



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

**La biografía en la construcción de la imagen de autor
del poeta Philip Larkin**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
Héctor Luis Grada Martínez

Tutora: Dra. Adriana De Teresa Ochoa Facultad de Filosofía y Letras

Cotutoras: Dra. Ana Elena González Treviño; Dra. Mónica Quijano Velasco

Facultad de Filosofía y Letras

Sinodales:

Dra. Margarita León Vega, Instituto de Investigaciones Filológicas

Dr. Pedro Serrano Carreto, Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México, noviembre de 2019



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.

La biografía en la construcción de la imagen de autor del poeta Philip Larkin

Introducción	2
Tema y propósito de la investigación.....	2
Marco interpretativo	10
<i>Imagen de autor</i>	10
<i>El campo literario</i>	14
<i>Estudios sobre la biografía</i>	18
Capítulo 1: La biografía en la construcción de la imagen de autor	22
El régimen de singularidad	22
Interés personalista/operalista	25
La prueba de la posteridad	28
La biografía sobre un escritor: una interpretación global de la obra.....	30
La biografía: el sentido de la existencia.....	33
La biografía operalista	36
Capítulo 2 Las biografías sobre Larkin.....	40
La imagen de autor de Larkin	40
Contexto de publicación de las biografías estudiadas	48
Propuesta global de la biografía: las introducciones de Motion y Booth	50
<i>La introducción a A Writer's Life</i>	52
<i>La introducción a Life, Art and Love</i>	54
Capítulo 3: Núcleos temáticos en las biografías analizadas	56
Infancia y juventud: el genio oculto	59
Reconocerse como poeta: <i>The North Ship</i>	64
La incertidumbre del llamado a la posteridad: <i>In the Grip of Light</i>	67
La genialidad incomprendida: <i>XX Poems</i>	74
La celebridad: <i>The Less Deceived</i>	76
El campo literario: The Movement	81
Imagen de autor y autoimagen: “an egg sculpted in lard, with goggles on”	85
De la celebridad a la posteridad: <i>The Whitsun Weddings</i>	87
Amor y soledad: “Mr Bleaney”	91
Dinero y poesía: “Money”	101
La muerte simbólica: “Aubade”	105
Muerte biológica y sentido de la existencia	111
Conclusiones	117
Bibliografía	126

Introducción

Tema y propósito de la investigación

A razón de la reciente publicación de una de sus biografías, el poeta británico Philip Larkin (Coventry, Inglaterra, 1922-1985) mereció las siguientes palabras en el sitio web del periódico *The Guardian*: “Larkin’s poems cultivate solitude, withdrawal, ‘the wish to be alone’. His persona is that of an awkward bachelor, too fond of his own company to crave other people’s, too old (even when young) to take advantage of the sexual revolution, too conscious of ‘the sure extinction we travel to’ to have fun” (Morrison, 2014).

Esa imagen del poeta —a quien se atribuyen rasgos de carácter y excentricidades que lo singularizan— se replica también al presentarlo a los lectores hispanohablantes, como se observa en la siguiente reseña con motivo de la publicación de la *Poesía reunida* (2014), traducción al español de la obra de Larkin:

...la voz de Larkin es claramente contemporánea. Es, además, ácida, desagradable, antipática. Se trata, quizá, del poeta más antipático que jamás haya escrito. Ha habido poetas crueles, grandes satíricos, es cierto, y hay poemas llenos de desengaño o incluso de odio en todas las épocas, pero, por lo general, la voz del poeta es la de un ser transido de melancolía que transmite palabras y visiones trascendentales. No así la de Larkin, que es claramente la de un soltero conservador de mediana edad que no soporta a los niños, que aborrece la vida en familia o en pareja, que no cree en nada y no espera nada de la vida. Un tono ácido, una visión amarga y ligeramente sardónica. Desprecio por la “vida literaria” y también por las cosas que normalmente a todos enternecen: el amor romántico, los recuerdos de la infancia, la naturaleza.
(Ibañez, 2014, p. 4)

No obstante la enumeración de algunas características destacadas de la personalidad de Larkin en los textos citados, hay que tener presente que estas no se le atribuyen directamente al poeta como individuo, como persona empírica, sino a esa figura imaginaria que constituye el “autor”. En el primer caso se hace referencia a su “*persona*”. Este término conserva en inglés

un sentido más cercano al latín de “máscara de actor”, “personaje teatral” y establece una diferencia entre lo público y lo privado: “the particular type of character that a person seems to have and that is often different from their real or private character” (Cambridge Dictionary). En el segundo caso, Andrés Ibáñez califica y critica la “voz de Larkin”. En ambos se evita la referencia directa, personal al poeta, para apuntar más bien hacia la construcción de una imagen pública que en ocasiones llega a influir en la forma en que se lee e interpreta la poesía.

Como ocurre con todo autor literario, en la percepción del público lector la obra de Larkin es indisoluble de sus experiencias de vida. Jérôme Meizoz señala que la imagen del autor no es sólo la que el autor desea proyectar, sino que el público también la retroalimenta, debido a las expectativas que genera la lectura de su obra. Esta percepción del público en torno a ciertos autores literarios lo vuelve en una especie de personaje:

...convertido en personaje público, el “escritor”, en cuanto representación de sí mismo, no se pertenece por completo, sino que se conoce gracias a la imagen que el público le reenvía. En 1910, Lanson apuntaba ya lo siguiente: “La vida y el carácter de Rousseau no cuentan más por lo que realmente fueron, sino por las solas imágenes, verdaderas o falsas, que los lectores se hacían de él y que podían confundirse, en mayor o en menor medida, con las impresiones del libro”. [...]

Genette radicaliza esta idea, en el caso de Stendhal, hasta el punto de que hace de la persona civil una reconstrucción del escritor seudónimo: “legítimamente, Beyle es para nosotros un personaje de Stendhal”. (Meizoz, 2014: 87-88)

La representación o imagen de un autor puede llegar a ser tan reconocible para el público como para permitir la caricaturización y la mofa. Y así como Rousseau recibió de Voltaire el epíteto de “mono de Diógenes” (Meizoz, 2014: 90), Larkin ha sido llamado “el poeta antipático”, además de “Mr Nasty”¹, y El “ermitaño de Hull”.

¹ Así lo llama Mark Lawson (1993) en su reseña con motivo de la publicación de la biografía de Motion.

Frente a esta reflexión, cabe preguntarse ¿qué tan cercana a la realidad histórica es esa representación? ¿Cómo se construye? ¿En qué medida está basada en la obra literaria y las expectativas de los lectores y en qué medida en declaraciones extra-literarias del poeta y de otras personas? Mi propuesta es que las biografías son textos de gran importancia para este proceso, ya que constituyen un criterio sólido para diferenciar a las celebridades fugaces de los “genios inmortales”, al tiempo que brindan un espacio privilegiado para desplegar la representación que los lectores construyen en torno a sus escritores favoritos. Por ello analizo dos: *Philip Larkin. A Writer's Life*, de Andrew Motion (1993) y *Philip Larkin: Life, Art and Love*, de James Booth (2014). Existe una tercera, escrita por Richard Bradford, titulada *First Boredom, Then Fear: The Life of Philip Larkin* (2005); hasta donde sé, no han sido publicadas otras biografías sobre el poeta. Esta última queda fuera del presente estudio por las razones que expongo a continuación

El primero de mis motivos para descartar la biografía de Bradford fue el escaso interés que despertó su publicación. En una búsqueda básica en internet realizada en agosto de 2019 con las palabras “biography Philip Larkin”, de los primeros 100 resultados ni uno solo hace referencia a la biografía de Bradford. La predominancia de Booth es comprensible, si se considera que su biografía es la más recientemente publicada. Incluso era posible anticipar que la Motion fuera más citada que la Bradford, por el hecho de ser la primera biografía publicada sobre Larkin, pero me parece que el hecho de que *First Boredom, Then Fear* no aparezca ni una sola vez entre los resultados demuestra la escasa repercusión que tuvo.

A este respecto, cabe mencionar que Booth cita escasamente a Bradford, y de esas ocasiones (diez, aproximadamente, en todo su texto), la mayoría se refieren, curiosamente, no a *First Boredom, Then Fear*, sino a otro libro de Bradford *The Odd Couple: The Curious Friendship between Kingsley Amis and Philip Larkin* (2012). Booth utiliza este último casi

exclusivamente como fuente de información acerca de la larga amistad de Larkin con su célebre compañero de la Universidad de Oxford, pero en realidad no dialoga con Bradford como biógrafo. En cambio, una búsqueda de palabras en el texto electrónico de *Life, Art and Love*, arroja más de 150 referencias a la biografía de Motion. Para propósitos del presente estudio, me parece más fructífero comparar la primera biografía publicada sobre Larkin con la más reciente, con el fin de valorar cómo se modificó su imagen autorial a lo largo de dos décadas y cómo dialogan ambas biografías.

Una última razón para excluir de mi corpus *First Boredom, Then Fear* fue que, en mi opinión, esta biografía es notoriamente inferior en la calidad estilística y argumentativa de su prosa, en comparación con las otras dos. El texto con frecuencia cae en la dispersión. Esto es notorio desde la Introducción, donde Bradford pasa de un tema a otro y no logra establecer un eje argumentativo claro. En mi apartado “La imagen de autor de Larkin” argumentaré que Motion persigue el equilibrio entre la persona que conoció y el poeta que admiraba, mientras Booth se propone reivindicar la imagen personal del poeta, dañada por revelaciones póstumas acerca de su personalidad. Sin embargo, es incierto cuál es el objetivo principal de Bradford. Ciertamente, uno de sus intereses es discutir algunas conclusiones de Motion, pero esto no llega a constituirse en un propósito que estructure sus argumentos. Específicamente, desaprueba la postura de Motion al separar, según su lectura, la poesía y la vida de Larkin: “Contra [*sic*] Motion I shall argue that to pretend that his work ‘floats free of its surroundings’ undermines any proper understanding of Larkin both as an artist and as a man” (Bradford, 2005, p. 18). Como argumentaré en su momento, no me parece que Motion adopte tal postura pero, más allá de mi desacuerdo con Bradford, encuentro débil su argumentación. La referida dispersión es notoria también en otras partes del texto. Me referiré a un ejemplo más, que espero sea suficientemente claro.

El capítulo 14 inicia con la descripción del proceso de composición de “The Building”, poema inspirado —según el propio Larkin comenta en una carta citada por Bradford— en una visita a la Hull Royal Infirmary. Este biógrafo afirma que Larkin *evita* mencionar directamente el hospital, lo cual despierta “sospechas”: “Larkin’s reluctance to become the clear, unambiguous subject continually prompts the question of the cause of his distractedness, and as we read the poem with this in mind we become suspiciously aware of the similarities between the clinical environment depicted and the one in which Larkin spent his working days” (Bradford, 2005, p. 218). No veo razón para especular por qué Larkin no hace del mencionado hospital el tema “claro e inequívoco” de “The Building”. Esto puede simplemente responder a la decisión de evocar abstractamente un lugar y con ello ampliar el alcance del poema. Es decir, el título permite pensar en cualquier *edificio*, en vez de limitarse a la Hull Royal Infirmary. La especulación de Bradford parece gratuita, pero lo es más aún el relacionarla con el ambiente laboral cotidiano del poeta.

Para colmo, el siguiente párrafo inicia con la mención de una carta a la escritora Barbara Pym, en la que el poeta se queja de una protesta en la que los estudiantes de Hull ocuparon cierto *edificio*: “The [...] Building stank for a week after the sitters-in (‘activists’) had departed” (carta a Pym, 22 de marzo de 1972, citada por Bradford, 2005, p. 218). Bradford compara esta queja con el final de la primera estrofa del referido poema: “...and in the hall/ As well as creepers hangs a frightening smell” (Larkin, 2012, p. 84).

Así, Bradford da una desproporcionada importancia al hecho que Larkin haya decidido no mencionar la Enfermería de Hull; a partir de eso, pasa a la especulación sobre si esa omisión se relacionaba con la insatisfacción personal del poeta con su ambiente laboral, y de ahí, a su desaprobación hacia una protesta estudiantil cuya única relación con el poema es que dejó un edificio maloliente.

Por último, *First Boredom, Then Fear* no incluye información relevante que no esté incluida en alguna de las otras dos biografías. El tipo de análisis que aquí propongo aborda principalmente el *cómo* de las biografías (es decir, la manera en que los biógrafos presentan su información, sus estrategias narrativas, su construcción argumentativa, etcétera,) y en ese sentido la de Bradford presenta las deficiencias mencionadas; pero además no aporta mucho respecto al *qué* (los datos). Así, considero que en este aspecto tampoco tiene las cualidades necesarias para una comparación fructífera con *Philip Larkin. A Writer's Life* o con *Philip Larkin: Life, Art and Love*.

