworth, Gregory. "An Inventory of Shimmers", *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, 2010, pp. 1-25.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Paranoid Reading and Reparative Reading, or You're so Paranoid, You Probably Think this Essay is About You". *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003, pp. 123-151.
- Kuby, Lolette. "The Disillusionment of Reality". *An Uncommon Poet for the Common Man: A Study of Philip Larkin's Poetry*, De Gruyter Mouton, 2013.
- Larkin, Philip. *A Girl in Winter*. Faber and Faber, 2012.
- Larkin, Philip. *The Complete Poems*. Farrar, Straus and Giroux. 2012

- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002, pp. 24-45.
- Nakano, Eiko. "Travelling between the Real and the Virtual: Henri Bergson's Matter and Memory and Katherine Mansfield's 'The Woman at the Store'", *Cuadernos de Literatura Inglesa y Norteamericana*, vol. 6 no.1, 2003, pp. 25-37.
- Naremore, James. "Philip Larkin's 'Lost World.'" *Contemporary Literature*, vol. 15, no. 3, 1974, pp. 331-344.
- Rowe, M. W. "Introduction". *Philip Larkin: Art and Self: Five Studies*, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-5.
- Stojkovic, Tijana. "*Unnoticed in the casual light of day*": *Philip Larkin and the Plain Style*, Routledge, 2006.
- Swarbrick, Andrew. *The Whitsun Weddings and The Less Deceived by Philip Larkin*. MacMillan Master Guides, 1986.
- Whalen, Terry. "Philip Larkin's Imagist Bias: His Poetry of Observation". *Critical Quarterly*, vol. 23 no. 2, 1981, pp. 29-46.
- Williams, James. "Introduction". *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2011, pp. 1-20.

Apéndice

LINES ON A YOUNG LADY'S PHOTOGRAPH ALBUM

At last you yielded up the album, which,

Once open, sent me distracted. All your ages

Matt and glossy on the thick black pages!

Too much confectionery, too rich:

I choke on such nutritious images.

My swivel eye hungers from pose to pose –

In pigtails, clutching a reluctant cat;

Or furred yourself, a sweet girl-graduate;

Or lifting a heavy-headed rose

Beneath a trellis, or in a trilby hat

(Faintly disturbing, that, in several ways) –

From every side you strike at my control,

Not least through these disquieting chaps who loll

At ease about your earlier days:

Not quite your class, I'd say, dear, on the whole.

But o, photography! as no art is,

Faithful and disappointing! that records
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,
And will not censor blemishes
Like washing-lines, and Hall's-Distemper boards,

But shows the cat as disinclined, and shades
A chin as doubled when it is, what grace
Your candour thus confers upon her face!
How overwhelmingly persuades
That this is a real girl in a real place,

In every sense empirically true!
Or is it just the past? Those flowers, that gate,
These misty parks and motors, lacerate
Simply by being over; you
Contract my heart by looking out of date.

Yes, true; but in the end, surely, we cry
Not only at exclusion, but because
It leaves us free to cry. We know what was
Won't call on us to justify
Our grief, however hard we yowl across

The gap from eye to page. So I am left
To mourn (without a chance of consequence)
You, balanced on a bike against a fence;
To wonder if you'd spot the theft
Of this one of you bathing; to condense,

In short, a past that no one now can share,
No matter whose your future; calm and dry,
It holds you like a heaven, and you lie
Unvariably lovely there,
Smaller and clearer as the years go by.

TRIPLE TIME

This empty street, this sky to blandness scoured,

This air, a little indistinct with autumn

Like a reflection, constitute the present –

A time traditionally soured,

A time unrecommended by event.

But equally they make up something else:

This is the future furthest childhood saw

Between long houses, under travelling skies,

Heard in contending bells –

An air lambent with adult enterprise,

And on another day will be the past,

A valley cropped by fat neglected chances

That we insensately forbore to fleece.

On this we blame our last

Threadbare perspectives, seasonal decrease.

POETRY OF DEPARTURES

Sometimes you hear, fifth-hand,

As epitaph:

He chucked up everything

And just cleared off,

And always the voice will sound

Certain you approve

This audacious, purifying,

Elemental move.

And they are right, I think.

We all hate home

And having to be there:

I detest my room,

Its specially-chosen junk,

The good books, the good bed,

And my life, in perfect order:

So to hear it said

He walked out on the whole crowd

Leaves me flushed and stirred,

Like Then she undid her dress

Or Take that you bastard;

Surely I can, if he did?

And that helps me stay

Sober and industrious.

But I'd go today,

Yes, swagger the nut-strewn roads,

Crouch in the fo'c'sle

Stubbly with goodness, if

It weren't so artificial,

Such a deliberate step backwards

To create an object:

Books; china; a life

Reprehensibly perfect.

IF, MY DARLING

If my darling were once to decide

Not to stop at my eyes,

But to jump, like Alice, with floating skirt into my head,

She would find no tables and chairs,

No mahogany claw-footed sideboards,

No undisturbed embers;

The tantalus would not be filled, nor the fender-seat cosy,

Nor the shelves stuffed with small-printed books for the Sabbath,

Nor the butler bibulous, the housemaids lazy:

She would find herself looped with the creep of varying light,

Monkey-brown, fish-grey, a string of infected circles

Loitering like bullies, about to coagulate;

Delusions that shrink to the size of a woman's glove,

Then sicken inclusively outwards. She would also remark

The unwholesome floor, as it might be the skin of a grave,

From which ascends an adhesive sense of betrayal,

A Grecian statue kicked in the privates, money,

A swill-tub of finer feelings. But most of all

She'd be stopping her ears against the incessant recital

Intoned by reality, larded with technical terms,

Each one double-yolked with meaning and meaning's rebuttal:

For the skirl of that bulletin unpicks the world like a knot,

And to hear how the past is past and the future neuter

Might knock my darling off her unpriceable pivot.

HERE

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

Gathers to the surprise of a large town:

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

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling

Where only salesmen and relations come

Within a terminate and fishy-smelling

Pastoral of ships up streets, the slave museum,
Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;
And out beyond its mortgaged half-built edges
Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,
Isolate villages, where removed lives

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

SEND NO MONEY

Standing under the fobbed

Impendent belly of Time

Tell me the truth, I said,

Teach me the way things go.

All the other lads there

Were itching to have a bash,

But I thought wanting unfair:

It and finding out clash.

So he patted my head, booming Boy,

There's no green in your eye:

Sit here, and watch the hail

Of occurrence clobber life out

To a shape no one sees –

Dare you look at that straight?

Oh thank you, I said, Oh yes please,

And sat down to wait.

Half life is over now,

And I meet full face on dark mornings

The bestial visor, bent in

By the blows of what happened to happen.

What does it prove? Sod all.

In this way I spent youth,

Tracing the trite untransferable

Truss-advertisement, truth.

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,
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.

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.