

5
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



Philip Larkin: *
'a humane and civilized member
of the [...] library service'

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(INGLESAS)

PRESENTA:
ARGEL CORPUS GUZMÁN

ASESOR MTRO. COLÍN WHITE



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D.F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

26072



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Philip Larkin: 'a humane and civilized member of the [...] library service'

Philip Larkin no fue un poeta prolífico. El libro que reúne su obra poética₁ no rebasa las trescientas páginas. De éstas habría que separar la última sección del libro, casi noventa páginas, por dos razones; la primera es que ésta está formada por los poemas en los que Larkin aún no es un poeta maduro, mientras que, la segunda, aún más importante que la anterior, es que los poemas incluidos en ella nunca fueron publicados por él. Lo que se logra con esta aclaración es mostrar cuán reducida es la obra que Philip Larkin consideró publicable. De hecho, los libros en los que él es ya un poeta maduro no llegan a tener más de cien páginas y sólo son tres: The Less Deceived 1955, The Whitsun Weddings 1964 y High Windows 1974. No obstante lo escaso de su obra, Philip Larkin fue un poeta leído por un vasto público y admirado por los poetas contemporáneos a él₂. La brevedad, entonces, se convierte en una característica que presenta a Larkin como un poeta serio y autocrítico de su escritura. En su correspondencia existen comentarios que refuerzan la idea de una seriedad que abarca, por un lado, la manera en la que se restringe la escritura de poemas a momentos en los que, verdaderamente, se tiene algo que escribir, y, por el otro, se muestra la inquietud de cuidar que lo que se publique no sea, únicamente, publicable, sino que satisfaga los criterios que el mismo Larkin se impuso para que sus poemas se publicaran₃.

Hay que hacer la aclaración que la actitud crítica de Larkin no se restringe al método con el que escogió o escribió los poemas que incluye en sus libros, sino que, también, se refiere a la organización de cada poema. Es esta actitud la segunda característica de la poesía de Philip Larkin. Sin embargo, ninguna de estas dos es tan prominente como la que hizo notar Seamus Heaney. Al comparar la poesía de Larkin con la de Ted Hughes y Geoffrey Hill, Heaney escribe: "The poet is no longer a bardic remnant nor an initiate in curious learning nor a jealous master of the secrets of a craft; he is a humane and a civilized member of the customs service or the civil service or, indeed, the library service."₄ El hecho de que Heaney ubique tan claramente a Larkin en el mundo cotidiano se justifica a través de la indagación que éste hace, en la mayoría de sus poemas, acerca de las costumbres y experiencias del hombre común.

En "Church Going" y en "Aubade", por ejemplo, se reflexiona acerca del sentido

que cobra la iglesia en un mundo que carece de la fe sólida que acompañó a los hombres de otras épocas. En "Hospitals Visits" y en "The Building" se representa a los hospitales no precisamente como los lugares a los que se acude a sanar, sino como las construcciones que introducen a la muerte en la vida diaria de los hombres. Tanto en "Afternoons" como en "Maiden Name" el matrimonio adquiere la facultad de violentar la vida íntima de los desposados. También están los poemas que permiten observar las consecuencias del libre albedrío o poemas en los que aparecen "Larkin's abstractions about the debilitation of contemporary culture by commercial values"⁵. Pero, lo que quizá sea más interesante de notar es que en cada uno de los poemas mencionados existe el tiempo, el tiempo como Samuel Johnson lo concibe en "The Vanity of Human Wishes": "Time hovers o'er, impatient to destroy,/And shuts all the passages of joy"⁶.

La diferencia que Seamus Heaney subraya entre la poesía de Philip Larkin, la de Ted Hughes y la de Geoffrey Hill hace resaltar la originalidad de la obra de Larkin. Heaney menciona una característica muy peculiar en la obra de cada poeta. Por esta simple mención se le puede colocar a cada uno de ellos dentro de una tradición literaria determinada. Ted Hughes entra en el círculo de poetas que escriben acerca de la naturaleza; Geoffrey Hill, por otro lado, está influenciado por el mundo medieval; por último, a Philip Larkin, Heaney lo introduce en las filas formadas por los poetas que escriben acerca de la vida cotidiana. Al aceptar que Larkin es un poeta que escribe acerca de la vida diaria no se puede ignorar que en el siglo XVIII, por ejemplo, hubo poetas que hicieron lo mismo que Larkin hizo, es decir, escribir acerca del hombre común. Entre los poetas del siglo XVIII que influyen sobre la poesía de Larkin se pueden mencionar las figuras de Samuel Butler y de Samuel Johnson. Ambos poetas muestran, del mismo modo que lo hace Larkin, las comedias a las que está sujeto el hombre.

Entre Philip Larkin y los poetas del siglo XVIII existe un vínculo mucho más estrecho que la mera similitud entre los temas de los que cada poeta escribe. En primera instancia hay que recordar que la originalidad de Larkin no existe, únicamente, por los temas que aborda, sino por el uso que le da a las formas medidas de la poesía. En segundo lugar hay que subrayar que en su mayor parte la obra de Larkin es poesía lírica pero, sin embargo, se desarrolla de un modo narrativo. Por último, no se puede pasar por alto el hecho de que Larkin esté utilizando el

humor para enfatizar lo absurdo o, en ocasiones, lo frustrante, por ejemplo, de situaciones que tienen que ver con las fiestas que se celebran entre colegas o las consecuencias del matrimonio. No obstante lo anterior, la característica que más se toma en consideración, a lo largo del ensayo, es la que sugiere un vínculo entre Larkin y el siglo XVIII por la escritura de una poesía narrativa.⁷

Se mencionó que una de las características que comparte Larkin con los poetas del siglo XVIII es, además, de la rima y el metro medido, la narrativa. Sin embargo, en el siglo XX, ni las formas clásicas ni la narrativa son representativas, solamente, de la poesía de Philip Larkin. Antes de que él las utilizara W.H. Auden había escrito poemas con ambas características. No es excesivo afirmar que Larkin comprende las virtudes de escribir bajo la guía de una poesía rimada y medida por la lectura que hace de la poesía de Auden. Existen dos comentarios que manifiestan las distintas apreciaciones que hace Larkin de la poesía de Auden. El primero está escrito en una carta de 1940: "an extract from Ben Jonson the other day which said 'the third requisite in our poet or maker is imitation ... to follow him (Auden, in my case) till he grow very He'"⁸, y el segundo en una carta de 1946: "I think that he, like most people, is blown up by words and ideas, instead of reduced to mortal perspective by feelings"⁹. La diferencia entre ambos comentarios se hace más profunda cuando se recuerda otra opinión de Larkin con respecto a la poesía que escribe Auden durante la década de 1930: "his greatest and inimitablest"¹⁰ poemas. Son estos poemas, los publicados por Auden en los treinta, los que influyen en Larkin para escribir con la rima y el metro medido que "forbid automatic response"¹¹.

La poesía de Larkin no es crítica, exclusivamente, porque él haya sido meticuloso al escribir y escoger los poemas que incluyó en sus libros, sino por el modo en el que cada poema está organizado. Al igual que los poemas de Auden, los de Larkin tienen como centro único una pregunta que se desarrolla a lo largo del poema, pero, a diferencia de Auden, ésta no se concluye definitivamente, sino que se deja abierta. Las similitudes que Larkin comparte con Auden representan, a la vez, su afinidad con la poesía escrita durante el periodo de la restauración inglesa. Butler y Larkin se identifican por la utilización tanto del dístico como de la ironía. El caso de Johnson es más complicado en tanto que Larkin no aprende únicamente el valor del dístico y el de la ironía, sino que la identificación entre

ellos se lleva a cabo a través de una noción abstracta y de las virtudes de usar una herramienta técnica. La primera es la que establece al tiempo como el que ocasiona la mayor parte de los males del hombre; la segunda se manifiesta en cuanto se advierte el modo en el que Larkin organiza sus poemas.

El poema de Butler "Hudibras" inicia con la descripción de Hudibras que, según el poeta, podría ser llamado "Mirror of Knighthood"¹², pero, a lo largo del poema, (al menos en la primera parte del canto I) esa primera definición es contradecida continuamente. Algo similar ocurre en "Self's the Man" de Larkin. La estructura del poema está constituida de tal modo que la primera oración, que ocupa dos versos, "Oh, no one can deny/That Arnold is less selfish than I", sea negada por el último verso de la penúltima estrofa: "So he and I are the same". La similitud que se guarda entre el poema de Butler y el de Larkin abarca, incluso, al dístico. Este aparece como la herramienta que soporta la construcción de ambos poemas. A pesar de que en éstos aparezca el dístico, el uso que le da cada poeta es diferente.

En "Hudibras" el dístico representa la herramienta técnica en donde existe una afirmación que encuentra su negación al siguiente verso. Este proceso se establece por la comparación entre una habilidad: "he could speak Greek" y la habilidad similar que Butler observa en un animal: "As naturally as pigs squeak"; también por la creencia de que Hudibras posee conocimientos: "For he by geometric scale" que se vuelven irrisorios al notar el uso absurdo que se les da: "Could take the size of pots and ale". En cualquiera de estos dos casos se encuentra un principio de orden. Ya sea que éste sea entendido por el reconocimiento de la estructura general del dístico, afirmación-negación, o mediante el conocimiento de la organización interna de éste. Esta última referida al modo en el que el dístico está compuesto. Puede ser que en los versos que lo componen no se encuentre una coma: "Resolves by sines and tangents straight/If bread or butter wanted weight" o, que en el verso inicial halla una coma que divida en dos al verso: "Great on the bench, great on the saddle" pero que el segundo verso no contenga coma alguna: "That could as well bind o'er as swaddle" o que, el caso contrario de este último, el verso uno no contenga coma pero ésta aparezca en el verso dos: "He'd undertake to prove by force/Of argument, a man's no horse". Este orden riguroso no aparece en "Self's the Man", sin embargo, existe un proceso similar al de afirmación-negación encontrado en "Hudibras" sólo que no está inscrito en un

dístico, sino en una estrofa.