En cuanto al corpus de esta investigación, hay que señalar que las biografías de Motion y Booth comparten muchas similitudes. En mi lectura de ambas no encontré discrepancia en torno a los hechos registrados. Si bien, como cabe esperar, estos no son exactamente los mismos, no hay ni un solo ejemplo en el que Booth dispute la veracidad de algún acontecimiento consignado por su predecesor. La diferencia principal entre ellas radica en cómo se interpretan algunos de esos hechos.

Ambas biografías son laudatorias en términos generales, pero la manera como se manifiesta la admiración de cada biógrafo es diferente. Si bien Motion expresa su admiración por Larkin como poeta, en ocasiones desaprueba conductas de su vida social y personal; Booth, por su parte, es más empático y se esfuerza por sanear la reputación de Larkin. ¿Qué llevó a Motion a escribir una biografía, la única que ha escrito a lo largo de una prolífica y destacada carrera como poeta, novelista, y estudioso de la literatura? ¿Por qué un académico renombrado como Booth ve la necesidad de escribir una segunda? ¿Cómo contribuyen las biografías a conformar la representación pública de un escritor como Larkin? ¿Por qué surgen diferencias en la imagen que proyecta cada biografía y en qué consisten esas diferencias? Y

finalmente, ¿qué imagen de autor —imagen de *biógrafo*, por así decirlo— proyectan ellos mismos al escribir sobre la vida del poeta que admiran?

Mi escrito pretende contestar estas y otras preguntas relacionadas. En resumen, el propósito de la presente investigación es llevar a cabo un análisis textual y retórico de cómo se construye la imagen de autor del poeta Philip Larkin en las dos biografías referidas.

Mi análisis servirá para identificar y describir algunos recursos utilizados por los biógrafos para presentar y defender una imagen determinada del sujeto biografiado. Y si bien tales recursos son comunes a varios subgéneros narrativos, en la biografía literaria toman características especiales debido, como se verá, al doble interés del lector por “obtener información documental, escrupulosamente investigada y plausiblemente interpretada, y por experimentar el placer estético de leer una obra de arte consumada, con una historia de vida con ilación y un final satisfactorio” (v. Benton, 2009, p. 35).

Para ello utilizo la siguiente organización por capítulos: un primer capítulo para explorar los antecedentes históricos y sociológicos del interés por la figura del autor, en el que planteo un recuento de la transformación de valores asociados a la creación artística y literaria en el campo cultural. Dicha transformación culmina en lo que Nathalie Heinich (2001) ha llamado “el régimen de singularidad”, cuyas características explican el aura de misterio que aún hoy en día prevalece en torno al proceso creador. Asimismo, analizo cómo la biografía literaria contribuye decisivamente a la construcción de una determinada imagen autoral. Aquí analizaré algunas de sus características como género, los recursos que utiliza y la forma en que está estructurada. Para ello me apoyaré en François Dosse (2011) y Michael Benton (2009, 2011), principalmente. Cabe señalar que, a lo largo de mi escrito, me referiré a la biografía como *género* (un género *híbrido*, de acuerdo con Dosse, 2011, p. 18) y a la biografía literaria, o biografía en torno a escritores, como *subgénero*.

En el segundo capítulo de mi investigación, presento un esbozo de la imagen de autor de Larkin y establezco generalidades sobre el papel de la biografía en la construcción de dicha imagen. Asimismo, sitúo contextualmente la publicación de los libros de Motion y Booth y, a partir del análisis de las introducciones de cada texto, comparo la forma en que cada uno propone un determinado sentido de la existencia del poeta.

En el capítulo más importante de mi investigación, el tercero, analizo las biografías a partir de núcleos temáticos que considero relevantes para la construcción de la imagen de Larkin. En términos generales, estos núcleos temáticos siguen la estructura cronológica típica del género (que narra del nacimiento a la muerte) pero, más que en acontecimientos precisos, se centran en procesos clave en la construcción de dicha imagen.

Así, a pesar de que mi capítulo inicia con un apartado sobre la infancia, me permito fusionar ese periodo con la primera juventud de Larkin. Según las convenciones del género, la infancia es el periodo de gestación del genio del escritor, en el cual el biógrafo identifica momentos que anticipan su futura grandeza; sin embargo, en el caso de Larkin está prácticamente desprovista de ese halo anticipatorio. De ahí que mi apartado se titule “Infancia y juventud: el genio oculto”, pues Motion y Booth coinciden en señalar que el talento del poeta se mostró a una edad más tardía, primeramente en la escritura de novelas que el propio poeta desdeñaría en su edad adulta.

Otros apartados del tercer capítulo giran en torno a la gradual obtención de la celebridad literaria, tales como la publicación de los poemarios de Larkin y su asociación—por demás involuntaria— con “The Movement”, movimiento literario (valga la tautología) que cobró relevancia en la década de 1950. Asimismo, incluyo núcleos temáticos relacionados con la muerte, primero, de su producción literaria, y en segundo lugar, con la muerte biológica, que en toda biografía canónica constituye el culmen de la narración. Es en torno a

la muerte biológica y sus circunstancias que el biógrafo presenta su propuesta sobre el sentido de la existencia del biografiado.

Y a pesar de que me parece conveniente seguir, en la medida de lo posible, el esquema cronológico que siguen Motion y Booth existen algunos núcleos temáticos que se superponen. Así, por ejemplo, “Imagen de autor y autoimagen”, “Dinero y poesía”, y “Amor y soledad” abarcan largos periodos en la vida del poeta y se traslapan con su gradual reconocimiento público, desde la publicación de su primer poemario hasta su consagración, con el fin de la escritura, etcétera.

Por último, el capítulo de mis conclusiones discurrirá sobre la medida y las condiciones en que el caso de Larkin puede ser representativo de cierta forma de leer en el régimen de singularidad.

Marco interpretativo

Imagen de autor

La imagen pública de un escritor es resultado de un fenómeno complejo que surge de la interacción entre diversas figuras: “Es esencialmente producida por fuentes externas y no por el autor mismo, pues se trata de una representación de su persona y no de una representación de sí mismo. Por esto se distingue del *ethos* discursivo, o de la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso” (Amossy, 2014, pp. 68-69). Ruth Amossy utiliza la noción de *imagen* para englobar esta representación, construida por la publicidad editorial, además de “la crítica periodística, las emisiones de televisión y, en la medida en que el estatuto del escritor lo permita, la crítica académica y las biografías” (Amossy, 2014, p. 69).

En estos discursos la imagen del autor es construida por un tercero, sin intervención directa del mismo.

Sin duda, la figura autorial toma elementos de la personalidad del escritor, del sujeto que lleva una vida personal y social de la cual el quehacer literario sólo forma una parte, por muy relevante que ésta sea. Sin embargo, es claro que existen grandes diferencias entre la figura autorial y el autor empírico.

Más que corresponder con la realidad histórica (con la cual ciertamente se relaciona, pero de manera compleja e indirecta) la figura autorial es una construcción discursiva que dota a un nombre de ciertas funciones:

...un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existía, Hipócrates tampoco —en el sentido en el que podríamos decir que Balzac existe—, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.
(Foucault, 2009, p. 120)

Así, el nombre de un autor cumple tres funciones que no cumple el nombre propio: clasificar textos, relacionarlos entre sí, e indicar que cierto texto debe ser recibido de manera particular.

Michel Foucault señala que la autoría es una construcción histórica moderna que surge a fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando los textos y libros empezaron a ser considerados productos, bienes, objetos de apropiación: “Hubo un tiempo en que esos textos

que hoy llamamos ‘literarios’ (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente” (Foucault, 2009, p. 122) .

Por su parte, Martha Woodmansee (1984) analiza el surgimiento de la figura autorial en Europa y resalta la importancia de *Essay on Criticism* (1711), del poeta inglés Alexander Pope (1688-1744), como muestra de la transición en la función del poeta. Este, de ser considerado un artesano cuya función era renovar las verdades de la tradición (“to express afresh truths hallowed by tradition”, Woodmansee, 1984, p. 428), empieza a ser visto como vehículo de un tipo de inspiración que va más allá de las reglas y las estrategias de su oficio:

...from the margins of theory, where they reside in the *Essay* at the beginning of the century, these moments of inspiration move, in the course of time, to the center of reflection on the nature of writing. And as they are increasingly credited to the writer’s own genius, they transform the writer into a unique individual uniquely responsible for a unique product. That is, from a (mere) vehicle of preordained truths—truths as ordained either by universal human agreement or by some higher agency—the *writer* becomes an *author* (Lat. *auctor*, originator, founder, creator).

(Woodmansee, 1984, p. 429)

Gradualmente, la noción de “genio individual” va cobrando fuerza, y el “escritor” —que representa las verdades preestablecidas del “régimen de comunidad”, como se verá a continuación— empieza a convertirse en “autor” —asociado con el régimen de singularidad de Heinich, sobre el que me detendré más adelante.

En el contexto inglés, la propiedad sobre los textos y la discusión sobre los derechos de autor cobra fuerza durante el Romanticismo:

...critics and historians have explored a general shift in the relationship between poets and their readers and audiences in the late eighteenth and early nineteenth centuries. A number of factors provide the context for a rethinking of the nature of poetry audiences at this time: technological developments in the print industry allowed for a remarkable expansion in the market for books while the spread in literacy resulting from widening opportunities for education produced a thirst for cheap and widely disseminated printed texts. More generally, historians have recognised that the commodification of social and cultural production during the eighteenth century amounts to what Neil McKendrick has called a “consumer revolution”. Controversies concerning literary property centring on debates over copyright law also indicate crucial changes in author–publisher and author–public relations.
(Bennett, 2004, pp. 20-21)

Andrew Bennett comenta que el papel del poeta se modificó a partir de los cambios en su relación con los editores y con el público, y que esto dio lugar a una mercantilización y a una “revolución del consumo” (“consumer revolution”). Por primera vez en la historia, el autor es considerado responsable y propietario de su texto, lo cual plantea la necesidad de discutir sobre derechos de autor.

La individuación que inició en el Renacimiento y culminó en la época Romántica dio origen al régimen de singularidad, conformado por una serie de valores asociados a la creación artística desde el siglo XIX, entre los que destacan los siguientes:

Vocación, don innato, revelación, sacrificio, desinterés, inspiración, renuncia al mundo. [Es decir,] un sistema de valoración basado en una ética de lo excepcional, que tiende a privilegiar al sujeto, lo particular, lo individual, lo personal, lo privado, y que se opone diametralmente al “régimen de comunidad” basado en una ética de la conformidad, que tiende a privilegiar lo social, lo general, lo colectivo, lo impersonal, lo público.
(Heinich, 2001, p. 15).

De esta manera, los valores que se asocian a la creación artística giran en torno a la idea de excepcionalidad, de genio creador. A partir de esto, el artista es valorado en cuanto se distingue de lo social, de lo público, y si llega a considerársele representante de una colectividad (como en el caso de las discusiones acerca de Larkin y su representatividad como

ciudadano inglés, su “Englishness”²), es únicamente a través de un primer proceso en el que se le considera su don innato, su talento, su desinterés por lo económico, su inspiración, su renuncia al mundo...

El campo literario

Para analizar cómo las biografías han contribuido a crear y transformar una imagen de autor, será necesario establecer algunas generalidades sobre cómo opera la “función autor” en el contexto actual. Pierre Bourdieu analiza el surgimiento del artista moderno en el contexto del

Romanticismo:

A partir de la década del 1840, y sobre todo después del golpe de Estado, el peso del dinero [...] y el entusiasmo, estimulado por los fastos del régimen imperial, por los placeres y las diversiones fáciles, particularmente en el teatro, propician la expansión de un arte comercial, directamente sometido a las aspiraciones del público. Frente a este “arte burgués”, se perpetúa, con dificultad, una corriente “realista” que prolonga, transformándola, la tradición del “arte social” —recurriendo, una vez más, a las etiquetas de la época. En contra de uno y otro se define, mediante un doble rechazo, una tercera posición, la del “arte por el arte”.

(Bourdieu, 1995, p. 143).

Si bien Bourdieu se refiere aquí a la Francia del siglo XIX, considero que las categorías que identifica sirven para explicar algunos aspectos generales de la forma como culturalmente percibimos a los escritores célebres. Con las necesarias adaptaciones, en la actualidad es aún posible asociar determinados escritores con cierta idea de arte que oscila entre dos polos: la

² La crítica Janice Rosen comenta: “The post of Laureate encompasses both the role of writing about England itself—celebrating and preserving its memory—and being read and admired by its people. Both of these Larkin achieved, though in a characteristically roundabout way. [A] tender sense of loss and melancholy infuses his view of England because he incorporates his own distance from it into each poem. Writing of an England that is vanishing, Larkin often seems like the characters in “The Whitsun Weddings”, who stand “As of put of the end of an event / Waving goodbye / To something that survived it” (1989, pp. 49-50).

Para Rosen el ofrecimiento a Larkin de ser nombrado “poeta laureado” muestra que este poeta representaba el carácter nacional, al tiempo que su rechazo del mismo muestra su peculiaridad como persona. Así, aunque cumplía las características para recibir el destacado nombramiento —al preservar el legado inglés y ser admirado por sus compatriotas— se cuidaba de mantener en sus poemas “su distancia” de Inglaterra.

búsqueda de un arte hasta cierto punto autónomo, casi autorreferencial, por decirlo de alguna manera, y un arte con una función más social. En este contexto, Larkin, por ejemplo, se ubicaría más cerca del primer polo, es decir, de la concepción del “arte por el arte” .

Bourdieu no se limita a etiquetar la concepción artística que ostentan y defienden los escritores, sino que examina cómo nuestra percepción de ellos está condicionada por las características de lo que llama “campo literario”:

Bourdieu plantea la necesidad de diferenciar dos tipos de valores que distinguirán [...] los bienes culturales: el valor económico y el valor simbólico. El valor económico, que corresponde a la producción industrial, se construye en torno a la capacidad del productor a satisfacer las exigencias del gran público, mientras que el valor simbólico, que corresponde a la producción restringida, se constituye precisamente en torno a la fuerza con que el productor afirma su desinterés del valor económico. De esta manera, Bourdieu puede explicar el proceso de autonomización de la literatura como el resultado de la consolidación y predominio del valor simbólico sobre el valor económico. En efecto, en tanto sistema en el que prevalece la creación libre y desinteresada, la autonomía del campo se alcanza a partir del momento en que la esfera de producción restringida acumula el suficiente capital simbólico para producir e imponer por sí misma “las normas de su propia producción y los criterios de evaluación de sus productos”, lo que equivale a decir que éste ha adquirido el control pleno de los procesos de legitimación y que ninguna instancia exterior al campo interfiere en su poder de consagración de las obras y del artista.
(Zapata, 2011, pp. 43-44)

A partir del análisis de Bourdieu (1995) en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Juan Manuel Zapata explica que, en el campo literario, los productores (escritores, pintores, escultores, músicos, etcétera) así como los promotores (editores, críticos, dueños de galerías, etcétera) propagan la idea de que su actividad está regida por el valor simbólico y por las leyes económicas que dominan la producción industrial.

Sin embargo, pese a que el campo literario tiene el poder de consagrar obras y artistas sin interferencia exterior, forma parte de un ámbito más amplio, que el sociólogo francés

llama “campo del poder” y que sirve para explicar las complejas relaciones entre el creadores y la sociedad:

Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (por ejemplo su ambivalencia tanto para el “pueblo” como para con el “burgués”) sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario [o artístico] ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los “burgueses” del siglo XIX, por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas. (Bourdieu, 1995, p. 320).

En este punto parece haber una contradicción: ¿el campo literario, según Bourdieu, es autónomo o está dominado por el campo del poder? Me parece que la clave radica en precisar a qué exactamente se aplica el término “autonomía”: el campo literario es autónomo en la medida en que determina el valor *simbólico* de autores y escritos, pero en cuanto el autor “sale” del campo literario, por así decirlo, y se relaciona con el campo del poder, dicho valor deja de ser el único operante: el valor económico entra en juego. Es debido a esto que “sus prácticas y representaciones” se vuelven ambivalentes, pues el creador debe, como se diría coloquialmente, “servir a dos amos”.

La lógica económica que dicta las actividades de promoción y validación literarias (y artísticas en general) permanece oculta en la medida en que quienes se benefician de ella pretenden estar interesados únicamente en valores estéticos, es decir, simbólicos: para obtener credibilidad y prestigio ante escritores y público, los editores y críticos literarios deben ocultar o disimular convincentemente su interés por obtener algún beneficio económico. El estudio de las peculiaridades de esa “economía carismática basada en una especie de milagro social que

es el acto puro de cualquier otra determinación que no sea el propósito puramente estético” (Bourdieu, 1995, p. 320) es indispensable, me parece, para evitar la idealización del acto creativo, para analizar la relación entre vida y obra de un poeta célebre sin caer en lo excesos de la “ética de lo excepcional” (Heinich, 2001, p. 15).

Finalmente, cabe una aclaración sobre las fuentes teóricas que utilizo en el presente escrito. Si bien la discusión de Bourdieu (y de Heinich, dicho sea de paso) se centra en el contexto francés, sus herramientas teóricas pueden aplicarse al contexto británico de Larkin en la medida en que los fenómenos económicos y culturales que describen se relacionan con el surgimiento histórico de la figura del autor.

A semejanza de Woodmansee, Leo Braudy (1986), destaca a Pope como figura de transición entre el escritor clásico y el moderno:

...with the eighteenth century, and especially with a figure like Pope, admired all over Europe as well as in England, the writer becomes a member of what might be called a “language class” or, as Locke called it, a “republic of letters” that understands writing as a tool of class power for itself rather than for others. The class to which patrons belonged was no longer perceived by writers, artists, or the public in general as having any special claim to identity with the essence of national culture.
(Braudy, 1986, pp. 362-363)

La fama internacional de este poeta abrió la posibilidad de la profesionalización de la escritura. De este modo, la figura del mecenas, sin la cual es imposible comprender la imagen del poeta clásico, empieza a volverse obsoleta a los ojos de los creadores y del público en general.

El surgimiento de la figura del autor moderna —coinciden en señalar estudiosos de diversos contextos europeos— se relaciona con la profesionalización del escritor y con su responsabilidad como propietario de su texto. Simplificando este fenómeno, podría decirse

que el régimen de singularidad empieza a instaurarse con los derechos de autor; o, parafraseando el título del artículo de Woodmansee, el genio moderno nace con el *copyright*.

Estudios sobre la biografía

Como se mencionó antes, la interacción que da origen a la imagen de autor puede quedar registrada en una gran variedad de textos. Sin embargo, entre ellos existe uno que potencialmente reúne y organiza al resto, y por sus características da cabida a *todas* las fuentes documentales que proveen información sobre la vida de un escritor: la biografía.

La biografía de un escritor célebre cumple un papel preponderante en la constitución de la imagen de autor, por lo menos en dos sentidos: a) como rito de pasaje para convertir a un escritor en autoridad, o lo que Dominique Maingueneau llama “*auteur-auctor*”, y b) para modificar o reforzar esa imagen.

Muy a menudo, la imagen de autor se elabora sobre todo *a posteriori*, gracias a terceros, cuando el escritor está muerto. Este tipo de fenómeno no tiene nada de marginal, tratándose de un discurso como el literario que está destinado, por naturaleza, a constituir un *Thesaurus*. Los productores más valorados, aquellos cuya imagen es más rica, pertenecen a la memoria colectiva, perpetuamente modificada. [...] A partir del momento en que una decisión editorial lo instituye como auctor reconocido y sostenido por una tradición, una imagen de autor puede elaborarse a partir de la biografía que se le asocia: muy a menudo, esta biografía está ella misma destinada a apuntalar esta imagen de autor. (Maingueneau, 2015: 21-22)

De este modo, la biografía es un tipo de texto que incide directamente en las representaciones que el público lector se hace de cierto autor, debido a que propone una narración unitaria, de conjunto, capaz de explicar tanto la vida como la obra; al mismo tiempo, funciona para “autorizarlo” como integrante del *Thesaurus* o canon literario. No se escriben biografías de autores desconocidos sino como excepción, y en tal caso el propósito es, naturalmente, que

dejen de serlo. Pero no sólo eso: me parece que, en cierto sentido, defender una determinada imagen de autor es el *fin último* de la biografía.

Como se ha referido en el apartado “Imagen de autor”, la construcción de ésta se lleva a cabo conjuntamente por el escritor y otras figuras, pero considero que es en la biografía donde se *consolida*, se *sistematiza*. Por lo general, antes de los biógrafos están los críticos literarios, quienes contribuyen a que un escritor sea considerado como candidato o no a pertenecer al Thesaurus. La crítica literaria puede otorgar o negar diversos grados de reconocimiento, y a partir de ahí puede potencialmente surgir el interés por escribir una biografía, la cual es un intento por lanzar al biografiado más allá de la celebridad, hacia la *posteridad*. La diferencia entre estos dos conceptos será tratada en el apartado “La prueba de la posteridad”.

Es difícil imaginar que una biografía —generalmente escrita *post-mortem*— pueda por sí sola lograr que se valore la obra de un escritor que en vida ha sido ignorado o menospreciado por la crítica. Ciertamente, existen casos —por demás numerosos— en los que el reconocimiento de la crítica llega tras la muerte del escritor³, pero mi punto es que una biografía no puede construir una imagen de autor sin la sanción previa de la crítica. En el régimen de singularidad, el escritor no es nadie sin los críticos⁴. En ese sentido mi escrito —énfatico— no se centra propiamente en cómo *se origina* una imagen de autor, sino en un momento posterior: en cómo se integran las piezas que la crítica y otro tipo de textos aportan al rompecabezas o *puzzle*. Y esto sucede en la biografía.

³ Estos casos nos recuerdan que el canon no es infalible, y que la celebración de unos y el olvido de otros no responde sólo a criterios de “calidad”; sobre esto comentaré en el apartado “La celebridad: *The Less Deceived*”.

⁴ Esto nos lleva pensar en qué medida el escritor, en su vida pública, realiza un *performance* para un público muy preciso: sus lectores, y entre ellos especialmente los críticos. Comentaré este tema más extensamente en el apartado “Del reconocimiento a la consagración: *The Whitsun Weddings*”.

Hoy en día resulta incuestionable que las biografías no son fuentes infalibles de información sobre las condiciones históricas de la experiencia vital de un individuo, sino más bien constructos interpretativos sobre ésta y su obra (lo que queda claro al revisar el considerable número de páginas que cualquier biógrafo dedica al análisis de la obra del biografiado). La biografía, género *factual* según la clasificación de Gérard Genette (1993), no puede ser considerada como fuente incuestionable de información sobre la experiencia vital de un individuo.

¿Qué diferencia hay entre leer una novela o poema y leer una biografía? Genette expone la diferencia entre el relato factual y el ficcional. Estos se comportan

...de forma diferente respecto de la historia que “relatan”, por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso “verdadera” y en el otro ficticia, es decir, inventada por quien actualmente la cuenta o por algún otro de quien la hereda. Preciso: “considerada”, ya que ocurre a veces que un historiador invente un detalle u ordene una “intriga” o que un novelista se inspire en un suceso; lo que cuenta en este caso es el estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura.
(Genette, 1993, p. 55)

De tal manera, en el relato factual el escritor habla en nombre propio, asume plena responsabilidad de la veracidad de sus declaraciones y aspira a convencer al lector. En términos de la relación entre autor y narrador, el relato factual se define por la identidad entre ambas instancias:

Me parece que su identidad rigurosa ($A = N$), en la medida en que podamos establecerla, define al relato factual, aquel en que [...] el autor asume la plena responsabilidad de su relato y, por consiguiente, no concede autonomía alguna a narrador alguno. A la inversa, su disociación ($A \neq N$) define la ficción, es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor.
(Genette, 1993, p. 65)

En cierto modo, la dicotomía de Genette puede verse como una elaboración de la célebre “suspensión de la incredulidad”⁵ y demuestra que no hay nada sencillo en ella.

La distinción a nivel de género literario parece simple, mas la biografía, como reza el título de un estudio contemporáneo sobre el tema, se mueve “entre la historia y la ficción”:

...recurrir a la ficción para el trabajo biográfico es inevitable, en la medida en que es imposible restituir la riqueza y complejidad de la vida real. No sólo debe el biógrafo recurrir a su imaginación ante las lagunas de su documentación, y los huecos temporales que se esfuerza por llenar, sino que la vida misma es un entretejido constante de memoria y olvido. Pensar en sacar todo a la luz es, por tanto, a la vez la ambición que guía al biógrafo y una aporía que lo condena al fracaso.

(Dosse, 2011, p. 25)

Para muchos lectores, esta mezcla entre ficción y verdad histórica dista de ser una desventaja, como se analizará concretamente en las biografías de Motion y Booth. Pero ¿qué sucede cuando el lector lee una biografía literaria? ¿Qué tanto la lee como relato factual y qué tanto como relato ficcional? ¿Bajo qué condiciones y qué supuestos se da la transición? ¿En qué medida tal transición da cuenta de los efectos estéticos del género? Estas son algunas de las preguntas que se responderán con base en el análisis retórico planteado como propósito de la presente investigación.

⁵ El poeta y ensayista inglés Samuel Taylor Coleridge se refiere a “...that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (Coleridge, 1973, p. 645).