El primer enunciado del poema de Larkin establece la comparación de dos vidas, la de Arnold y la de Larkin. El humor recae sobre Larkin en tanto que éste se considera más egoísta que Arnold. La referencia a Arnold como "less selfish" se basa en el hecho de que él se ha casado, es decir, comparte su vida, mientras que Larkin permanece soltero. Los siguientes dos versos tienen un efecto irónico en la figura de Arnold. Si la intención de casarse vino del deseo de impedir la huida de su mujer: "He married a woman to stop her getting away", entonces, ese deseo se cumple fatalmente: "Now, she's there all day". Larkin no está utilizando el dístico para hacerlo funcionar bajo un orden geométrico, sino que lo usa porque éste permite tanto la ironía, aquí es cuando el sonido que provoca el dístico se ve acentuado: "To compare his life and mine/Makes me feel a swine", como la seriedad que desmiente el supuesto bienestar que procuraría el estar casado, aquí es donde los sonidos son apenas audibles: "And the money he gets for wasting his life on work/She takes as her perk".

Por otro lado, en ambos poemas existe un proceso que, en términos generales, niega la primera afirmación que se hace al principio de cada uno de ellos. Butler inicia "Hudibras" llamando al caballero "Mirror of Knighthood", pero a medida que se avanza en la lectura se observa que Hudibras empieza por distorsionarse hasta convertirse en una caricatura de las virtudes que Butler le adjudica. Lo que sucede en "Hudibras" es que "The violence of lampoon was joined to the finesse of portraiture"¹³. Este retrato convierte a Hudibras en una caricatura emblemática y no en un personaje. Butler jamás le otorga a su personaje "subtler revelations of character"¹⁴, es decir, se queda en la presentación de una generalidad y no de una individualidad. De aquí que Hudibras sea indiferente al tiempo, a su paso, y, por lo tanto, carezca de una conciencia que le obligue a tener una visión humana. Hudibras no envidia o contrapone su vida con la de otra persona como sucede en "Self's the Man". Larkin, por el contrario, construye en su poema una discusión que obedece a la comparación de dos formas de vida. Si en la primera estrofa se supuso que ambos estilos de vida eran irreconciliables, en la penúltima aparecen unidos por el mismo vicio moral que los mantenía separados, ambos son egoístas.

Una de las características que más llama la atención en el poema de Larkin

es el modo en el que el poeta reúne ambos estilos de vida. El elemento por el que el poema establece una igualdad entre Arnold y Larkin es la ironía. La ironía es lo que da fuerza y cohesión al poema. Mediante ella Larkin levanta una discusión doble; por un lado, está la exploración de la vida de casado y la de soltero pero, por el otro, se está introduciendo el tema de la fragilidad de las decisiones humanas. Al igual que Johnson, Larkin es sensible al modo en el que los deseos humanos son burlados por el tiempo. En el caso de Larkin desde la vida conyugal: "Now you become my boredom and my failure"¹⁵, hasta la vida de soltero: "A gabble is forgiven/By chronic solitude" el tiempo ocasiona el mismo desencanto que Inlac, personaje de Johnson en "The History of Rasselas"¹⁶, sufre al mirar "what I had already seen." La diferencia más obvia entre Larkin y el Johnson que escribe "The History of Rasselas" y "The Vanity of Human Wishes" es el uso de un humor que si bien invita a la risa está, asimismo, realizando la seriedad de las situaciones descritas en los poemas de Larkin. Por ejemplo, en el poema de Larkin "Annus Mirabilis" tanto la estrofa que abre el poema como la que lo cierra tienen la misma función. Ambas se refieren a la libertad sexual que se vivió en 1963. Libertad que las personas de la generación de Larkin y, por supuesto, él mismo no disfrutaron:

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.
 [...]

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.

El humor de "Annus Mirabilis" no es tan evidente como el que aparece en "Self's the Man". En este último la ironía irrumpe en el poema desde los primeros dos versos: "Oh, no one can deny/That Arnold is less selfish than I." y se incrementa con la lectura de los dos siguientes: "He married a woman to stop her getting away,/Now she's there all day,". Por el contrario, el trabajo en "Annus Mirabilis" es mucho más sutil en tanto que el humor se hace evidente por los sonidos que se producen mientras se lee el poema. Anteriormente se comentó que en "Self's the

Man" el dístico acentúa sus sonidos cuando Larkin hace referencia a una situación humorística. Algo similar ocurre en "Annus Mirabilis". El poema no tiene como base el dístico, pero está escrito en estrofas de versos medidos y rimados. El esquema de rima para las cuatro estrofas es el mismo: ABBAB. Sin embargo, en las estrofas uno y cuatro el tercer verso está escrito entre paréntesis. Este ligero cambio es el que introduce la sutileza con la que la ironía aparece en el poema. Los versos que están entre paréntesis son leídos en un tono de voz más bajo que con el que se leen los demás versos. La importancia de una lectura en voz más baja radica en que es mediante ella que los versos transmiten la burla de la que es objeto el poeta. El cambio de tono en la lectura hace que ambos versos colinden con dos sentimientos y produzcan un efecto similar al observado en las estrofas de "Self's the Man". El primero de los sentimientos es el que se reconoce al saber que Larkin y su generación han sido excluidos de una libertad sexual que, en cambio, sí disfrutaban los de la generación actual. El segundo es el que nace de entender que Larkin y su generación no tuvieron la posibilidad de escoger. El efecto irónico está logrado a partir de ambos sentimientos. La ironía que transmiten los versos: "He married a woman to stop her getting away/Now she's there all day," es idéntica a la encontrada tanto en "(Which was rather late for me)-" como en "(Though just too late for me)-", y, asimismo, ésta se intensifica al entender que el único año maravilloso fue 1963 y que después de ese año todo volvió a ser como había sido hasta entonces.

Para reforzar la idea de la importancia que tienen los versos entre paréntesis hay que hacer notar que es en ellos en los que Larkin introduce al tiempo. El tiempo aparece como algo perdido y esto obliga a pensar en la imposibilidad de Larkin por vivir la libertad sexual que vive la generación del 63. La noción que el poeta tiene del tiempo en "Annus Mirabilis" no difiere esencialmente de la que tiene en "Self's the Man". En los dos poemas el tiempo interviene como el elemento que modifica las expectativas del hombre. No importa que en un caso sea el matrimonio el que sufra las consecuencias del paso del tiempo y que en otro el tiempo haya excluido a una persona de un movimiento social. En ambos el tiempo es el elemento que prohíbe toda reconciliación entre un deseo (el matrimonio, la sexualidad) y su realización.

Se comentó que "Annus Mirabilis" es un poema que comparte con "Self's the

Man" la ironía y que ésta se crea a partir de la traición producida por el paso del tiempo. A esta característica habría que añadirle una más, la que hace notar que los dos poemas utilizan "the analytical vigour with which to account for so much human frustration and spiritual failure"¹⁷. Nuevamente, el tiempo es un elemento indispensable para entender que la frustración humana proviene de un fracaso en el intento por alcanzar un bien espiritual. El matrimonio que debería contrarrestar la soledad del individuo la incrementa en tanto que vulnera la vida privada. La vida sexual que se llevó hasta antes del 63 se mira con cierta molestia al entender que ésta careció de la libertad que la generación actual tiene. En ambos casos el tiempo provee la distancia para mirar los descalabros sufridos en las expectativas que se abrigaron con respecto a la vida.

Ahora bien, en ambos poemas resalta la ausencia de sentimentalismos. El poeta logró desarrollar el tema del matrimonio tedioso o el de la vida sexual frustrada con la ausencia de sentimientos excesivos. Puede ser que la razón para este logro no difiera mucho de la que se dio cuando se argumentó la brevedad de su obra. Larkin es un poeta autocrítico, pero no sólo de su obra, sino de los temas sobre los que escribe. Vale la pena notar que los poemas tratados hasta ahora no describen un paisaje, ni refuerzan la nacionalidad de un pueblo, pero tampoco son poemas amorosos o poemas que hagan patente una lucha social; lo que los poemas de Larkin se encargan de hacer es de demostrar. Ellos demuestran que Arnold y Larkin son egoístas y que la vida sexual del 63 es muy distinta a la que llevaron los integrantes de la generación de 1940. Bajo esta perspectiva los poemas de Larkin descubren la manera en la que el hombre cumple su vida cotidiana.

A lo largo de la obra de Larkin es frecuente leer poemas que tengan la misma estructura de "Self's the Man" y "Annus Mirabilis". Sin embargo, los poemas que comparten con ellos el modo en el que el argumento se organiza no siempre coinciden con su manera de concluir. "Self's the Man" y "Annus Mirabilis" son poemas que terminan con una estrofa que se encarga de cerrar al poema a modo de un ensayo, en cambio, "The Whitsun Weddings", por ejemplo, se cierra con una estrofa que participa un momento de revelación. La diferencia no sólo radica en la estrofa final o en la longitud del poema, sino en el cuidado de Larkin por incluir un gesto que cambie, radicalmente, la percepción del poeta.

En "The Whitsun Weddings" el poeta soltero observa con cierto descuido, en las cuatro estrofas iniciales, el modo en el que la gente común celebra una boda. La aclaración de que el descuido del poeta sólo tiene lugar en las primeras cuatro estrofas lleva a pensar en un cambio posterior. Este cambio, desde luego, no sería posible si dentro del poema no hubiera un proceso. Una manera de evidenciar ese proceso es haciendo notar el uso que Larkin hace de los pronombres "I", "We" y "They". En la primera estrofa se encuentra "I was" para después leer "We ran". El primer pronombre está individualizando la experiencia, mientras que el segundo la está generalizando, es decir, Larkin se incluye en el número de pasajeros que observan las bodas. Pero esta generalización sufre una ruptura cuando, en la penúltima estrofa, el "We" es substituido por el "They". Esto ocasiona que se abra, nuevamente, una brecha entre el observador y lo observado. Desde luego, esta apertura no altera radicalmente al poema e, incluso, se puede pensar que ella sea el resultado de un proceso mucho más sutil.

Lo que el cambio de pronombres pone en evidencia es la estructura del poema. De una individualización pasa a una generalización sólo para concluir, nuevamente, en una experiencia puramente personal. En este sentido, y sólo en este, se llega a pensar que el poema sea circular. Sin embargo, tal circularidad es imposible de sustentar cuando se nota que la individualización final no es similar a la que abre el poema. Esto implica un desarrollo que no se puede entender únicamente por el cambio de pronombres, sino que hay que considerar la manera en la que Larkin substituye su descuido inicial por la atención que pone en sus últimas observaciones. Algo similar observa Salem K. Hassan cuando escribe que cada poema de Larkin: "begins with an observation [...] and gradually develops, by a series of speculations, into a decisive conclusion"¹⁸. En "The Whitsun Weddings" el desarrollo gradual se logra a través de un orden simétrico. En la estrofa cuatro -el poema tiene ocho- se lee: "I leant/More promptly out next time, more curiously,/ And saw it all again in different terms". Es el último verso el que condiciona la división del poema. Antes de él las observaciones de Larkin, aun cuando son detalladas, no llevan hacia un verso que sea lo suficientemente preciso como para pensarlo concluyente: "I didn't notice [...] whoops and skirls/I took for porters larking with the mails,/And went on reading". Sin embargo, después de leer: "saw it all again in different terms" las observaciones desembocan en un verso que las concluye: "and then the perms,/The nylon gloves and jewellery-substitutes,/The

lemons, mauves, and olive-ochres that/Marked off the girls unreally from the rest".

"Marked off the girls unreally from the rest" es la conclusión de los versos que le anteceden pues sintetiza la impresión que deja el atuendo de las mujeres en el poeta. Sin embargo, la fuerza del verso sólo se limita a los versos inmediatamente anteriores a él, es decir, no logra abarcar al poema mismo. En cambio "the wedding-days/Were coming to an end" sí está funcionando como la conclusión de todo un proceso reflexivo. Por vez primera, Larkin ilustra el próximo e inevitable fin de un momento y, al mismo tiempo, está anticipando, de una manera rudimentaria, el modo en el que terminará el poema. Pero, asimismo, "the wedding-days/Were coming to an end" no está, únicamente, afirmando el fin de fiestas, sino que también está afirmando el término, en el caso de Larkin, del tiempo para casarse y, en el caso de los casados, del tiempo de soltería. La manera en la que Larkin conjunta ambos sentidos (el final del poema y el término del tiempo para casarse o para permanecer soltero) es a través de la llegada del tren a su destino.

La estructura de la última estrofa recuerda el modo en el que el poema está construido. La primera parte de ella sigue el esquema de enumerar: "Bright knots of rail/Past standing Pullmans, walls blackened moss", para después concluir: "and it was nearly done, this frail/Travelling coincidence; and what it held/ Stood ready to be loosed with all the power/That being changed can give". Estos últimos versos son mucho más serios que los dos anteriores. La reflexión llega, al igual que el tren, a su punto culminante. La segunda parte de la estrofa está organizada de tal modo que primero se tiene la insinuación del término físico del viaje: "We slowed again," y, después da paso a una imagen que transmite la sensación del tiempo que termina: "there swelled/A sense of falling, like an arrow-shower/Sent out of sight, somewhere becoming rain." Aun cuando esta última imagen está ratificando "all the power that being change can give" y, por supuesto, está concluyendo el poema, está también introduciendo el asombro de percibir en el mundo natural, que no en la presentación irónica y descreída de la esperanza y de las costumbres que se engendran de o en una boda, la belleza. La belleza, al igual que la esperanza y la costumbre, es perecedera sólo que, a diferencia de ellas, la belleza permite aprehender, no importa que sea momentáneamente, una experiencia. Si en la segunda parte del poema Larkin escribe frases que permiten vislumbrar la inquietud que

le causa el problema de la permanencia: "Waving goodbye/To something that survived it, [...] how their lives would all contain this hour" en la última estrofa aparece una imagen, "like an arrow-shower", que la manifiesta claramente evocando: "a moment of sad praise which unites the human and the natural world by a controlling perception of transience"¹⁹.

Lo singular del poema de Larkin es la dualidad que existe en él. Por un lado, responde a una inquietud que se manifiesta en una imagen bella, trascendente, y, por el otro, está expresando la conciencia que tiene el poeta de la celebración de un rito social. Las bodas que el poeta observa, desde las ventanas de un tren, no son únicamente los indicadores del transcurso del tiempo, sino que son la escenificación de un ritual. Las bodas son el ritual que celebra una costumbre humana, la de casarse, y, por lo tanto, las bodas engendran, a su vez, ese mosaico de gestos, modas y actitudes que el poeta describe. Algo similar sucede en el primer capítulo de Women in Love²⁰. Como en el poema de Larkin, la novela de Lawrence describe, a través de Gudrun y Ursula, una boda. Esta, de ser únicamente la celebración entre dos personas, termina por involucrar a toda una comunidad y, en el caso de Larkin, al pasajero de un tren. En ambos escritores la boda se vuelve el festejo que celebra una costumbre humana, y provoca la necesidad, en ellos, de presentarla de tal manera que la celebración adquiera un sentido nuevo, capaz de modificar al que la observa.

En "The Whitsun Weddings", por ejemplo, la experiencia de observar una boda provoca que Larkin sea consciente del paso del tiempo; por el contrario, en Women in Love Lawrence hace que Gudrun intuya estar enamorada:

And then she experienced a keen paroxysm, a transport,
as if she had made some incredible discovery [...] A
strange transport took possession of her, all her veins
were in a paroxysm of violent sensation. "Good God!"
she exclaimed to herself, "what is this?" And then, a
moment after, she was saying assuredly, "I shall know
more of that man"²¹

Tanto Larkin como Gudrun experimentan un movimiento interno que cambia el sentido de lo que observan. Ambos textos comparten la característica de tener una estructura ascendente. Todo, desde el inicio, está organizado para conducir hacia el momento en el que Larkin se hace consciente del paso del tiempo o el momento en el que

Gudrun se siente sobrecogida. En las páginas que anteceden a la descripción de la boda, Lawrence construye el camino, que conduce a Gudrun y Ursula hacia la iglesia, con colores oscuros y formas indefinidas: "The people are all ghouls, and everything is ghostly. Everything is a ghoulish replica of the real world, a replica, a ghoul, all soiled, everything sordid." [...] The sisters were crossing a black path through a dark soiled field"²². Al llegar al lugar en el que la boda se celebra los colores cambian, de ser oscuros pasan a ser brillantes, y las formas de los cuerpos se definen perfectamente:

They were all excited because the sun was shining.
Gudrun watched them closely with objective curiosity.
She saw each one as a complete figure, like a character
in a book, or a subject in a picture, or a marionette in
a theater, a finished creation. She loved to recognize
their various characteristics, to place them in their true
light, give them their own surroundings, settle them for
ever as they passed before her along the path to the church.²³

Esta claridad coincide con el momento en que Gudrun se siente asaltada por una sensación violenta. Al igual que Lawrence, Larkin describe todo un proceso que permite al poeta instalarse frente a una imagen que contiene el sentido de su experiencia reciente. A lo largo del proceso, se leen, al igual que en la novela de Lawrence, las descripciones de los espacios que circundan los lugares en los que las bodas se llevan a cabo. La manera en la que Larkin los describe hace imposible que se imagine otra cosa salvo: "a picture of unpromising (and negative) Eden in which the weddings take place"²⁴: "Canals with floating of industrial froth [...] acres of dismantled cars". Ambas imágenes subrayan la manera en la que los objetos de uso y de invención humana acaban. De aquí se puede inferir una relación entre lo efímero de un objeto y la susceptibilidad de desaparecer del que usa ese objeto. La inutilidad de los objetos se relaciona directamente con la desaparición del hombre. Tanto los objetos como su creador son finitos. La última imagen del poema cierra la incertidumbre entre lo que es susceptible ante el tiempo y lo que no lo es, y hace que la temporalidad carezca de importancia ante la imaginación del poeta. No obstante lo anterior, la última estrofa del poema induce a pensar en la amenaza que representa el tiempo.

"The Whitsun Weddings" es un poema de celebración y, también, es un poema por el que se advierte la inquietud, que le causa a Larkin, el problema de la

permanencia. La última estrofa condensa esta inquietud y la presenta con una imagen que niega la posibilidad de permanecer: "there swelled/A sense of falling, like an arrow-shower/Sent out of sight, somewhere becoming rain" pero, también, la imagen funciona como el elemento que disuelve la tensión del poema. Algo similar ocurre en "High Windows". La última estrofa se caracteriza por presentar una imagen que desarticula la tensión y que recuerda "the emptiness of life and the vulnerability of man"²⁵:

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.

El poema inicia con un lenguaje procaz, de una indiferencia mayor ante el espectáculo que el poeta contempla: "When I see a couple of kids/And guess he's fucking her and she's/Taking pills or wearing a diaphragm"; pero ese lenguaje va siendo depurado al tiempo que, técnicamente, las estrofas se hacen más complejas. La complejidad se refuerza cuando el poeta se refiere a la generación que precedió a la suya: "I wonder if/Anyone looked at me, forty years back" pues el poema convoca a tres tiempos distintos, la generación de Larkin, la que lo precedió y la que está siendo observada. La similitud que guardan la generación anterior a la de Larkin y la de él mismo es el modo en el que ambas se expresan de la generación que observan: "everyone young going down the long slide [...] his lot will all go down the long slide/Like free bloody birds". Larkin crea un antagonismo cuando se refiere a las generaciones más jóvenes. La palabra "young" implica un sentido de brío, de suficiencia que tiende a ir hacia arriba y no, como lo presenta Larkin, "going down" o "go down". La indiferencia, entonces, da paso al escepticismo. Por un lado, el escepticismo hace dudar acerca de la supuesta libertad que se goza mientras se es joven y, por el otro, termina el poema de manera desesperanzadora: "And beyond it, the deep blue air, that shows/Nothing, and is nowhere, and is endless".