Capítulo 1: La biografía en la construcción de la imagen de autor

El régimen de singularidad

El interés por la información biográfica de los creadores de todo tipo —incluyendo a los escritores— es un fenómeno generalizado en nuestra época. Pero, ¿de dónde surge este interés por los aspectos más personales e íntimos de la vida del artista? Evidentemente, éste no se explica tan solo por la calidad supuestamente *superior* de su obra en comparación con la de sus pares, sino que inviste al artista “excepcional” con un halo que, cabe decir, abarca no sólo su *hacer*, sino su *ser*. Las sociedades contemporáneas no consideran a William Shakespeare o Miguel de Cervantes como meros escritores sobresalientes, talentosos, sino como “genios”, superiores en muchos sentidos al resto de los seres humanos. Se cree que no sólo escribieron mejor que muchos, sino que pensaron mejor, sintieron más intensamente, vivieron más vigorosamente. Edgar Zilsel analiza la noción de “genio”, con palabras de impresionante vigencia a pesar de haber sido escritas en 1925:

Estamos viviendo hoy en una época cuyo pensamiento y sensibilidad, y sobre todo sus escritos y discursos, otorgan un papel de primer orden a los conceptos, ideales y a las palabras de genio y personalidad. Vemos los escaparates de nuestras librerías llenos de biografías, epistolarios y toda suerte de ensayos literarios que elogian a nuestros escritores, artistas e investigadores más destacados. En nuestras revistas ilustradas y tiendas de postales también vemos los retratos de muy distintas celebridades; en las reseñas de nuestros periódicos leemos que a los escritores y artistas criticados —pues sobre todo son ellos mismos los criticados, y no tanto sus libros u obras de arte—, leemos, digo, que se les otorga como elogio supremo el título de personalidad. En pocas palabras: los historiadores de la cultura de siglos venideros habrán de tratar sin duda el culto a la personalidad y el ideal de genio como los componentes principales de nuestra época.
(Zilsel, 2008. p. 23).

La noción de genio pervive en nuestros días a pesar de que el epíteto sea sustituido por otros: “gran escritor”, escritor “clásico”, “inmortal”, etc. Y como explica Zilsel, son los individuos

los elogiados, mientras sus obras pasan a segundo plano: casi cualquier persona con un mínimo de educación formal afirmará tener en gran estima a Shakespeare y Cervantes, a pesar de que sus obras no son leídas tan ampliamente.

Por su parte, Heinich —quien podría ser vista como representante de esos “historiadores de la cultura de siglos venideros” que refiere Zilsel— explica que el culto a la personalidad se manifiesta contemporáneamente bajo las condiciones del régimen de singularidad.

Críticos y biógrafos atribuyen los valores de este régimen a Philip Larkin de manera unánime. Así lo muestra el epíteto de “El ermitaño de Hull” y así lo establece, en un contexto académico, la primera biografía publicada sobre la vida del poeta —publicación clave para modelar su imagen de autor, como se argumentará en el siguiente capítulo—. El título mismo de la biografía es representativo: “una vida de escritor”.

Motion explicita su elección en los siguientes términos: “The friends he made, the jobs he took, the habits he formed, the places he lived in, the people he loved—all were chosen so he could concentrate on his writing, which is what mattered to him most. In the strictest sense, his was a writer’s life” (Motion, 1993, p. xx). También el propio poeta menciona ese esfuerzo por “renunciar al mundo” en pos del desarrollo de la obra. Motion cita una carta fechada en octubre 1966, donde el poeta reflexiona sobre cómo ha sido su vida hasta entonces:

I feel I am landed on my 45th year as if washed up on a rock, not knowing how I got here or ever having had a chance of being anywhere else. Indeed, when I think of being in my *twenties* or my *thirties*, I can’t call up a solid different image, typical and unshakeable [...] Of course my surroundings have changed, but inside I’ve been the same, trying to hold everything off in order to “write.” Anyone would think I was Tolstoy, the value I put on it. It hasn’t amounted to much. I mean, I know I’ve been successful in that I’ve made a name and got a medal and so on, but it’s a very small achievement to set against all the rest.
(Motion, 1993, p. 367)

Larkin refiere el esfuerzo que desde sus años de juventud hacía por “mantener todo a distancia con el fin de ‘escribir’”... y las pobres recompensas, la pequeñez de sus logros comparados con lo que ha perdido. Sus palabras están condicionadas por las circunstancias de la misiva y sin duda buscaban causar un efecto determinado sobre su destinataria, su compañera y confidente Monica Jones (1922-2001); sin embargo, dejando de lado su precisión y veracidad como testimonio, son indicio de la vocación y el sacrificio asociados al régimen de singularidad.

Lo que Heinich llama “la ética de lo excepcional” prevalece en el encomio de la obra de Larkin:

Larkin lived a much more dramatic and intense life than he let on, though it was performed on an inner stage rather than before the world. This is the fascination of Larkin’s story. Carefully shielded from surprises, his work grew in private, where the longing for calm and solitude was always a prey to the exhilarating disruption of strong feeling. [...] In his lifetime he was acclaimed as the greatest poet of his generation—someone who spoke for the disillusion of the post-war years and for the value of conserving traditions [...]. After his death, it’s clear that his writing transcends his time rather than merely encapsulating it: he is one of the greatest poets of the century.
(Motion, 1993, p. xix)

Larkin is, by common consent, the best-loved British poet of the last century. Phrases and lines from his poems are more frequently quoted than those of any other poet of his time [...]. Already during his lifetime the publication of a Larkin work was an event. Within days of the appearance of a new poem in the *New Statesman*, the *Listener* or the *Times Literary Supplement*, ‘people would have it by heart and be quoting it over the dinner table’. A recent blogger speaks for many when he recalls reading his slim volume ‘to tatters’.
(Booth, 2014, pos. 41).

Para Motion, la vida de Larkin fue dramática e intensa, a pesar de las apariencias; para Booth, lo memorable de su obra, la frecuencia con la que se le cita, es marca distintiva de su excepcionalidad.

Sin duda es posible encontrar numerosos ejemplos de lectores que enaltecen la obra de Larkin en términos más fervorosos. Mi interés se centra, sin embargo, en la imagen de autor construida en términos más académicos. Como mencioné en mi Introducción, me concentraré en las dos biografías citadas, debido a que este género generalmente incluye una propuesta interpretativa de la obra en su conjunto. Me parece que centrarme en comentarios de *fans*⁶ inclinaría mi estudio hacia una vertiente distinta de los estudios autoriales, aquella que Zapata considera útil para “...ayudarnos a comprender mejor el hecho literario y a revisar la historia literaria desde una nueva perspectiva, perspectiva que podríamos identificar [...] como una sociología del autor y de sus representaciones” (Zapata, 2011, p. 42); tal perspectiva es, evidentemente, ajena a mis propósitos.

Interés personalista/operalista

Para comprender el desplazamiento del foco de atención de la obra a la vida del escritor, Heinich ha propuesto que a partir de cierto momento surge una imbricación e interdependencia entre la obra y el individuo creador, gracias a la cual uno se pregunta si un gran escritor lo es gracias a su obra o si más bien ésta refleja su grandeza como individuo:

[E]st-on grand écrivain parce qu'on a produit une grande œuvre, ou bien la grandeur de l'œuvre est-elle reflet de la grandeur de la personne, à qui la ressource de l'écriture aurait permis de transférer sa valeur d'être humain à son activité d'écrivain? Derrière cette question se déploie un tension, fondamentale, entre deux principes opposées d'imputation de la grandeur : un principe « personaliste », qui rabat l'acte ou l'œuvre sur le mérite de son auteur, et un principe « operalista », qui élève l'auteur à la dimension de l'objet créé, d'une œuvre transcendant sa personne et dont il n'est que l'occasion, l'instrument, l'acteur par accident. (Heinich, 2000, p. 240)

⁶ En relación con este término cabe enfatizar su dimensión como fenómeno de la cultura popular, acepción menos clara en la aproximación castellana “fanático”: “Actualmente, se utiliza el término *fan* en relación a los seguidores incondicionales de determinados grupos musicales, equipos deportivos y, especialmente, a los admiradores entusiastas de las figuras o estrellas más destacadas” (Busquet, 2012, p. 20).

Heinich explica que la imbricación entre obra e individuo da origen a dos principios opuestos para explicar la grandeza: uno que se centra en el individuo que hace la obra (principio “personalista” de la atribución de grandeza) y otro que, por el contrario, se centra en la obra, la cual “crea” al individuo (principio “operalista”, que es como propongo traducir el término *opéraliste*).

Cada principio da origen a diferentes formas de admiración por parte de públicos diferentes. Así lo explica Heinich en el siguiente fragmento:

Cette séparation affichée entre œuvre et personne se comprend mieux toutefois du fait que c’est, toujours, l’opposition entre sens commun et discours savant qui la sous-tend: exactement comme pour la célébration religieuse, [que] se divisait, dès les premières manifestations chrétiennes du culte de saints, entre pratiques de l’élite et pratiques de la foule, avec la même constante dénonciation, par les représentants de la première, des excès de la seconde. Ainsi les formes populaires du cultes de martyrs furent reléguées par leurs dénonciateurs comme simple prolongement du paganisme, exactement de même que le culte populaire des artistes maudits dans la modernité tend à être stigmatisé, dans la distanciation ironique ou la commisération désolée, comme un religiosité déplacé. (Heinich, 2000, p. 245).

Así, ante las formas populares de culto a mártires y a “artistas malditos” surge una actitud que censura sus excesos, una actitud más intelectual y generalmente más cercana a ámbitos académicos: las huestes de *fans* tienen su contraparte en una minoría de investigadores universitarios. Frente a la adoración masiva por “genios” de la poesía, como Arthur Rimbaud, o de la pintura, como Vincent Van Gogh (ejemplos paradigmáticos, según Heinich), hay una contraparte intelectual que desconfía de tal adoración, de esa “religiosidad desplazada”.

Según el discurso de los especialistas (*discours savant*), el culto a la individualidad del escritor es un exceso que se asemeja a las prácticas religiosas de la multitud. Para este público no es lo extraordinario de la vida del poeta lo que le lleva a interesarse por ella. La vida de algunos escritores está revestida por el mito, pero aún en el caso de los más mitificados en la

tradición occidental, como el referido Rimbaud (Heinich, 2000, p. 237), el interés por la persona surge a partir del interés por la obra. La vida puede tener el atractivo de la mitificación, pero ni la existencia más interesante justifica por sí misma una biografía literaria.

En este contexto, la imagen de autor de Larkin se ubica en las antípodas de este tipo de idealización, pues según sus propias declaraciones su vida fue ordinaria, sin sobresaltos. De acuerdo con Motion,

Bernard Shaw, whom he admired, gave him a model for this, saying that he (Shaw) was “not at all interesting biographically. I have never killed anybody. Nothing very unusual has happened to me.” Time and again Larkin made a similar point. He said in his poem “Coming” that his childhood was “a forgotten boredom”. [...] His “very ordinary” adult life was spent toiling dully in far-flung, unglamorous towns where—as he says in “Here”, “only salesmen and relations come”.
(Motion, 1993, p. xviii)

Motion enfatiza la intención de Larkin de exhibir una existencia sin mayor lustre, y para ello refiere tanto sus declaraciones extrapoéticas como algunos versos de los poemas “Coming” y “Here”, los cuales el poeta citaba con frecuencia.

Larkin y otros escritores consagrados pudieron haber suscrito la opinión de no ser para nada “interesantes biográficamente”, pero el interés por la obra no elimina el interés por la persona ni por el mito asociado a su personalidad. Así pues, la clasificación de Heinich no establece una división irreconciliable entre los dos polos de interés que suscitan obra e individuo. De hecho, la noción de “imagen de autor”, que adopto para mi discusión, se basa precisamente en la combinación de ambos elementos.

En realidad, más que pensar en dos tipos de lectores, sería más preciso plantear dos tipos de *lecturas*. Sin duda, un fervoroso admirador puede realizar una lectura operalista (y, dicho sea de paso, tan perceptiva y meritoria como la que más), mientras que el académico

más estricto puede disfrutar de un lectura personalista, la cual por lo general no tiene cabida en su ámbito profesional. Me parece que lo importante sería precisar para qué se lee y en qué contexto. Como resulta evidente, el tipo de lectura que realizo en esta investigación es esencialmente operalista, puesto que la obra es lo que justifica el interés por el individuo. Sin embargo, no es mi interés condenar las lecturas personalistas, en primer lugar porque pueden ser objeto de un tipo de análisis sumamente valioso, que sencillamente no es el que abordo aquí, y en segundo lugar porque han jugado un papel fundamental en la construcción de la imagen de Larkin.