Esto es parcialmente cierto. La imagen final está cuidadosamente trabajada. La última parte de ella, "that shows/Nothing, and is nowhere, and is endless", responde al conocimiento que el poeta tiene de su fragilidad y soledad ante la inmensidad. La primera parte, en cambio, sugiere la posibilidad de una libertad en la imaginación que contrarresta el efecto irónico que se creó a través del

antagonismo entre "young" y "going down". El poeta abandona la posibilidad del lenguaje, "Rather than words", y recurre a la imagen, "comes the thoughts of high windows", para comunicar la sensación de que la vida junto con la ineficiencia de la libertad es trascendida en un momento de belleza, que sucede únicamente en la imaginación del poeta. La imaginación, como sucede en "The Whitsun Weddings", brinda la posibilidad de abstraer del tiempo una imagen.

Sin embargo, hay que apuntar que el escepticismo del poeta no sólo está presente en la supuesta libertad que se goza de joven, sino que también aparece en la sensación de vacío que suscita la repentina percepción de "high windows". Recordando el primer verso del poema "Song of a Man who is not Loved"²⁶, "The space of the world is immense, before me and around me", se percibe el mismo impacto ante el reconocimiento de una inmensidad. Ese asombro se intensifica en versos posteriores, "I see myself isolated in the universe, and wonder/What effect I can have", en los que Lawrence se concibe sólo y pequeño en el universo. Esta pequeñez y esta soledad se entrelazan en el sentimiento, que tiene el poeta, de la ausencia de una figura omnipotente. En las dos estrofas finales Lawrence escribe desde una individualidad que reconoce su pequeñez, "so infinitely/Small am I", y su impotencia, "How shall I flatter myself that I can do/Anything in such immensity", pero que asimismo desconoce, pues no la menciona, la posibilidad de una ayuda que venga de un ser omnipotente. En Larkin, por otro lado, la frase "high windows" convoca una imagen religiosa que pudiera funcionar como lo que sugiere la existencia de un ser omnipotente, pero que, en cambio, sólo trabaja como lo que introduce "the deep blue air, that shows/Nothing".

Esta última imagen del poema de Larkin y la primera del poema de Lawrence son, antes que escépticas, de asombro. El escepticismo que ambos poetas comparten se equilibra cuando se nota el peso que la naturaleza tiene en la obra de cada uno. La naturaleza es el elemento por el que Lawrence y Larkin se asombran, su asombro los lleva a un momento de contemplación. Lawrence y Larkin son poetas contemplativos. Contemplan a la naturaleza, "this passing wonder", y la ordenan en un complejo lingüístico que se organiza alrededor de una imagen. La imagen, en ambos poetas, es la victoria que ejerce la imaginación sobre el tiempo. "Both Lawrence and Larkin are undeniable major artists in their nourishment of this passing wonder in their art"²⁷. A través de la imagen ambos poetas sustraen del

tiempo a una experiencia, es decir, la preservan.

No se puede terminar un argumento acerca de la imagen sin considerar a los imagistas. Ezra Pound define a la imagen del siguiente modo: "An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time", para después agregar que la imagen proporciona "that sense of sudden liberation, that sense of freedom from time limits and space limits"²⁸. Esto último no difiere de lo que Lawrence escribe acerca de los momentos de contemplación: "such moments [...] give us a feeling for that which exists in non-dimensional space, a feeling for what it is deathless, lifeless and eternal"²⁹. Ambos poetas reconocen en la imagen, no importa que Lawrence la conciba como un momento de contemplación, el elemento que proporciona la posibilidad de preservar el instante en el que es percibida. Pero de lo que Lawrence y Pound no son conscientes es del mecanismo por el que ese instante es capturado y expuesto en un poema. Larkin entiende que para que exista, efectivamente, la preservación de un instante hay que colocarlo "-one hopes- in the eternity of the imagination"³⁰. A diferencia de Lawrence, Larkin menciona a la imaginación como la facultad que hace posible que el sentimiento "for what it is deathless" se transmita a través de un poema.

La diferencia entre Ezra Pound y Philip Larkin sólo puede ser entendida mientras se considere la similitud que guardan. La imagen, en ambos casos, interviene en la elaboración de un poema "as a recreation of the physical world"³¹. Pero el modo en el que cada poeta presenta al mundo físico difiere. Aun cuando los poemas imagistas de Pound provengan de la experiencia que ha causado el mundo en el poeta; ese mundo y esa experiencia son transformadas "into an objective correlative for a rarefied statement about the poet's spiritual quest"³². Lo que ocasiona esta transformación es que la realidad es convertida en un símbolo y, por lo tanto, el mundo presentado en los poemas imagistas "is a landscape of the mind in which concrete metaphors, images and symbols act as the signifiers of a complex state of spiritual internality"³³. Los poemas imagistas, a diferencia de los de Larkin, trabajan la realidad para crear un símbolo, pero esa realidad no es, de manera alguna, una presencia viva o, en palabras de Lawrence, "a living organic connection".

Una de las características de la poesía de Larkin es que parte de una imagen

que se desarrolla, se expande en la forma de un argumento. Esto no sucede con la poesía imagista. Pound reconoce en la imagen el medio que conjunta el asombro con el goce intelectual y, asimismo, es ella la que proporciona el sentimiento de liberación "from time limits and space limits". Desde luego, Larkin no elabora una teoría tan compleja como la de Pound pero, sin embargo, sus ideas no difieren, en mucho, de las de aquél. Por ejemplo, en su escrito "Statement", que bien puede ser el único texto en el que Larkin aborda el tema del por qué y para qué escribir poesía, existe una afirmación sencilla: "I write to preserve things I have seen/ thought/felt"³⁴. La similitud que guarda esta afirmación con la teoría de Pound es que ambos acuerdan que "to preserve lies at the bottom of all art"³⁵.

Si se recuerdan algunos de los poemas de Pound se notará que la inquietud del poeta es la de mostrar una imagen precisa que se desenvuelve como metáfora, comparación o descripción:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

As cool as the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.

Spring
Too long
Gongula

The gew-gaws of false amber and false
Turquoise attract them.
"Like to like nature": these agglutinous
Yellows!³⁶

En cualquiera de los cuatro poemas hay una imagen estática, inmóvil. Su inmovilidad se hace patente en tanto que la imagen no es amenazada por el tiempo. El tiempo no es un elemento que aparezca en la poesía imagista de Pound. Los poemas de Pound no se interesan por demostrar el tiempo y sus consecuencias, sino que su interés es el de proporcionar una imagen que haga posible la supresión del tiempo. Al suprimir el tiempo Pound logra preservar a una experiencia, es decir, la sustrae del fluir del tiempo y la coloca en "the eternity of the imagination". La imagen en Pound carece de la vulnerabilidad que todo momento de placer, de belleza tiene.

No es posible aceptar que el mundo que Pound muestra sea una imagen del mundo real. En este último el tiempo se presenta como la amenaza que impide la prolongación de la belleza o del placer.

Se comentó que una de las características que comparten Pound y Larkin es la de preservar. Ambos poetas tienen la inquietud de sustraer del tiempo una experiencia. Pero la diferencia entre ellos es el modo en el que cada uno entiende la palabra preservar. En la poesía imagista de Pound el tiempo no existe, por lo tanto, la experiencia se preserva como si fuera una imagen fotográfica. En Larkin, por el contrario, el tiempo se introduce como la amenaza que irá minando a cada ser humano, cada experiencia, cada objeto. En Larkin, preservar no es evitar la próxima destrucción de una imagen o de una experiencia, sino que es presentar una imagen acompañada del sentimiento de fragilidad ante el tiempo. Por ejemplo:

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

Is it that they are born again
And we grow old?{...]

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

It dies in the white hours[...]³⁷

En ambos fragmentos el tiempo está minando al objeto. La imagen de: "The trees are coming into leaf" provoca, en el poeta, la reflexión acerca del modo en el que el tiempo afecta a cada uno de los participantes: "Is it that they are born again/And we grow old?". La imagen de: "Cut grass lies frail" hace pensar en la vulnerabilidad del pasto y, al mismo tiempo, esa fragilidad guarda un paralelismo con la existencia humana. En ambos poemas "trees and flowers and grasses are neither animistic, nor hollowed by half remembered druidic lore; they are emblems of mutabilitie"³⁸. En la obra de Larkin el mundo se distingue por estar en pleno movimiento. En él todo está regido por el tiempo. El tiempo es el que marca el compás con el que los hombres se casan, se reconocen solteros, comparan las

libertades que tuvieron con las que ahora tienen, o temen el advenimiento de la muerte. El mundo que se despliega en los poemas de Philip Larkin es siempre un mundo temporal. La temporalidad se hace evidente cuando uno percibe la intención del poeta por resguardar del olvido la experiencia escéptica de la permanencia.

No es posible ignorar que los poemas más representativos de Larkin tienen una base narrativa. Esta permite desarrollar las posibilidades de una imagen, es decir, la imagen ya no es un instante fugaz sino la conclusión de un argumento. Es posible pensar que los poemas de Larkin se organizan alrededor de una imagen pero no necesariamente surgen de ella. Si se piensa en poemas como "The Whitsun Weddings" o "High Windows" cabe la posibilidad de creer que ambos poemas son escritos por la fuerza que existe en la imagen final. Pero cuando se toman en cuenta poemas como "Church Going" o "The Old Fools" la balanza se equilibra, pues no hay imagen alguna que cierre tan eficazmente el poema como lo cierran: "A serious house on a serious earth it is" o "Well/We shall find out". Ambos versos son concluyentes, terminan una averiguación tan eficientemente como antes lo hicieron las imágenes de "The Whitsun Weddings" y "High Windows". Las imágenes y los versos funcionan como la conclusión del poema y no como lo que lo provoca. Lo que concluyen es la argumentación que se desarrolla a lo largo del poema. La narrativa es lo que permite la argumentación que se lleva a cabo en cada uno de los poemas de Larkin.

Entonces, los poemas de Larkin tienen una base narrativa que no es usada únicamente para relatar, sino que es la característica que permite indagar. Sin embargo, no se puede pasar por alto que la narrativa es lo que ocasiona la recreación del tiempo, y que en este recrear se manifiesta la experiencia que el hombre tiene del tiempo. Estas experiencias, generalmente, conllevan hacia los sentimientos de decadencia, temor o melancolía, pero existe un poema, sólo uno, en el que el tiempo toma su forma más espontánea, el recuerdo. No es sino en este último ejemplo en el que se observa cómo la narración se bifurca en un presente y en un pasado, y cómo esa bifurcación ilustra la experiencia temporal. Pero, hay que insistir, ni la indagación ni la inserción del tiempo en los poemas de Larkin sería posible si ellos carecieran de una base narrativa.

Paul Ricoeur considera a la representación (mimesis) y a la disposición de

Los hechos (mythos) como dos características prominentes de la narración. A ambas las integra en una estructura que se encarga de regularlas:

Ahora bien, sólo en virtud de la composición poética algo tiene valor de comienzo, medio, fin: lo que define al comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión. Respecto del fin, éste es, sin duda, lo que sigue a otra cosa pero: "en virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad." Sólo el medio parece definido por la simple sucesión: "viene después de otra cosa y después de él viene otra cosa." Pero, en el modelo trágico, él tiene su lógica propia: la del cambio de la dicha al infortunio.

Los poemas narrativos de Larkin cumplen con las tres partes que regulan al mythos y a la mimesis. En "The Whitsun Weddings", por ejemplo, el comienzo se presenta en las estrofas en las que el poeta refiere sus primeras impresiones; el medio se inserta justo cuando Larkin sufre el cambio de atención, y el fin se hace evidente cuando el poeta reconoce a la vida como algo efímero. Así como Ricoeur se detiene para comentar el valor del medio en el modelo trágico, así también se debe manifestar que en la poesía de Larkin el medio desempeña un papel medular. Ricoeur aclara que el medio, en el modelo trágico, "tiene su lógica propia: la del cambio de la dicha al infortunio". En la poesía de Larkin el medio no ocasiona ningún cambio de dicha a infortunio, sino que lo que sufre un revés es la atención del poeta. El cambio no se da a partir de un error, sino de un gesto.

Conviene aclarar que Larkin describe gestos que provienen de la conciencia, es decir, del deseo por realizarlos, y gestos que son fortuitos. En "The Whitsun Weddings", por ejemplo, la conciencia interviene para dar salida a la curiosidad: "Struck I leant/More promptly out next time, more curiously,/And saw it all again in different terms". En "Sad Steps", por el contrario, el movimiento de "part thick curtains" es un gesto involuntario. Sin embargo, en cualquiera de los dos ejemplos el poeta sufre un cambio en la percepción de lo que observa. Este cambio hace que, simultáneamente a la conversión de tono (de casual pasa a ser serio), el verso se vuelva más complejo. La complejidad no es únicamente lingüística, sino que se advierte en la profundidad que alcanza la indagación. Uno de los poemas en los que se aprecia con mayor claridad lo que hasta ahora se ha comentado es "Church Going".

"Church Going" es un poema que presenta un desarrollo. El verso "Another

church" contrasta, fuertemente, con "A serious house on a serious earth it is". La distancia entre ambos versos es la misma que hay entre el Larkin que entra en una iglesia y el que emite un juicio acerca de la relación que él guarda con la iglesia. La transformación lingüística que sufre el verso es directamente proporcional al grado de profundidad en el que se encuentra la indagación del poema. Siguiendo con la idea de que en un texto narrativo existen tres partes, y que éstas son principio, medio y fin, se ha de colocar en el lugar del principio al verso: "Another church" y en el lugar del fin: "A serious house on a serious earth it is". Por su parte, el medio está contenido en los versos: "I peruse a few/Hectoring large-scale verses, and pronounce/'Here endeth' much more loudly than I meant", pues es a partir de ellos que se observa un cambio. Como en los poemas "The Whitsun Weddings" o "Sad Steps", el cambio, en "Church Going", aparece a partir de un gesto involuntario. El poeta, después de exclamar: "'Here endeth'", se percata de que lo hizo de un modo por el que él mismo está sorprendido: "much more loudly than I meant". La sorpresa de Larkin está en proporción a la fuerza de la frase. El "'Here endeth'" funciona como el recuerdo súbito del tiempo en el que los sentimientos de gravedad y solemnidad eran los que acompañaban a los fieles cuando entraban a la iglesia. Ambos sentimientos son los que aparecen hacia el final del poema.

El movimiento que existe en "Church Going" es singular. "Church Going" es un poema que describe el momento único en el que el poeta visita una iglesia. Sin embargo, este momento, que por sí mismo es presente, no carece de un antes ni de un después. El poema es el lugar en el que se entrelazan la experiencia anterior, la actual y la posterior. El movimiento no es de pasado a presente, sino de presente a pasado, y de éste a futuro. Este proceso, junto con el cambio de percepción, es el que se dramatiza en el poema. La narrativa funciona, en este nivel, como el elemento que da cohesión a las acciones, es decir, ordena los hechos de manera que las causas y las consecuencias sean comprensibles. "Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada"⁴⁰ en un sistema narrativo. La articulación, por su parte, utiliza "las estructuras temporales" para que la narración esté ordenada. Sin las estructuras temporales sólo se leerían acciones inconexas. En el poema de Larkin la acción es legible. Todo está ligado, de tal modo, que da la impresión de que la visita, la estancia y la meditación acerca de la iglesia forman un solo momento, una sola experiencia.

En efecto, ellos forman una sola experiencia, la que Larkin tiene del tiempo. Larkin no experimenta el tiempo en el sentido de envejecer, sino que lo vive desde que él es el medio por el cual los tiempos futuro, pasado y presente se articulan. La frase "'Here endeth'" abre el poema hacia el pasado, pero, a su vez, es ella la que tiende un puente entre el verso "Another church" y el verso "A serious house on a serious earth it is". Si únicamente se piensa en la organización del poema, entonces se le puede adjudicar al "Another church" el valor de pasado con respecto al "A serious house on a serious earth it is", y, a éste, se le puede considerar un tiempo futuro en relación al "Another church". El "'Here endeth'", por su parte, ocupa el lugar del presente, pues es a través de él que el tiempo pasado transcurre para ser futuro. Sin embargo, no es posible resolver así el problema del tiempo.

Hay que considerar que la acción central del poema es sólo un momento, y éste sucede en el presente. Sin embargo, ese momento se complica cuando el "'Here endeth'" aparece, pues es él quien expande la experiencia de Larkin hacia el pasado y, al mismo tiempo, provoca una serie de inquietudes que sólo serán confirmadas en un tiempo por venir. No obstante que el poema aluda a un tiempo ido y lance preguntas hacia el tiempo que viene, se debe entender que el pasado no es propiamente pasado, ni el futuro es estrictamente futuro. Ambos tiempos están actuando desde el presente de la acción y, sin embargo, el pasado y el futuro existen. Su existencia se inscribe en el espíritu del poeta. "El espíritu espera y recuerda y, sin embargo, la espera y la memoria están 'en' el espíritu, como imágenes-huellas e imágenes-signos"⁴¹. La experiencia que tiene Larkin del tiempo se despliega no en la forma del envejecimiento, sino en la reflexión que él hace acerca de la iglesia. El presente es el tiempo de la indiferencia, el pasado es el tiempo de la solemnidad y la seriedad, y el futuro es el tiempo más oscuro e incierto tanto para el hombre como para la iglesia.

El espíritu del poeta es el lugar en el que el tiempo transcurre en la forma de una reflexión. De un súbito "'Here endeth'" pasa a una serie de inquietudes, "who/will be the last, the very last, to seek/This place for what it was [...] will he be my representative,/Bored, uninformed", que son imágenes-signos pero que están pensadas en el tiempo en el que vive el poeta. Esto funciona de igual manera para el "'Here endeth'", él convoca una imagen-huella en el momento en el que el poeta vive el tiempo presente. Estas complicaciones del tiempo sólo pueden

existir si hay las estructuras temporales que la permitan a la narración un orden. Este aparece a partir de que la escritura lo organiza en un antes y un después. Este simple orden, que está haciendo posible un proceso, es el que hace verosímil la última afirmación del poema: "A serious house on a serious earth it is". El tiempo está, en los poemas de Larkin, de dos maneras. La primera es la que hace que se entienda esa sucesión de hechos que constituyen la trama. La segunda es la que permite observar el cambio que se gesta, en el poeta, por la intervención de la memoria (pasado), la atención (presente) y la expectación (futuro).

Sin embargo, "Church Going" sólo ejemplifica la representación más abstracta del tiempo. En él el tiempo transcurre a través del espíritu del poeta, y no a través de los objetos. Los objetos no se deterioran, no sufren ningún daño, sino que es la actitud hacia la iglesia la que cambia. El poeta compara, en su espíritu, el recuerdo con la vivencia actual y se interroga acerca del futuro que tendrá la iglesia. Los objetos, los hombres, permanecen inermes; el tiempo no los daña, parece no tocarlos y, sin embargo, el tiempo existe. En "Church Going" la experiencia del tiempo queda inscrita en el espíritu. La inquietud de Larkin por el tiempo no es únicamente abstracta. En "Show Saturday", por ejemplo, el poeta se interesa por describir un festejo. El inicio, el clímax y el final de éste son los que organizan el poema. El contraste entre los versos: "Announcements, splutteringly loud,/Clash with the quack of a man with pound notes round his hat" y "The pound-note man decamps" comunica un desarrollo. Ambas citas son las distintas apreciaciones de una sola situación. Los primeros versos son la exaltación, la algarabía que acompaña a la fiesta, mientras que el último, una oración mucho más corta y sencilla, es el final de fiesta.