La prueba de la posteridad

Si bien el escritor puede participar conscientemente en la conformación de su imagen frente al público (al presentarse de cierta forma en ante los medios de comunicación, al expresar sus afinidades con otros autores y/o movimientos literarios, al comentar sobre su propia obra y la relación de ésta con sus experiencias, etcétera), son los biógrafos quienes eligen qué aspectos predominarán tras su muerte. Y si bien las biografías de celebridades vivas son frecuentes en campos ajenos al artístico, las de los escritores se escriben *post mortem*, en parte debido a la ambivalencia del reconocimiento literario en vida; es decir, debido a que ser famoso en vida no significa acceder al canon, al Thesaurus; no significa llegar a ser inmortal.

En el caso de Larkin, Booth resume sus logros en los siguientes términos: “His life was a success. On the public level he took satisfaction from his achievements at the Library in Hull and in his Fellowships of the Royal Society of Literature and the Library Association. He was proud to receive the Queen’s Gold Medal for poetry, a CBE and innumerable honorary degrees, and, in his final days, to be made a Companion of Honour” (Booth, 2014,

pos. 298). A todo esto se puede añadir la oferta en 1984 de ser nombrado Poeta Laureado, probablemente el más alto honor para un poeta en el Reino Unido, y el cual Larkin rechazó (Booth, 2014, pos. 9273).

En el régimen de singularidad la fama inmediata es un criterio equívoco. Tal como demuestran abundantes ejemplos tomados de la historia literaria (tanto en el caso de “genios” descubiertos póstumamente como en el caso contrario, de celebridades momentáneas posteriormente condenadas al olvido⁷), la celebridad del mortal no es equiparable a la “inmortalidad” del genio. Nuevamente Heinich arroja luz sobre la manera en que funcionan la celebridad en vida y la posteridad literaria, aquello que las diferencia y lo que hace posible que un autor sea célebre en vida y consagrado póstumamente o no:

Seule l'épreuve de la postérité permet de qualifier l'auteur sans trop de risques: mais elle a l'inconvénient d'être par définition inactuelle, faisant de la certitude sur la valeur de l'œuvre une incontournable dans la vie d'un créateur. Force est donc de s'en tenir à la qualification par la notoriété immédiate, qui cependant comporte, en raison de son impureté, le risque de disqualifier non seulement ceux qui la produisent mais aussi ceux qui en bénéficient.
(Heinich, 2000, pp. 77-78).

Como explica Heinich, la posteridad se presenta como la prueba definitiva de la grandeza de un escritor, en tanto que la fama inmediata resulta sospechosa: algunos autores son inmerecidamente publicados, mientras otros permanecen inmerecidamente inéditos. Evidentemente, el criterio es siempre incierto, pues por definición la posteridad implica el futuro, por lo que es inaccesible al presente.

Según el universo de valores del régimen de singularidad, un gran escritor puede ocasionalmente ser famoso en vida, pero en razón de la “impureza” de la fama, es más preciso decir que puede ser “inmortal” *a pesar de* haber sido famoso en vida. La reacción

⁷ Tal es el caso de R. S. Thomas, mencionado junto con Larkin en la reseña de las mejores obras literarias de 1955 según *Times*. Sobre esto comentaré en mi apartado “La celebridad: *The Less Deceived*”.

generalizada del campo literario ante un exitoso “entrepreneur” es la desconfianza, y a los escritores rivales que pudieran envidiar sus triunfos les queda el consuelo de pensar que una obra celebrada en vida a la larga será olvidada.

Como se ha argumentado, la biografía es fundamental en el proceso de conformación del canon literario y constituye la *prueba* de la posteridad por excelencia, en el doble sentido de a) *comprobación*: “tienes biógrafos, ergo, eres célebre”; y b) criterio de selección o “puesta a prueba”: “sólo eres célebre si tienes biógrafos”. Mi opinión es que, en el régimen de singularidad, el concepto de posteridad y la incorporación al canon son impensables sin las biografías. Dicho de otra manera: no existen “genios” sin biografía.

A este respecto, en el caso de Larkin resulta muy ilustrativo el poema “Posterity”, en el cual el poeta imagina a su propio biógrafo, un profesor universitario quien, para obtener una plaza (“tenure”) investiga la vida de ese “*natural fouled-up guy*” (Larkin, 2012, p. 86). Escrito en 1968, cuando su reputación como poeta iba en aumento, Larkin se muestra confiado en la calidad de su obra: sabe que ha entrado en el canon, que se escribirá sobre él en el futuro. Ha pasado la “prueba de la posteridad”. Sin embargo, el “ermitaño de Hull” no podría simplemente regocijarse en la confianza y la autocomplacencia sin acompañarla de un toque de auto-ironía. “I’m stuck with this old fart at least a year”, “Just let me put this bastard on the skids...” (Larkin, 2012, p. 86), se queja Balokowsky.

La biografía sobre un escritor: una interpretación global de la obra

La biografía de un escritor se caracteriza por presentar una interpretación totalizadora del *Opus*. Al comparar la tarea del biógrafo con la del crítico literario es posible identificar la intención del primero de analizar, no una narración o novela determinadas —en el caso de

Larkin, un poema o un poemario— sino la totalidad de la obra literaria: las novelas *A Girl in Winter* y *Jill* que Larkin escribió en su juventud, las inéditas *Michaelmas Term at St Bride's* y *Trouble at Willow Gables*, la inconclusa *A New World Symphony*, etcétera. Además, claro, el biógrafo debe dar cuenta de otros textos: textos biográficos como los que forman parte de The Philip Larkin Archive en la biblioteca Brynmor Jones de la Universidad de Hull, en Inglaterra; prefacios, comentarios críticos como los recopilados en *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*; artículos periodísticos (*All What Jazz*), entrevistas (South Bank Show, 16 de abril de 1981) y un largo etcétera. Esta larga lista sirve para recordarnos que la propia noción de obra, como señala Foucault, es problemática:

...¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir este “todo”? Todo lo que el propio Nietzsche publicó, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? Sí. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? Sí. Pero cuando en él interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? Y esto indefinidamente. Entre las millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe, y los que ingenuamente emprenden la edición de las obras no cuentan con dicha teoría y su trabajo empírico se paraliza muy pronto. (Foucault, 2009, pp. 56-57).

La falta de un criterio para determinar los límites de la obra del biografiado afecta al biógrafo, a quien se le exige exhaustividad en sus fuentes. Cabe suponer que la exigencia es para él mayor que para el editor de las obras completas, pues puede tener importancia biográfica incluso (¿o sobre todo?) una nota con una dirección o una cuenta de lavandería⁸.

⁸ A este respecto, Dosse cita la obra de Pierre Riffard, quien analiza “...lo que pudo haber sido la vida íntima de los filósofos. Riffard toma a contracorriente la idea según la cual los filósofos sólo tienen necesidades espirituales, y los desnuda de pies a cabeza para mostrar que esas mentes también son seres de carne y hueso. [...] Nos enteramos de que Séneca era un hombre rico que tenía 400 millones de sestercios, y Riffard nos recuerda la pobreza de Marx, a quien su amigo Engels le llevaba su cerveza y un tentempié. [...] No falta nada

No es esta la ocasión para discutir los límites de la obra de un escritor. Lo que me interesa señalar es que todo biógrafo realiza una gran *apuesta* al interpretar la obra del biografiado, una apuesta que surge, en primera instancia, en oposición más o menos abierta a la que hacen otros biógrafos. Desafiar a los predecesores es un gesto característico de toda empresa biográfica: de otro modo no tendría caso abordar la titánica labor de publicar una nueva biografía. Como se mencionó, *Philip Larkin: Life, Art and Love*, presenta un enfoque notablemente distinto a *Philip Larkin. A Writer's Life*, publicada once años antes. La apuesta biográfica es, pues, alta y no cualquier “experto en Larkin” puede hacerla.

En relación con las biografías de escritores, el biógrafo rivaliza no sólo con sus predecesores sino también con una cantidad más numerosa de críticos. Estos se concentran en un solo poema o un poemario, o quizá incluso en un *periodo* determinado, pero inevitablemente abordan tan sólo *una parte* del Opus. La interpretación del biógrafo se plantea como más “global”, acaso más “profunda” que la del crítico, incluso si por razones de extensión el análisis de poemas individuales es menos puntual que el de éste último. Y es que, mientras la crítica analiza *textos*, por más extenso y detallado que sea tal análisis, no deja de ser parcial. La biografía, en contraparte, aspira a algo más, algo inasible, inicialmente inabarcable: el sentido de una existencia.

de su vida cotidiana, ni siquiera la manera de vestirse; es grande el contraste entre la bata de casa de Spinoza, el sombrero de castor de Descartes, la chaqueta de Sartre y el cuello de tortuga blanco de Foucault” (Dosse, 2011, pp. 378-379).

La biografía: el sentido de la existencia

Las dificultades del formidable reto biográfico son descritas por Dosse en los siguientes términos:

...la significación de una vida nunca es unívoca, sólo puede declinarse en plural, no sólo por los cambios que implica la experimentación del tiempo, sino también por la importancia que debe darse al recepción del biografiado y de su obra, que es correlativa al momento observado y al medio que se lo apropia. A ello hay que añadir también que el biógrafo no puede pretender llegar, ni a cambio de una investigación tan exhaustiva como sea posible, a una clave que llegue a saturar la significación de su relato de vida. El psicoanálisis nos enseña que, incluso mediante un largo trabajo sobre uno mismo, nunca se llega verdaderamente a tener más acceso a la verdad. El biógrafo, en posición siempre exterior a pesar de su empatía, no puede llegar a más, puesto que el sentido permanece siempre abierto a las preguntas posteriores, al tiempo futuro.

(Dosse, 2011, p. 391)

Ésta es la otra gran apuesta del biógrafo, que corre paralela a la anterior: proponer el *sentido último de vida* del biografiado. Por una parte, la interpretación global de la obra basa su pretendida validez en que el biógrafo —crítico de altos vuelos— la relaciona cercanamente con la experiencia vital del escritor; por otro lado, éste no se contenta con enumerar hechos en la vida del biografiado y proponer hipótesis para su interpretación, sino que —narrador de viva imaginación— se esfuerza por satisfacer la demanda de “impresión de totalización del otro”.

En la biografía de un escritor corren paralelamente el interés por la obra y el interés por la persona, como explica Heinich en torno a Rimbaud:

Le cas Rimbaud a le mérite d'exacerber cette caractéristique propre a la biographie — forme par excellence de reconnaissance du grand écrivain — qu'est le renversement, ou reversement, de l'intérêt pour l'œuvre en l'intérêt pour la personne: comme si, à terme, la construction de un œuvre n'avait pour *fin* (terminaison et but) que de conférer à la vie de son auteur la grandeur qu'il avait su donner à son activité littéraire.

(Heinich, 2000, p. 237)

Si parte de la empresa biográfica consiste, como señala Heinich, en conferir a la vida “la grandeza de la obra”, entonces es necesario llenar los inevitables vacíos de información, reconstruir los momentos inaccesibles de la conciencia del biografiado: “Se requiere explícitamente la imaginación para disimular las insuficiencias documentales y la imposible resurrección del pasado” (Dosse, 2011, pp. 40-41).

Esto, por supuesto, no resulta ajeno a los lectores de biografías, para quienes existen motivaciones más allá del interés por la precisión en el registro de hechos:

El carácter híbrido del género biográfico, la dificultad para clasificarlo en tal o cual disciplina organizada, la lucha entre tentaciones contradictorias, como la vocación novelesca, la preocupación erudita, la presentación de un discurso moral de la ejemplaridad, han hecho de él un subgénero que durante mucho tiempo ha sido fuente de oprobio y ha padecido de un déficit de reflexión. [...] Indudablemente, la biografía da al lector la ilusión de tener un acceso directo al pasado y, de este modo, de poder evaluar su propia finitud con la de la figura biografiada. Adicionalmente, la impresión de totalización del otro, sin importar lo ilusoria que sea, responde a la constante preocupación de construcción de su yo por la confrontación con el otro.
(Dosse, 2011, p. 18)

Al interés por la figura del biografiado se añaden, como explica Dosse, estas motivaciones de orden subjetivo y relacionadas con la construcción, por parte del lector, de la propia identidad. Este es otro factor importante para explicar el atractivo del género, otro aspecto de “la imperiosa necesidad de encontrar la unidad desgarrada del pensamiento y de la existencia”: el lector puede buscar esa unidad tanto en el biografiado como en sí mismo.