Este contraste recuerda la diferencia que hay entre el "Another church" y el "A serious house on a serious earth it is". El poema "Church Going" comparte con "Show Saturday" la característica de la narrativa. Sin embargo, la manera en la que ésta se hace evidente difiere. En "Church Going", la narrativa es el hilo que conduce la reflexión; en "Show Saturday" es lo que muestra el modo en el que los hombres festejan y el lugar en donde el festejo inicia y termina. Por otro lado, la diferencia entre los dos poemas no es únicamente la narrativa, sino la organización de versos y estrofas. Por ejemplo, en "Church Going" el verso es medido, carece de la aglomeración de sonidos e imágenes, y comunica la inquietud

que el poeta siente con respecto a las iglesias:

wondering, too,
 When churches fall completely out of use
 What we shall turn them into, if we shall keep
 A few cathedrals chronically on show,
 Their parchments, plate and pyx in locked cases,
 And let the rest rent-free to rain and sheep.

En cambio, en "Show Saturday" el verso pierde el tono íntimo de "Church Going" e incorpora, en el poema, al mundo. El verso no es una línea que construya un argumento reflexivo, sino que funciona como el elemento que muestra la manera en la que los hombres se reúnen para festejar:

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

La lectura de "Church Going" fluye fácilmente, su ritmo es constante, no tiene las paradas continuas que marcan cambios de escena. La puntuación no interrumpe el proceso reflexivo, sino que lo aclara, lo ordena. La constitución de "Church Going" está basada en una serie de oraciones largas cuyo único signo de puntuación constante es la coma. "Show Saturday" no es así; su conformación se rige por oraciones más cortas en las que existen comas, dos puntos, y puntos y comas. La variedad en la puntuación hace que la lectura sea más lenta, interrumpida en los momentos en los que la escena cambia, en los que la descripción se amplía a los árboles y de éstos a los autos. El mundo exterior se ordena por la puntuación que le impone Larkin. Pero, sin embargo, el mundo y el hombre están sujetos a los cambios que se efectúan por el paso del tiempo.

El contraste que se señaló con relación a los versos que comunican el inicio y el final del festejo es sólo la primera y más simple de las manifestaciones del tiempo. "Outside the jumping's over" marca la segunda representación del tiempo. El poema, a partir de este verso, se concentra en presentar el regreso de los

festejantes:

The car park has thinned. They're loading jumps on a trunk.
 Back now to private addresses, gates and lamps
 In high stone one-street villages, empty at dusk, [...]
 Back now to autumn, leaving the exiled husk
 Of summer that brought them here for Show Saturday ~

el regreso a sus vidas diarias, únicamente interrumpidas por la próxima celebración: "Back now, all of them, to their local lives:/To names on vans, and business calendars/Hung up in kitchens". El poema pierde el abanico de imágenes y regresa a la intimidad. Intimidad que el hombre guarda en sus relaciones cotidianas y que sólo quiebra cuando llega el tiempo de festejar. "Something they share/That breaks ancestrally each year into/Regenerate union".

"Show Saturday" no es un poema acerca del tiempo, pero recurre a él para comunicar el modo en el que modifica al hombre y al mundo. El tiempo se articula, en el poema, a través de la narración (ésta permite el contraste entre el inicio y el final), pero el tiempo no es experiencia humana sino hasta que Larkin lo incorpora en la costumbre "That breaks ancestrally each year". La comunión entre el hombre y el tiempo abarca a la tierra y a sus estaciones. El poeta utiliza la misma estructura gramatical en frases que declaran el lugar hacia el cual regresan los hombres: "Back now to private addresses [...] Back now to autumn". En versos posteriores el otoño es substituído por el invierno: "back to loud occasions/In the Corn Exchange, to market days in bars, to winter coming", pero lo que más atrae la atención es la imagen que le sigue: "as the dismantled Show/Itself dies back into the area of work", pues pareciera que el invierno convoca a una imagen desoladora. Larkin hace del otoño y del invierno estaciones en las que la integración de la comunidad se rompe, y coloca al verano como el período en el que se reúne la población. Cuando se le da al verano la función de reunir se le está otorgando un sentido temporal a la celebración. El tiempo de fiestas llega cada verano, es decir, los hombres se reúnen cada año. En el poema "Show Saturday" el tiempo existe a partir de una narrativa que contrapone dos momentos, pero el tiempo sólo se vuelve experiencia humana cuando éste crea una "Regenerate union" entre el hombre y la tierra.

La imagen: "as the dismantled Show/Itself dies back into the area of work"

es la más desoladora del poema. Ella presenta a la celebración por lo que ya no es; ya no un lugar de comunión; ya no la celebración que rompe la vida monótona de los asistentes, sino sólo un "dismantled Show" que muere justo cuando el poeta se percata del cercano invierno. La aproximación del invierno, el desmantelamiento de la fiesta y el regreso de los hombres crean una atmósfera de abandono que transmite un sentimiento de tristeza. Esta es "The essential sadness of the human condition"⁴². El hombre está supeditado al tiempo, en el verano festeja y en el invierno se guarda; asimismo, recuérdese lo escrito en relación a Samuel Johnson, el gozo, los placeres, la felicidad o la alegría son estados efímeros. Sin embargo, su condición finita es la que comunica "an odd mixture of the tragic with an essential beauty"⁴³.

Así como el tiempo acarrea el final de una fiesta, de un placer, así también el tiempo se encarga de enfrentar al hombre con su muerte. La muerte, en la obra de Larkin, es un tema constante, sin embargo, en ningún poema es tan prominente como lo es en "Aubade", "The Building" y "The Old Fools". Pero, no obstante, sólo en "Aubade" la muerte es la inquietud que se explora. Como en la mayoría de sus poemas, Larkin desarrolla "Aubade" a partir de una afirmación que se va modificando. El poema parte de la angustia: "Unresting death, a whole day nearer now/Making all thought impossible but how/And where and when I shall myself die" y termina en la aceptación sobria: "Most things may never happen: this one will". A lo largo del poema la luz también cambia. La primera atmósfera del poema se crea en la obscuridad: "to soundless dark", pero inmediatamente después se lee: "I stare", es decir, existe la inquietud por percibir. La obscuridad se convierte en luz en la medida en la que el poeta disuelve su angustia en aceptación o, de otro modo, en la medida en la que el poeta aclara su pensamiento. La claridad es en la que el poeta percibe sus alrededores:

Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
 In locked-up offices, and all the uncaring
 Intricate rented world begins to rouse.
 The sky is white as clay, with no sun.
 Work has to be done.
 Postmen like doctors go from house to house.

y en la que acepta su muerte: "this one will". Paradójicamente, Larkin acepta la muerte justo cuando empieza a notar la actividad del mundo. Maravillosamente,

Larkin equilibra esa actividad con una frase, "rented world", y con una imagen, "Postmen like doctors go from house to house", que subrayan tanto el carácter ineluctable de la muerte como su participación en el mundo cotidiano.

Al igual que en "Aubade", en los poemas "The Building" y "The Old Fools" el poeta reconoce el carácter definitivo de la muerte: "All they know they are going to die", "At death, you break up". Del mismo modo que en "Aubade", en los dos ejemplos recientes la muerte se incorpora al poema junto al reconocimiento de los placeres domésticos. Por ejemplo, en "The Building" Larkin abre el poema con dos comparaciones: "Higher than the handsomest hotel/The Lucent comb shows up for miles". Ambas comparaciones sirven para dibujar el aspecto físico del edificio que, en versos posteriores, se entiende que no es ni un hotel, ni una iglesia, sino un hospital: "As well as creepers hangs a frightening smell". La fortuna de haber escogido un hotel y una iglesia como símiles del hospital radica en que las características propias del hotel y las de la iglesia se mezclan con las del hospital. El hotel es el símbolo más moderno de lo efímero, él está por la vida de paso (¿algún primer esbozo de la frase "rented world"?). La iglesia, por el contrario, supone ser la institución que coloca al hombre de frente a la eternidad, es decir, de la muerte. El hotel representa el accidente de estar una temporada en el hospital, pero cuando se piensa que el hospital es el lugar en donde las personas pueden morir, entonces éste se convierte en el símbolo de la vida efímera. Por su parte, la iglesia comparte con el hospital la característica de enfrentar al hombre con su muerte. La iglesia y el hospital son los lugares en donde la muerte se presenta en su forma más física, la desaparición de los signos vitales y la velación de un cadáver. No obstante, el hospital difiere de la iglesia en tanto que éste no ofrece ningún alivio al hacer creer que habrá otro lugar en el que la vida continúe.

El carácter sombrío del poema se equilibra cuando el poeta incorpora imágenes del paisaje cotidiano:

Outside seems old enough:
Red brick, lagged pipes, and someone walking by it
Out to the car park, free. Then, past the gate,
Traffic; a locked church; short terraced streets
Where kids chalk games,

Los versos celebran el placer de vivir. El poeta se conduce de los enfermos, de los que están próximos a morir y, al mismo tiempo, coloca imágenes que retratan los placeres más sencillos, el caminar por un estacionamiento o los juegos dibujados con tiza. Cada uno de los ejemplos anteriores comunica un amor a la vida, sin embargo, no es sino en los versos: "O world,/Your loves, your chances, are beyond the stretch/Of any hand from here!" que el sentimiento amoroso llega a percibirse con toda su claridad y fuerza. Este arrebató amoroso no es único de "The Building", también en "The Old Fools" el poeta es arrastrado por su sentimiento: "To bring to bloom the million-petalled flower/Of being here". "The Building" y "The Old Fools" son poemas similares en tanto que ambos tienen imágenes que se contraponen y versos que manifiestan un profundo amor a la vida. "Aubade", por el contrario, es un poema en el que no existen exaltaciones amorosas. El amor en "Aubade" no se representa desde una explosión, sino desde el resurgimiento calmoso de la vida diaria: "Meanwhile telephones crouch getting ready to ring".