De este modo, existe dos “grandes contradicciones” que enfrenta el biógrafo al abordar la tarea de reivindicar cierta representación, cierta interpretación de la vida del autor; es decir, aquella que él considera más objetiva, más cercana a la realidad:

La primera se sitúa entre la ambición de la objetividad y el enfoque efectivo del biógrafo. El discurso que sostiene, su competencia y su erudición tienden “a ocultar su inevitable parcialidad y los fundamentos ideológicos de su proyecto. ¿Por qué se escribe una biografía? Indudablemente, nunca nadie ha escrito la vida de un hombre por mero afán de conocimiento”. La otra gran contradicción de la que no parece siquiera estar consciente la mayoría de los biógrafos se refiere al hecho de que querer escribir la vida de un individuo presupone un dominio y una visión totalizante de lo que ha sido a lo largo de toda su trayectoria. [...] De ahí surge la técnica de mezcla concentrada (como en la preparación de platillos) que utiliza la psicología para llenar las lagunas y sazonar la salsa biográfica y, a la vez, dar la ilusión de restituir la totalidad de una persona.
(Dosse, 2011, pp. 70-71)

La pretendida objetividad del biógrafo, junto con el carácter fragmentario de la información de la que se dispone, dan origen a una serie de especificidades de la biografía, género híbrido entre literatura e historia, “novela verdadera”, como sugiere Dosse (2011, p. 25).

Sin embargo, un biógrafo no posee la libertad de un novelista. La biografía demanda un delicado equilibrio entre la documentación histórica y el placer estético de su lectura:

The biographer has to present the available facts of the life, yet shape their arbitrariness, untidiness and incompleteness into an engaging whole. The readable appeal lies in the respect both of gaining documentary information, scrupulously researched and plausibly interpreted, and of experiencing the aesthetic pleasure of reading a well-made work of art with a continuous life story and a satisfying closure.
(Benton, 2009, p. 35)

Cabe señalar que el delicado equilibrio entre las disciplinas de la historia y la literatura ha cambiado en el género a lo largo del tiempo. La exhaustiva investigación histórica que actualmente demanda el lector de una biografía literaria operalista era impensable en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII, a juzgar por los comentarios de Samuel Johnson, quien se veía en la necesidad de enfatizar que la biografías debían estar basadas en acontecimientos verdaderos:

In *The Rambler* for 13th October 1750 we have the first extended statement of Dr Johnson's views. He begins by saying that the interest of any biography lies in "the parallel [circumstances and kindred images to which are readily conform our minds." [...] He contends that it is a mistake to imagine, as most contemporaries imagined, that a biography must necessarily deal with exciting adventures or important public events. On the contrary, the art of the biographer is to "pass slightly over those performances and incidents which produce vulgar greatness, to lead the thoughts into domestic privacies, and to display the minute details of daily life." [H]e inveighs against the arbitrary introduction of "striking or wonderful vicissitudes"; he asks only for truth, for vivid detail, for psychological insight.
(Nicolson, 1933, pp. 80-81)

Ya sea que se considere que este género inicia en la antigüedad clásica con las "Vidas" que buscaban ensalzar el ejemplo moral de las grandes figuras históricas, o que inicia, en lo que refiere a Inglaterra, con los escritos biográficos de Johnson y de su propio biógrafo, James Boswell (1740-1795), la proporción entre documentación y ficción que un lector demanda en una biografía ha variado a lo largo del tiempo. Actualmente, como señala Benton, el lector pide una obra de arte consumada, y al mismo tiempo una investigación escrupulosa que dé pie a interpretaciones plausibles.

La biografía operalista

En la actualidad, la imagen de autor que un biógrafo conforma o contribuye a conformar por lo general evita los excesos de la llamada "La Edad Heroica":

La biografía es un género antiguo que se difundió alrededor de la noción de *bioi* (*bios*), que no sólo remite al hecho de describir "la vida", sino una "manera de vivir". En la antigüedad griega, esta noción se relacionaba con un saber filosófico y hacía referencia, como en *Gorgias* de Platón, a la moralidad. Esta pertenencia del género a la esfera del juicio a partir del cual se evalúa tal o cual actitud con la voluntad de transmitir valores edificantes para las generaciones futuras es un rasgo fundamental que encontramos a lo largo de toda la trayectoria histórica del género biográfico.
(Dosse, 2011, p. 103).

Aunque el término “edad” remite en primera instancia a un periodo temporal, aquel que tradicionalmente presentaba las vidas de los biografiados como edificantes, dignas de ser imitadas, Dosse lo amplía para incluir una modalidad de enfoque del género biográfico. La edad Heroica no sólo modeló las biografías de la antigüedad. El pintor holandés Vincent Van Gogh es tomado como ejemplo de un tipo de biografía “heroica” de épocas más recientes.

Nathalie Heinich establece una analogía entre la manera en que se elogia al personaje Van Gogh y la escritura hagiográfica. Así, la tradición invoca, por lo general, su tentación religiosa en tanto que es hijo de pastor, hasta el punto de que algunos ven en su obra pictórica un verdadero traslado de espiritualidad “por una homología entre religión y pintura”. Su correspondencia confirmó esta vocación apostólica y la metamorfosis lograda, a partir de la cual Van Gogh muere para él mismo para no ser más que pintor. También hay elementos biográficos que vienen a confirmar la lectura de una coherencia espiritual entre la obra de Van Gogh y su vida entera dedicada al sacrificio, al otro [...]. Se añade a ello el tema del ascetismo que implica el hecho de dedicarse al arte pictórico, [y] una prueba cruel de mutilación corporal que contribuye a magnificar su retrato como figura del mártir.
(Dosse, 2011, pp. 171-172).

El artista se convierte en mártir o santo al “renunciar” a su propia vida a favor del arte, lo cual es interpretado como un sacrificio a favor del otro, de los demás. Numerosos aspectos de su vida son usados para relacionarlo con el tema de la redención, de la búsqueda espiritual y el desinterés por lo mundano. Al tratarse de artistas o escritores que, como Larkin, declaraban consistentemente su agnosticismo, esta tendencia hagiográfica se muestra únicamente en el tópico del sacrificio de la vida en pos de la obra (del cual hablé en mi apartado “El régimen de singularidad”). Considero que en estos casos la hagiografía se *seculariza*: sólo con evidencia sólida un biógrafo que escribe fuera del paradigma “heroico” podría atreverse a proponer una conversión religiosa en las postrimerías de la vida⁹.

⁹ Booth, por ejemplo, narra que la amante de Larkin, Maeve Brennan, trataba de convencerlo de abrazar la fe Católica en sus últimos días. Para ello convenció al capellán Anthony Storey, con quien Larkin tenía trato amistoso, de visitarlo durante la hospitalización que llevó a su muerte, en 1985: “Only too aware of the poet’s

El caso de Van Gogh ejemplifica “La Edad Heroica” del género biográfico, enfoque que, como se ha argumentado, es propio del interés personalista. Por el contrario, si adopta un punto de vista predominantemente operalista, el biógrafo construye una representación compleja de la vida del autor, no reductible a ningún estereotipo, sea este el hagiográfico, el del “poeta maldito” o, para mencionar algunos otros identificados por Heinich, el “dramaturgo comprometido” o el “novelista exitoso”. Sobre estos estereotipos abundaré en “Dinero y poesía: ‘Money’”

Si bien el interés personalista y el operalista (como expliqué en el apartado correspondiente) no son categorías excluyentes, considero que una biografía orientada hacia este último da mayor cabida a los matices, simplemente porque, por definición, aspira a abordar la complejidad de la obra y la relación de ésta con las experiencias de vida del biografiado. La biografía personalista puede ser sumamente rigurosa en su manejo de fuentes sobre la vida del biografiado, y esto sin duda puede dar lugar a una propuesta estética ambiciosa; sin embargo, en la biografía operalista, a ese rigor se añade el de interpretar y valorar la obra, así como relacionarla con la vida. Así, el “placer estético de leer una obra de arte consumada”, retomando a Benton, es potencialmente mayor en la biografía operalista. Por supuesto, esto no implica que efectivamente lo sea, pero lo que me interesa aquí es adaptar la clasificación de Heinich y aplicarla al caso de la biografía literaria: el ya referido “principio operalista de atribución de la grandeza”, implicaría entonces para el biógrafo objetivos más amplios y ambiciosos que los que implica el principio personalista. Más que discutir cómo y cuando una biografía es “una obra de arte consumada” planteo que la

atheism, Storey was reluctant, but he agreed in order to satisfy Maeve. He later recalled that Philip was dozing, so he leant over him and whispered: ‘Hello, Philip, this is Anthony Storey.’ Opening his eyes Philip saw the dog collar and, understanding Maeve’s strategy, exclaimed: ‘Oh, fuck!’” (Booth, 2014, pos. 9336).

diferencia principal entre una biografía personalista y una operalista es su etiología. Es en ese sentido como utilizaré ambos términos en mi argumentación.

Capítulo 2 Las biografías sobre Larkin

La imagen de autor de Larkin

A lo largo del presente escrito argumentaré que Larkin tuvo desde muy joven una clara autoconciencia de su yo autoral. A través de sus poemas, de su nutrida correspondencia, reseñas (principalmente musicales y sólo ocasionalmente literarias), y entrevistas, construyó una compleja imagen de autor que entra en diálogo con las biografías que analizaré, las cuales refuerzan o cuestionan dicha imagen. Para empezar a abordar tal complejidad, en este apartado describiré en términos generales la imagen de autor co-construida por el poeta junto con la publicidad editorial, la crítica periodística, las emisiones de televisión, la crítica académica, las biografías...

La imagen de autor de Larkin gira en torno a la idea de lo común, lo ordinario, lo cotidiano. Booth encomia la obra de Larkin por memorable, por la frecuencia con la que se le cita: “Phrases and lines from his poems are more frequently quoted than those of any other poet of his time”. Poco después de su muerte, el crítico A. N. Wilson publica una elegía en términos similares:

There are many ways of judging poets. One sure test of their personal appeal is how many lines of their poetry you can remember. Not only can I remember a lot of Larkin, I find that it has sunk very deep, and become part of my private language. This is true both of his funny stuff —“My wife and I have asked a crowd of craps To come and waste their time and ours”, and also the jokey sadness of “What else can I answer, When the lights come on at four At the end of another year? Give me your arm, old toad, Help me down Cemetery Road”, or the tenderness of “The Arundel Tomb” or the sheer bleak despair of “Dockery and Son” or “Aubade”. One will never forget such poems, and perhaps the reason Larkin made such a great name from so small an oeuvre was that he so exactly caught the mood of so many of us.
(Wilson A. N., 1985)

Wilson enumera varios versos memorables de la obra de Larkin, que cubren un amplio rango de emociones, del humor a la ternura y la desesperación.

Por su parte, Motion también habla de la popularidad y la accesibilidad de Larkin: “It is part of his poems’ strength to speak directly to most people who come across them. He makes each of us feel he is ‘our’ poet, in a way that Eliot, for instance, does not — and each of us creates a highly personal version of his character to accompany his work” (Motion, 1993, p. xx). Las palabras de Motion aluden a un concepto clave del presente estudio, pues el lector que hace suya la obra de Larkin construye, consecuentemente, una imagen de autor específica: “each of us creates a highly personal version of his character to accompany his work”.

La imagen de Larkin está en las antípodas de los excesos y pasiones que se asocian al “poeta maldito”, cuya postura vital lo lleva al sacrificio de sus recursos materiales a favor de sus aspiraciones artísticas, “exigeant la qualité littéraire de l’œuvre autant que la cohérence de la personne” (Heinich, 2000, p. 34). Y si bien las biografías de Motion y Booth reportan ambas una época de rebeldía durante la juventud del poeta en Oxford,¹⁰ la obra por la que se recuerda a Larkin no fue escrita entonces, ni se relaciona con la rebeldía juvenil. Las anécdotas de dicha época son soslayadas por una imagen de autor que presenta a Larkin como un poeta de edad madura y cuya “vida de escritor”, en palabras de Motion, fue “representada en un escenario interior y no frente al mundo”, como señalé en “La introducción a *A Writer’s Life*”.

¹⁰ Motion narra el regreso de Larkin a Oxford tras un periodo de vacaciones, en 1941: “By May he had [...] thrown himself more vigorously than ever into the beer-drinking, jazz-listening, non-working, all-male world he had spent the last tow terms creating for himself” (1993, p. 53). Por su parte, Booth narra que, en esa misma época, Larkin conoció a Kingsley Amis, y adoptó su “...tone of beer-drinking, jazz-loving ribaldry, and even outdid his friend’s contempt for the Oxford Literature syllabus: Anglo-Saxon was ‘ape’s bumfodder’; *The Faerie Queene* and *Paradise Lost* vie with each other for the title of ‘the most boring poem in English’. It was in Amis’s copy of Keats’s *Eve of St Agnes* that Larkin wrote against the lines: ‘like a throbbing star / Into her dream he melted’ – ‘YOU MEAN HE FUCKED HER’” (2014, pos. 791).

Por otro, lado, Larkin comparte con este estereotipo la exigencia de la calidad literaria y la coherencia individual, y defendió los valores que Heinich identifica con el régimen de singularidad: “vocación”, “desinterés”, “inspiración” (2001, p. 15). A lo largo de su vida se negó a plantear su escritura en términos económicos o considerar la rentabilidad como un criterio para su actividad literaria. Así lo expresa desde muy temprano en su vida, por ejemplo en un carta dirigida a su amigo James Sutton, fechada en 1944: “My poems don’t seem to be able to capture the punch of those ones I wrote in the spring. Further, I don’t care much about anything. I don’t care about putting literature over on the people, which is what most education, literary propagandists, booksellers, publishers, authors, librarians and other gombeen men are doing to earn a living” (carta a James Ballard Sutton, citada por Motion, 1993, p. 129). Tras un ejercicio de autocrítica sobre la “fuerza” (*punch*) de sus poemas, el joven Larkin, a sus 22 años de edad, defiende la autenticidad de sus esfuerzos creativos: estos no pretenden engañar a la gente con la literatura, como hacen otros estafadores (*gombeen men*¹¹) y, curiosamente, al referirse a estos elabora un catálogo de aquellas figuras que conforman el “campo literario” de Bourdieu: educadores, promotores literarios, vendedores, editores, autores, bibliotecarios...

Más adelante, en 1955, Larkin mantenía la misma postura y defendía la independencia de su escritura al disociarse de la estética literaria en boga a mediados del siglo XX en Inglaterra: “I write poems to preserve things as I have seen/thought/felt (if I may so indicate a composite and complex sentence) both for myself and for others, though I feel my prime responsibility is to the experience itself, which I am trying to keep from oblivion for its own

¹¹ Término de origen irlandés que se refiere a comerciantes y políticos deshonestos que buscan hacer ganancias a costa de perjudicar a otros.

sake” (Larkin, 1983, p. 79). Analizaré la relación del poeta con esta estética literaria en el apartado “El campo literario: ‘The Movement’”.

Sin bien estas declaraciones pueden interpretarse como motivadas por cierta arrogancia, puesto que el poeta se rehusaba a ser puesto “en el mismo saco” que sus contemporáneos, evidencian el interés por defender su autonomía creativa. Es decir, refrendan que su poesía no se veía influenciada por la moda literaria de la época, por el deseo de acceder al medio literario, acceso que, si bien implica reconocimiento, implica también ciertas amenazas:

[L]’accès au milieu peut, de l’extérieur, être perçu comme un ressource prestigieuse [...], alors que la fréquentation de ce même milieu, dès lors qu’on y a accès se vit au contraire comme un factor de mélange entre les êtres, d’indifférenciation ente pairs, qui fait obstacle au travail de singularisations propre à une authentique création.
(Heinich, 2000, p. 143)

Pertenecer al “milieu” pudo haber sido muestra de prestigio, puesto que algunos veían el papel renovador de este (tautológico) movimiento literario en la escena literaria inglesa: “The Movement, as well as being anti-phoney, is anti-wet sceptical, robust, ironic”, afirmaba el renombrado escritor y crítico Anthony Hartley (citado por Booth, 2014, pos. 4353). No obstante, para Larkin pertenecer al medio literario implicaba un riesgo a su actividad creativa, a lo que en el régimen de singularidad es considerado como la “auténtica creación”.

Como parte de su compromiso hacia esta idea de lo que para él era la literatura, Larkin tomó conscientemente la decisión de no buscar el sustento con actividades literarias; se rehusó, como se dice coloquialmente, a “vivir de su pluma”. Motion y Booth coinciden en señalar que Larkin dedicó prácticamente toda su vida adulta a su trabajo como bibliotecario, actividad que realizó con eficacia y profesionalismo reconocidos por sus pares: “An academic from another university, enthusiastically joining in when he overheard Larkin praised at a

conference, was puzzled to find that the topic was poetry. He had no idea that the pioneering librarian was also a poet” (Booth, 2014, pos. 197). Y si bien puede venirnos a la mente la figura de otro célebre bibliotecario y poeta, Jorge Luis Borges¹², Larkin nunca relacionó ambas tareas.

En suma, Larkin evitó depender económicamente de actividades literarias o editoriales, si bien durante algunos años escribió reseñas musicales mensualmente, compiladas en *All What Jazz: A Record Diary 1961-1968* (Booth, 2014, pos. 6690). Asimismo, el volumen *Required Writing* (1983) da muestra de algunos textos escritos “por encargo” (*required*), pero estos nunca fueron su fuente principal de ingreso.

Evidentemente, una imagen de autor como la que propongo sólo ofrece un primer acercamiento a la “highly personal version” que cada uno de los lectores creamos acerca de la personalidad de Larkin. Hablar de este concepto requiere de matices. Algunos ya han sido señalados: el conservador y recatado Larkin tuvo una “época rebelde”. Asimismo, su proclamada indiferencia política no le impidió recibir honores de Margaret Thatcher¹³. En mayo de 1982 asistió a una recepción ofrecida por la entonces primer ministro, y posteriormente, en octubre, asistió a una cena en la casa del director del Centre for Policy Studies, Hugh Thomas, donde se reunió con simpatizantes del partido británico Tory, como los escritores V.S. Naipaul y Mario Vargas Llosa, entre otros (Booth, 2014, pos. 9180).

Otro matiz es necesario respecto al compromiso del poeta hacia los valores del régimen de singularidad, tales como el “sacrificio, desinterés, inspiración, renuncia al mundo” (Heinich, 2001, p. 15). Larkin ocasionalmente aceptó comisiones para escribir poesía, y no

¹² “Who is Jorge Luis Borges?” replica con insolencia cuando se le pregunta sobre otros poetas-bibliotecarios durante una entrevista (v. Booth, 2014, pos. 9108).

¹³ En entrevista con *Observer* comenta: “I adore Mrs Thatcher [...]. At least politics makes sense to me [...]. Recognizing that if you haven’t got the money for something you cannot have it—this is a concept that has vanished for many years” (citado por Motion, 1993, p. 479).

sólo prosa, como muestra la referida compilación *Required Writing*. En 1975, por ejemplo, escribió la letra para la cantata “A Bridge for the Living”, compuesta para inaugurar el puente Humber, en Hull:

[Composer] Anthony Hedges recalls Larkin telling him that he “felt more like writing a threnody for the things he loved about the region which the bridge would put an end to”. Hedges estimated that 250 lines would be needed for a piece lasting forty minutes. In the event Larkin wrote forty lines, and when Hedges said he needed more, the poet regretted that there was nothing he could do.
(Booth, 2014, pos. 8447)

Larkin, generalmente renuente a la poesía por encargo, termina lamentando su decisión, cumpliendo a regañadientes.

Motion comenta que estas incongruencias en la personalidad de Larkin se expresan con claridad en su poema “Posterity”, al cual me referí anteriormente, en el apartado “La prueba de la posteridad”:

The poem encapsulates the whole range of paradoxes which made up Larkin’s attitude to publicity. The soul of shy modesty was also a self-promoter; the man admired for avoiding bright lights was continually tempted to step into them; the “Hermit of Hull” was his readers’ friend, winning thier trust and warm affection by thelling them a good deal about himself.
(Motion, 1993, p. xix)

Motion señala que el comportamiento de Larkin es “paradójico”: su proclamada modestia iba a la par de la autopromoción, evitaba los reflectores pero continuamente se sentía atraído hacia ellos, era un ermitaño, pero podía ser amigable con sus lectores...

En resumen podemos afirmar que Larkin construye su imagen como un poeta convencional, ajeno a los círculos de poder (literarios o políticos), comprometido con su poesía, tímido *pero*... En realidad, nada de sorprendente tienen los matices señalados; sin ellos, la imagen de autor —planteamiento teórico de complejidad considerable y mayor, quizá, de la aparente— no sería distinta de las caricaturas de “Mr Nice” o “Mr Nasty”.

Para completar mi esbozo de la imagen de autor es pertinente mencionar algunos rasgos de la personalidad de Larkin que provocaron el rechazo de un sector de la sociedad que le otorgó fama y reconocimiento. Al conocerse tras su muerte, estas características suscitaron reacciones apasionadas entre sus lectores:

Larkin's reputation as a poet is secure. His reputation as a man is, however, in a less healthy state. The frequently retold story of his fall from grace following the publication of Anthony Thwaite's edition of the *Selected Letters* in 1992 and Andrew Motion's official biography, *A Writer's Life*, in 1993 has taken on the quality of a modern morality tale. *The Independent* set the tone when it headlined an interview with Motion: 'Mr Nice tackles Mr Nasty'. Ideological commentators such as Terry Eagleton, Lisa Jardine and Tom Paulin uncovered 'the sewer under the national monument'. Many readers today believe that Larkin was 'a Tory snob with sexist and racist tendencies', and 'a singularly unattractive man'. One reviewer declared of Burnett's Commentary in *The Complete Poems*: 'The only thing we're reminded of is what a shit Larkin was in real life.' Even those who admire the poetry feel it acceptable to refer to 'the vile mess that was Larkin', and accuse him of living a sterile life.

(Booth, 2014, pos. 134-158)

El rechazo de algunos lectores al supuesto sexismo y racismo de Larkin, a su conservadurismo político, a su misantropía, no necesariamente contribuyó a menguar su fama como escritor. Aún en el caso de los ataques más virulentos, estos se concentran en la persona, no en la obra. Pero no sólo eso: sus defectos, magnificados por el escrutinio público, en cierta medida contribuyen a acercarlo al lector promedio, en la medida en que lo muestran como un ser humano más.

Las acusaciones a la reputación de Larkin tienen un efecto comparable al de ciertas fotografías de escritores publicadas en medios masivos de comunicación, y que Roland Barthes examina. Echar un vistazo al idealizado escritor mientras realiza actividades mundanas, alejadas del *glamour* asociado a la creación literaria e intelectual, produce en el lector una sensación de cercanía, de familiaridad. Barthes se refiere específicamente a las

fotografías del escritor mientras toma vacaciones, “provisto de una existencia humana, de una vieja casa de campo, de una familia, de un short, de una hijita” (Barthes, 1999, pp. 17-18).

Esas imágenes, como los juicios sobre Larkin “as a man”, lo acercan a su público...

Pero sería un grave error tomar este hecho como un esfuerzo de desmistificación. Es todo lo contrario. Sin duda, a mí, simple lector, puede parecerme conmovedor y hasta sentirme halagado por participar, gracias a la confidencia, de la vida cotidiana de una raza seleccionada por el genio; sin duda sentiría deliciosamente fraternal a una humanidad en la que sé, por los diarios, que un gran escritor usa pijamas azules y que un joven novelista gusta de “las chicas bonitas, el queso reblochon y la miel de lavanda”. Pero esto no impide que el saldo de la operación sea que el escritor se vuelva un poco más estrella, que abandone un poco más esta tierra por una morada celeste donde sus pijamas y sus quesos no le impiden, de ninguna manera, retomar el uso de su noble palabra demiúrgica.

(Barthes, 1999, p. 19)

Evidentemente, hay una gran diferencia entre promover a un autor por medio de fotografías publicitarias y juzgar su moralidad *post-mortem*, pero ambos casos dan muestra de un fenómeno característico del régimen de singularidad, en el que las características “humanas” —sean preferencias triviales como las pijamas y los quesos, o estigmatizadas socialmente, como la pornografía¹⁴— no le quitan el aura a “una raza seleccionada por el genio”. Dichas características son minimizadas, asimiladas como “excentricidades”, y/o relegadas. Es decir, a la larga son subsumidas en estereotipos que idealizan al autor y lo colocan por encima del resto de los mortales.

¹⁴ Con su característica empatía hacia el poeta, Booth comenta: “In our internet era the surviving remnants of his pornography retain little power to shock” (2014, pos. 256).

Contexto de publicación de las biografías estudiadas

Respecto a las circunstancias en que fueron publicadas las biografías estudiadas, es necesario considerar varios factores. En primer lugar, Motion escribía en un momento en que la consolidación de la posteridad de Larkin estaba en proceso, y por ende no veía la necesidad de defender su imagen de autor: en cierta medida, esta estaba aún conformándose. Por su parte, Booth escribe cuando tal imagen ya está conformada. Mientras Motion escribe en un momento en que el conocimiento sobre la vida de Larkin era fragmentario y era necesario realizar un primer esfuerzo para documentarlo, a Booth le interesa influir en la forma en que ese conocimiento ha sido interpretado.

Otro aspecto a ser considerado es la reputación de cada biógrafo al momento de publicar su biografía. Mientras Motion obtuvo el Whitbread Prize for Biography por esta obra y su carrera literaria iba en franco ascenso (al grado de que en 1999 obtuvo la “Laureateship”, distinción que Larkin había rechazado quince años antes, como referí en “La prueba de la posteridad”), el renombre de Booth era y sigue siendo más modesto y circunscrito al campo académico. En los mencionados “Reconocimientos”, al final de su libro, este biógrafo explica que fungió como editor y en otro momento como co-editor de la revista *About Larkin* de la Philip Larkin Society, fundada en Hull en 1995, lo que le permitió tener acceso de primera mano a “...much new documentary information and contextual research” (Booth, 2014, pos. 12469). Asimismo, es editor de la colección *Philip Larkin: Letters Home 1936-1977*, editada por Faber & Faber en 2018, *tour de force* documental y editorial que surge del análisis de la enorme cantidad de cartas que Larkin escribió a su madre (“running to about 4,000 letters and cards by the time of Eva’s death in 1977”, Booth, 2014, pos. 3771), por no hablar de otros destinatarios.