Se comentó que la muerte era un elemento inherente a "The Building", "The Old Fools" y "Aubade" pero que en éste último, sin embargo, la muerte era la inquietud que se exploraba. En "The Building" y "The Old Fools" la muerte está tratada desde una perspectiva en la que el poeta no es el sujeto sino el observador. Los pronombres que aparecen en los versos: "All they know they are going to die" y "At death, you break up" hacen pensar que Larkin se excluye de sus afirmaciones. El primer verso es lanzado hacia la primera persona del plural, mientras que el segundo se dirige a la segunda persona del singular. Por el contrario, en "Aubade" desde el inicio se lee el pronombre personal "I", es decir, el poema se desenvuelve como una observación cuyo sujeto es quien hace esa observación. La angustia, el temor y la aceptación tocan profundamente a Larkin, él es quien las experimenta y quien las anota. La muerte en "The Building" y "The Old Fools" es sólo un detalle de la construcción, mientras que en "Aubade" es el elemento que pone en marcha la imaginación del poeta. Esta es la diferencia más grande en los tres ejemplos, Larkin se preocupa por tres cosas distintas y su preocupación desemboca en tres poemas cuyo único enlace es, por un lado, las imágenes que celebran a la vida y, por el otro, la conciencia que el poeta tiene de la muerte.

"The Building" es un poema acerca de los hospitales en el mundo moderno, "Aubade" es una reflexión sobre la muerte. "The Old Fools", en cambio, es un poema

acerca de la vejez, la edad en la que el tiempo ha causado tantos estragos: "Ash hair, toad hands, prune face dried into lines-". Larkin toca a la muerte pues la vejez es la edad más cercana a ella, pero la cercanía de la muerte no es lo que produce el aspecto frágil de los ancianos, sino el tiempo. Cuando Larkin describe a los ancianos no se leen versos que traten de la angustia que les causa la muerte, sino que se lee el deterioro físico que causó el tiempo: "Do they somehow suppose/It's more grown-up when your mouth is open and drools,/And you keep on pissing yourself, and can't remember/Who called this morning?". La fragilidad no es hacia la muerte sino hacia la vida. Los ancianos son vulnerables ante la vida, la muerte les importa poco.

En los versos: "Do they somehow suppose [...]" se hace evidente la discontinuidad entre la juventud y la vejez. La primera impresión que se tiene cuando se leen esos versos es la de un retrato del deterioro físico, sin embargo, esa idea cambia cuando se pone atención en los males que Larkin describe: "It's more grown-up when your mouth is open and drools,/And you keep on pissing yourself, and can't remember who called this morning?". Cada una de las anomalías, salvo "keep on pissing yourself", está relacionada con la dificultad de recordar. El aspecto general de los ancianos es el de personas ausentes. Su ausencia tiene que ver con la pérdida de la memoria, pues ella se encargaría de relacionar la llamada recibida con la persona que la hizo y, también, sería ella quien los obligara a permanecer con la boca cerrada para evitar escurrimientos. La vejez, como se comentó, es la edad en la que la vida es más aterradora que la muerte, pues es ella en la que afloran toda clase de debilidades. Estas están relacionadas con la dificultad de crear un sentido entre, por ejemplo, la llamada y la persona que la hizo. La juventud, en cambio, no tiene tales problemas. Ella es la edad vigorosa, la edad en la que la persona está dispuesta a soportar: "the strength and pain/Of being young". La discontinuidad se da a partir de la dificultad por recordar. La juventud, a diferencia de la vejez, recuerda; la vejez, por el contrario, olvida.

Una de las formas en las que Larkin reafirma el desgaste de la memoria es cuando en la estrofa tres escribe:

Perhaps being old is having lighted rooms
 Inside your head, and people in them, acting.
 People you know, yet can't quite name; each looms

Like a deep loss restored, from known doors turning,
 Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting
 A known book from the shelves; or sometimes only
 The rooms themselves, chairs and a fire burning,
 The blown bush at the window, or the sun's
 Faint friendliness on the wall some lonely
 Rain-ceased midsummer evening. That is where they live:
 Not here and now, but where all happened once.

Los recuerdos que tienen los ancianos no son provocados por algo externo a ellos, es decir, no hay ningún objeto que evoque al pasado. Ellos no tienen que asomarse a la ventana y mirar el atardecer para recordar: "Some lonely/Rain-ceased midsummer evening". Los ancianos tienen la facultad de recordar ("People you know"), pero también la dificultad de reconocer lo que recuerdan ("yet can't quite name"). Los versos "trying to be there/Yet being here" son los que, por un lado, muestran la lucha de los ancianos, pero, por otro, son los que hacen que el tiempo se bifurque. De un lado, está el tiempo del poeta y, del otro, el tiempo de los ancianos.

El poeta vive en un presente que, por supuesto, no es el de los ancianos. Los ancianos, por su parte, creen vivir en un tiempo pasado, pero que ellos suponen presente. El poema cierra con un verso, "We shall find out", que lanza la averiguación hacia el tiempo por venir. El tiempo, al igual que en "Church Going", se expande hacia el pasado y al futuro a través de la experiencia del autor. El es, finalmente, el que organiza sus impresiones y les da un sitio dentro del poema. La organización se establece por medio de un sistema narrativo. Este permite que el texto tenga un orden, una sucesión lógica; pero, también, hace que el tiempo físico (el deterioro de los ancianos) y el tiempo abstracto (los recuerdos) irrumpen en el poema.

Cuando el tiempo se introduce en la forma de un recuerdo, el poema se evade del tiempo presente, y se abre hacia el supuesto pasado de los ancianos. Durante la lectura de esos recuerdos es en la que los ancianos y el poeta desaparecen, y se perciben los lugares o las situaciones recordadas. Hay que enfatizar, sin embargo, que los recuerdos no son de los ancianos, sino que el poeta imagina lo que ellos recuerdan. La utilidad de tal ardid es que mediante él Larkin justifica el aspecto enfermo de los ancianos y mantiene la tensión de su propio asombro. Al imaginar los recuerdos, y al dar varias opciones de ellos, Larkin prepara el

ESTA TESIS NO DEBE
 SALIR DE LA BIBLIOTECA

camino para el verso final: "Well,/We shall find out". El poema, que es una indagación, no se cierra definitivamente; la hendidura que queda corresponde a lo que al poeta y al lector se les escapa y que únicamente conocerán cuando envejezcan.

Al igual que "The Old Fools", "At Grass" es un poema acerca de la vejez y de los recuerdos. Estos, como sucede en "The Old Fools", son rememorados por el poeta, pero, a diferencia de aquél, en "At Grass" los recuerdos son evocados por el contacto visual que el poeta mantiene con los caballos. La confrontación entre el poeta y los caballos hace surgir el recuerdo de:

faint afternoons
Of Cups and Stakes and Handicaps,
Whereby their names were artficed
To inlay faded, classic Junes-

Silks at the start: against the sky
Numbers and parasols: outside,
Squadrons of empty cars, and heat,
And littered grass: then the long cry
Hanging unhushed till it subside
To stop-press columns on the street.

Como sucede en "The Old Fools", los recuerdos substituyen a la realidad y lo que el lector percibe es el espacio construido por el recuerdo. El tiempo irrumpe como la memoria del poeta y, también, como las señales de envejecimiento en los caballos. En "At Grass" la vejez es la edad en la que el cuerpo, que sirvió para correr y ganar carreras, queda confinado al descanso diario y a las visitas de "Only the groom, and the groom's boy". A diferencia de "The Old Fools", la vejez en "At Grass" no es "The whole hideous inverted childhood", sino la edad en la que "Do memories plague their ears like flies?".

El tiempo, en "At Grass", es aquello que pone una distancia. La distancia, por su parte, es lo que impide una apreciación clara de lo que se observa. La dificultad de observar con claridad aparece en dos ocasiones en el poema. La primera es en la estrofa uno: "The eye can hardly pick them out". El pronombre se refiere a los caballos que pastan. Estos no se distinguirán claramente hasta que el viento intervenga y haga evidente dos de sus características: "Till wind distresses tail and mane". La segunda ocasión en la que la distancia aparece es en la estrofa dos;

sólo que ahora la distancia no es física sino temporal: "Yet fifteen years ago". Al igual que en la estrofa uno, en la estrofa dos la distancia dificulta la percepción, pero, a diferencia de la estrofa uno, en la dos se percibe con dificultad un recuerdo y no un cuerpo. La evocación del recuerdo marca la transición entre el presente, "To fable them:", y el pasado, "faint afternoons". "To fable them" tiene por sujeto a los caballos. Ellos serán convertidos en leyenda, pero la conversión sólo tiene sentido si se lleva a cabo en el presente, hoy se cantan las victorias que ellos conquistaron. "faint afternoons", por su parte, es el modo en el que el poeta percibe las tardes de hace quince años.

"Summer by summer all stole away,/The starting-gates, the crowd and cries-
/All but the unmolested meadows." Paulatinamente el recuerdo finaliza. Larkin, que reconstruyó un espacio en la memoria, destruye lo que hizo y deja, únicamente, "the unmolested meadows". El hombre y sus construcciones (la carrera de caballos, en éste caso) desaparecen; la naturaleza, en cambio, subsiste. Esta idea se repite constantemente en la obra de Larkin. El hombre es el ser que construye un hospital, una iglesia, la festividad anual o, incluso, un matrimonio; pero sus construcciones, al igual que él, son susceptibles de desaparecer. El tiempo daña tanto al hombre (su felicidad, su alegría) como a los objetos que él inventa y utiliza. Estos, entonces, se convierten en el espejo del hombre, es decir, "the daily objects [...] embody the deepest truths about our fate"⁴⁴.

El destino del hombre y de los objetos es perecer. El deterioro y, por consiguiente, la muerte son consecuencias del transcurrir del tiempo. Sin embargo, el tiempo es trascendido por la imaginación. La facultad de imaginar, y de escribir, es el medio por el que el poeta se libera del tiempo. A pesar de esa liberación el tiempo subsiste como una inquietud persistente en la obra de Philip Larkin. Una de las formas en las que esta inquietud se manifiesta es en la narración. Esta provee la amplitud necesaria como para mostrar dos momentos distintos de una sola situación. Lo que se logra es la confrontación que sólo tiene sentido cuando el poeta le impone un orden, es decir, una sucesión en los hechos que se narran. La sucesión, por su parte, muestra el aspecto temporal de la narración. Otra manera en la que el tiempo se manifiesta es a través de la experiencia del hombre. El hombre, como se comentó, es el ser más susceptible ante el tiempo. El es quien construye y quien ve que lo construido se deteriora; y, también, el que reconoce

que la religión, "That vast moth-eaten musical brocade/Created to pretend we never die", es insuficiente para proporcionar la esperanza de una continuación de la vida.

La imaginación, se afirmó, es lo que libera al poeta del tiempo, de su muerte. El amor ("What will survive of us is love"), por su parte, es lo que brinda, al hombre común, la esperanza de permanecer. La importancia de la diferencia entre la imaginación y el amor es que la primera es una cualidad mayor en los hombres que se dedican al arte, mientras que el amor es un sentimiento que pueden experimentar todos los hombres, artistas o no. Por otra parte, el saber que Larkin consideró a la imaginación como la facultad que evade al tiempo requirió de la lectura de los documentos reunidos en Required Writing, es decir, en su poesía no aparece esa idea. Lo que en su poesía se lee es el verso en el que expone al amor como la esperanza para el hombre común. Esto es, también, una característica de la poesía de Larkin. Su poesía no funciona como el medio que expone o construye teorías estéticas, sino como lo que muestra la manera en la que el hombre cumple su vida diaria.

La poesía de Philip Larkin tiene como centro de inspiración las experiencias que todo hombre tiene de la vida. El libre albedrío, la sexualidad, el amor, el matrimonio, la vejez y la muerte son los temas que repetidamente aparecen en su obra. El idioma con el cual Larkin escribe acerca de esos temas no está "too far from the ordinary everyday language which we use and hear"⁴⁵. Como se puede apreciar, la poesía de Philip Larkin está inscrita dentro de un círculo social muy amplio. Larkin escribe para una clase media inglesa que viste de traje, usa sombrero o, en el caso de las mujeres, vestido. Incluso, esa clase no es una que se distinga, precisamente, por sus inquietudes intelectuales y, por lo tanto, sería difícil imaginarlos leyendo algún texto de T.S. Eliot. Otra característica que ayuda a abrigar la idea de que la obra de Larkin se ocupa de la vida del hombre común es la mención de los trabajos que desempeñan los hombres de los que escribe. Todos los trabajos referidos en la poesía de Larkin son tan comunes como el trabajo que él mismo desempeñó toda su vida, el de bibliotecario. Esto nos regresa al punto de partida, a la afirmación de Seamus Heaney, Philip Larkin: 'is a humane and a civilized member of the [...] library service".

Esta posición, la de un hombre que desempeña un cargo administrativo, es la que hace que Larkin aprecie al hombre desde la óptica de un hombre común. Toda la complejidad del hombre se distiende, se apila en los poemas que hacen patente la única lucha que cualquier hombre lleva a cabo, la de cumplir con su vida. Queda por mencionar ese sentimiento con el que Larkin deja a sus lectores. No importa que en algunos poemas se lean versos como: "They fuck you up, your mum and dad", "In a pig's arse, friend" o "Someone else feeling her breasts and cunt". No importa, pues, que existan este tipo de versos, el sentimiento general es el de compasión. Sin embargo, ese amor y esa compasión hacia el ser humano nunca es excesivo. "Poetry", escribe T.S. Eliot, "is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things"⁴⁶.

Notas

1. Philip Larkin, Collected Poems, USA, Noonday Press, 1993.
2. Basta con recordar que en diciembre de 1955, un mes después de la publicación de The Less Deceived, "orders began to rain down on 253 Hessle Road" (domicilio de la editorial Marvell Press) y que, al igual que en "The Times Literary Supplement", en "The New Statesman" apreció una reseña que era "enthusiastic; and Donald Davie, Anne Ridler and Roy Fuller, among others, produced praising pieces later in the spring. For the rest of 1956 and the following year, articles and appreciations followed at regular intervals. Most of them concentrated, as Larkin hoped they would, on the book's emotional impact and its sophisticated, witty language [...]. So did the academic community, especially after F.W. Bateson, the English Fellow at Corpus Christi College, Oxford, had written about the book in Essays in Criticism [...] The first 400 copies were sold within weeks, and the 300 sheets had been bound and dispatched by the end of April. [...] Within a year, a further 1,500 copies were needed for a third impression; a fourth and fifth soon followed". Andrew Motion, Philip Larkin: A Writer's Life, pp. 269-70.
3. En una carta escrita en 1946 Philip Larkin comentó acerca de Henry Green: "instead of making all these good books he should wait and collect himself and then do one really fine one." En 1950, por otra parte, escribió refiriéndose a sí mismo: "I have never tried to write unless I felt that there was something ready to be written". Anthony Thwaite, Selected Letters of Philip Larkin, p. 118.
4. Seamus Heaney, "Now and in England" en Critical Inquiry #3, p. 473.
5. Terry Whalen, Philip Larkin and English Poetry, p.43.
6. Samuel Johnson, "The Vanity of Human Wishes" en The Oxford Anthology of English Literature, v. I, p. 2077.
7. Conviene aclarar que la poesía de Larkin no es narrativa en el sentido en el que lo es la poesía de Butler y Johnson, o la de Tennyson y Auden. Pero, es narrativa en tanto que está prolongando una experiencia que, de otro modo, se expresaría en un poema lírico. La mayoría de los poemas de Larkin están escritos alrededor de una sola experiencia y no de un acontecimiento. La diferencia que hay entre estas dos formas de escribir un poema narrativo es la base de la cual parten. El poema que relata un acontecimiento está supeditado a la organización misma del acontecimiento al que se refiere, es decir, debe empezar y terminar de relatar al suceso mismo; en cambio, el poema que parte de una experiencia personal hace uso de la narrativa, únicamente, para hacer entender el sentido de la experiencia. La narrativa, entonces, tiene dos objetivos, por un lado, está el que obliga a transmitir los pormenores de un acontecimiento; y, por el otro, el que refuerza el sentido de una experiencia.
8. Anthony Thwaite, Selected Letters of Philip Larkin, p. 5.
9. Ibid., p. 127.
10. Ibid., p. 23.
11. W.H. Auden,
12. Samuel Butler, "Hudibras" en The Oxford Anthology of English Literature, v. I, p. 1526.
13. Pat Rogers, The Augustan Vision, p. 16.
14. Ibid., p. 173.
15. Philip Larkin, 'To My Wife' en Collected Poems, p. 54.
16. Samuel Johnson, "The History of Rasselas" en Oxford Anthology of English Literature, v. I, p. 2095.

17. Terry Whalen, op. cit., p. 37.
18. Salem K. Hassan, Philip Larkin and His Contemporaries, p. 65.
19. Terry Whalen, op. cit., p. 50.
20. D.H. Lawrence, Women in Love, London, Penguin, 1963.
21. Ibid., p. 16.
22. Ibid., p. 12.
23. Ibid., p. 15.
24. Terry Whalen, op. cit., p. 82.
25. Salem K. Hassan, op. cit., p. 122.
26. D.H. Lawrence, Selected Poetry, p. 67.
27. Terry Whalen, op. cit., p.92.
28. Ezra Puond, Make it New, p. 49.
29. D.H. Lawrence citado en el libro de Terry Whalen, p. 92.
30. Philip Larkin citado en el libro de Terry Whalen, p. 92.
31. Terry Whalen, op. cit., p. 100.
32. Ibid., p.95.
33. Id.
34. Philip Larkin, Required Writing, p. 79.
35. Id.
36. Los poemas citados son: "In a Station of the Metro", "Alba", "Papyrus" y "Women Before a Shop". Todos ellos se encuentran en el libro Collected Short Poems.
37. Fragmentos de los poemas "The Trees" y "Cut Grass" en el libro Collected Poems.
38. Seamus Heaney, op. cit., p. 473.
39. Paul Ricoer, Tiempo y narración I, p. 93.
40. Ibid., p. 119.
41. Ibid., p. 62.
42. Terry Whalen, op. cit., p. 28.
43. Ibid., p. 7.
44. Terry Whalen, op. cit., p. 27.
45. Frank Kermode, Selected Criticism of T.S. Eliot, p. 110.
46. T.S. Eliot, The Sacred Wood, p. 58.

B i b l i o g r a f í a

- Auden, W.H.,
Eliot, T.S., The Sacred Wood, USA, Methuen, 1972.
- Hassan, Salem K., Philip Larkin and His Contemporaries, London, Macmillan Press, 1988.
- Heaney, Seamus, "Now and in England" en Critical Inquiry #3, 1978.
- Kermode, Frank, Selected Criticism of T.S. Eliot, Great Britain, Faber & Faber, 1970.
- Kermode, Frank, (et. al.), The Oxford Anthology of English Literature, vols. I y II, New York, Oxford University Press, 1970.
- Larkin, Philip, Collected Poems, Noonday Press, 1993.
Required Writing, Great Britain, Faber & Faber, 1988.
- Lawrence, D.H., Selected Poetry, London, Penguin, 1990.
Women in Love, London, Penguin, 1969.
- Motion, Andrew, Philip Larkin: A Writer's Life, London, Faber & Faber, 1993.
- Pound, Ezra, Collected Short Poems, Great Britain, Faber & Faber, 1971.
Make it New, Great Britain, Faber & Faber, 1940.
- Ricoer, Paul, Tiempo y narración I, México, S. XXI, 1996.
- Rogers, Pat, The Augustan Vision, Cambridge, University Press, 1978.
- Thwaite, Anthony, Selected Letters of Philip Larkin, Great Britain, Faber & Faber, 1992.
- Whalen, Terry, Philip Larkin and English Poetry, London, Macmillan, 1990.
- Williams, John, Twentieth-Century English Poetry, Great Britain, Edward Arnold, 1978.