Es interesante notar que cada uno de estos autores ha escrito, hasta la fecha, una sola biografía a lo largo de sus prolíficas carreras. Claramente, Larkin fue una figura tan importante como para justificar el arduo trabajo de escribir este tipo de texto. Este esfuerzo refleja tanto su admiración por el poeta como el papel que éste jugó en la búsqueda y conformación de su propia identidad como escritores.

Sería simplista decir que la biografía de Motion es una de “escritor” y que la de Booth es de “académico”, pero mi opinión general es que la primera es estilísticamente más atractiva que la segunda. Gracias al trato personal, los comentarios de Motion pueden ser más cercanos en algunos aspectos (aunque por esa misma razón también corre el riesgo de ser parcial, como Booth parece sugerir). Asimismo, sin demeritar los talentos de Booth, es Sir Andrew Motion, Poeta Laureado del Reino Unido, y nombrado Caballero en 2009, quien, en mi opinión, logra momentos narrativos de gran maestría¹⁵.

A diferencia de Motion, Booth sólo conoció superficialmente a Larkin: “Though I was for seventeen years a colleague of Larkin in the University of Hull, our encounters were limited to formal contexts. [...] However, since his death I have come to know several of those who were closest to him personally or professionally, and have interviewed others” (Booth, 2014, pos. 12440). Booth escribe, entonces, sobre alguien que no trató personalmente, y su contribución en ese sentido, a falta de trato personal con el poeta, es su relación con sus seres queridos.

¹⁵ Algunos criterios para evaluar esta calidad se han mencionado a lo largo de este escrito. Dosse habla de “...la técnica de mezcla concentrada (como en la preparación de platillos) que utiliza la psicología para llenar las lagunas y sazonar la salsa biográfica”, mientras Benton refiere el equilibrio entre la información documental y el placer estético de leer una obra de arte. Por mi parte propongo, retomando a Coleridge, un criterio clave para diferenciar la forma en que valoramos el mérito de una biografía y el mérito de una narración ficcional: la “voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe *biográfica*”. Expondré esto en mi apartado “Amor y soledad: ‘Mr Bleaney’”.

Propuesta global de la biografía: las introducciones de Motion y Booth

Dosse expone cuáles pueden ser los motivos del biógrafo para emprender su tarea. Uno de los principales es presentar al biografiado —cuya excepcionalidad es reconocida de antemano— como un ser complejo que trasciende las ideas populares que sobre él se tienen:

Por lo general, el biógrafo expone las motivaciones que lo llevaron a unirse a la vida de su biografiado y a describir su trayectoria. Da parte a sus lectores de sus ambiciones, de sus fuentes y de su método [...]. Esta práctica de exponer las intenciones es bastante clásica, pero, con el género biográfico, toma una importancia singular, [...] en la medida en que frecuentemente el biógrafo no es el primero en seguir las huellas del personaje. Siente la necesidad de explicarse ante sus lectores y de exponerles dónde va a descubrir algo nuevo gracias a preguntas no planteadas hasta entonces, o gracias a la exploración de archivos inéditos. Se supone que el retrato que debe resultar de ahí refuta los arquetipos en curso y justifica el esfuerzo logrado.
(Dosse, 2011, p. 70).

Las biografías literarias generalmente incluyen una reflexión inicial del biógrafo acerca de sus motivaciones. Motion expresa su admiración por Larkin y mantiene cierta distancia frente al ser humano. La suya es la primera biografía publicada tras la muerte del poeta, y por tanto la “biografía oficial”... Motion tiene mucho a favor para convertirse en el “biógrafo oficial”, pues fue amigo de Larkin, y él mismo es un escritor consagrado, al punto de haber sido nombrado nada menos que Poeta Laureado, cargo que —él sí— aceptó y desempeñó entre 1999 y 2009.

Por su parte Booth, al no ser, en palabras de Dosse, “el primero en seguir las huellas del personaje”, siente la necesidad de exponer “...dónde va a descubrir algo nuevo gracias a preguntas no planteadas hasta entonces”. Propone explorar algún material inédito, “...an accumulation of documentation in the two decades since the publication of [Motion’s] biography” (Booth, 2014, pos. 12440), pero sobre todo expresa su interés por refutar la imagen negativa de Larkin. Tal como se consignó en el apartado “La imagen de autor de

Larkin”, este biógrafo considera que la mala fama del poeta creció a partir de la publicación en 1992 de *Selected Letters* y de la biografía de Motion el año siguiente.

Booth no responsabiliza a su predecesor por contribuir a esa imagen negativa y sólo esporádicamente cuestiona algún dato o interpretación particular, por ejemplo, al referirse a un comentario de Motion acerca de la “pereza” de Larkin: “Motion expresses surprise about the decision (Larkin being ‘an efficient but lazy man’) to become editor of the *Oxford Book of Modern Verse*. Laziness was not one of Larkin’s qualities” (Booth, 2014, pos. 6288).

En general, Booth adopta una posición abiertamente más empática que Motion. Para ello argumenta que no puede haber una discrepancia radical entre el autor empírico y el poeta, y refiere el testimonio de quienes conocieron a Larkin:

There is, of course, no requirement that poets should be likeable or virtuous. But we might ask whether art and life can have been so deeply at odds with each other that the poet who composed the heart-rending “Love Songs in Age”, the euphoric “For Sidney Bechet” and the effervescent “Annus Mirabilis” had no emotions, or was a shit in real life. Larkin’s negative public image is built neither on his poetry nor on the evidence of those who knew him well. Those who shared this life simply do not recognize the Mr Nasty version. Dismay and puzzlement at Larkin’s poor image is universal among those I interviewed in writing this book.
(Booth, 2014, pos. 160).

El arte y la vida no pueden estar tan profundamente desconectados, argumenta Booth: poemas como “Love Songs in Age,” que Larkin dedicó cariñosamente a su madre, “For Sidney Bechet”, homenaje al músico de jazz, y “Annus Mirabilis”, que inicia con el memorable “Sexual intercourse began/ In nineteen sixty-three/ (which was rather late for me)” (Larkin, 2012, p. 90) no pueden haber sido escritos por algún “Mr Nasty”.

Resumo mi impresión general al comparar ambas biografías: Booth no opina que Motion haya hecho una valoración negativa del poeta, sino incompleta. Esto es, defiende una representación más benévola que la que Motion presentó, más por falta de buena fe que por

algún tipo de mala fe; más por falta de comprensión que por prejuicio. Y como cabe esperar (“y para justificar el esfuerzo” de escribir una nueva biografía, como establece Dosse), Booth defiende implícitamente que la suya es una representación más objetiva de la vida del poeta¹⁶. Todo esto es esbozado desde el principio de las biografías.

La introducción a *A Writer's Life*

Las introducciones a ambos textos siguen las convenciones del género, al esbozar el punto de vista del autor sobre el biografiado. Motion narra cómo conoció al poeta en 1976, al inicio de su trabajo como profesor en la Universidad de Hull, donde Larkin ya llevaba veintiún años trabajando como bibliotecario. Este biógrafo explica que lo desalentaba la gran reputación como poeta de Larkin, así como su conocida antipatía hacia el cuerpo académico: “I spent my first few weeks trying not to meet him” (Motion, 1993, p. xv). A pesar de esa animadversión, cuando finalmente se conocieron Larkin fue notoriamente cortés y se desarrolló entre ellos una amistad que perduraría hasta la muerte del poeta, quien llegó a proponerle a Motion convertirse, junto con Monica Jones y su amigo Anthony Thwaite, en su albacea literario (Motion, 1993, p. xv).

Tras narrar cómo conoció al poeta, Motion aclara sin ambages: “He did not ask me to write this book”. ¿Cuáles son entonces sus motivaciones? Una muy importante, como cabe esperar de todo biógrafo, es una profunda admiración por quien considera uno de los mejores

¹⁶ Esta inquietud por una mayor objetividad puede ser el origen de nuevas biografías sobre el mismo escritor. Y ante esto, cabe preguntarse, ¿quién tendrá entonces la última palabra? ¿El último biógrafo? Para responder esta pregunta cabe enfatizar la dimensión ficcional de la biografía. Como Booth, cada nuevo biógrafo intenta, en palabras de Dosse, “dar la ilusión de restituir la totalidad de una persona” (2011, p. 71). Naturalmente, esa “ilusión” se construye no sólo con datos históricos, sino con imaginación, y en ese sentido, aunque cabe suponer que en un futuro la investigación histórica aporte información que motive una nueva biografía, en última instancia los lectores tienen siempre la posibilidad de elegir qué “novela verdadera” (Dosse, 2011, p. 25) prefieren.

poetas del siglo XX (v. Motion, 1993, p. xix), quien nos hace sentir que es “nuestro” poeta y cuyos poemas “speak directly to most people who come across them” (p. xx).

Además, Motion considera que la existencia de Larkin, aparentemente desprovista de grandes aventuras, fue “much more dramatic and intense [...] than he let on, though it was performed on an inner stage rather than before the wide world” (p. xix). Su actitud hacia la celebridad literaria, señala, estuvo marcada por la contradicción: entre su afán de proteger su intimidad y obtener el reconocimiento público, entre su fama de ermitaño y la sensación de amistad cálida y afectuosa que evocaba en sus lectores. Motion argumenta que esta actitud también se reflejó en su actitud hacia la posibilidad de ser objeto de una biografía, como puede observarse en el ya referido poema “Posterity”.

Para concluir su introducción, este biógrafo explica el título de su libro: la vida de Larkin, afirma, estuvo orientada hacia el desarrollo de su obra literaria: “The friends he made, the jobs he took, the habits he formed, the places he lived in, the people he loved — all were chosen so he could concentrate in his writing, which is what mattered to him most. In the strictest sense, his was a writer’s life” (p. xx). ¿Hay aquí una acusación velada? ¿Acaso el biógrafo implica que el poeta llevó una existencia limitada? Por momentos, como argumentaré, la respuesta es afirmativa: los enjuiciamientos son esporádicos y sutiles, pero sobresalen al compararlos con la forma en que Booth trata la misma cuestión, es decir, la cuestión de si Larkin llevó o una existencia limitada en aquellos aspectos no relacionados con la creación poética.

Me parece, en suma, que el ideal que persigue Motion en *Philip Larkin: Life, Art and Love* es la objetividad. El tono que establece en su texto introductorio es el de admiración hacia el poeta, matizada por una opinión menos benévola hacia el ser humano. Por su parte, Booth persigue un ideal distinto, que podría resumirse en una palabra: reivindicación.

La introducción a *Life, Art and Love*

Esta biografía inicia con elogios a la obra de Larkin, a la fama y la frecuencia con que se citan algunos de sus versos. Booth cita una encuesta en la que “Whitsun Weddings” fue considerado el poema más popular de la segunda mitad del siglo XX, y “Aubade” quedó en séptimo lugar (v. Booth, 2014, pos. 45), pero también de voz propia encomia al poeta:

[H]e seems to have had the last poetic word, on love, on death, on the Great War, on parents, on ageing, on hedgehogs. Poets writing on these subjects today struggle to escape his ‘definitive’ voice and find their own.

He achieved this definitiveness by the extreme economy of his genres, forms, types of rhyme, even individual words.
(Booth, 2014, pos. 119)

La fama de Larkin como poeta, concluye Booth, está asegurada, pero no así su reputación como ser humano. Esto lo atribuye, como expuse anteriormente, a la reacción mediática tras la publicación de la correspondencia de Larkin y de la biografía de Motion al año siguiente; es decir, veintiún años antes de la publicación de su propio texto.

La dudosa fama del ser humano se explica, en opinión de Booth, por cierta incapacidad para comprender las contradicciones que marcaron su existencia. A semejanza de Motion, encuentra que la actitud de Larkin respecto a la celebridad y otros temas era contradictoria, pero muestra mayor empatía que su predecesor y dedica una considerable extensión de su Introducción a justificar el comportamiento de Larkin. Para ello destaca la performatividad del poeta. Larkin, sostiene, gustaba de proyectar una imagen pública que muchos no lograron diferenciar de la persona. La performatividad está detrás de su aparente patriotería (“The fervent nationalist Larkin, for instance, is the product of performance as much as ideology”, pos. 222), racismo (“Larkin the racist is a similar fiction”, pos. 235), misoginia (“It is a similar story with Larkin the misogynist” pos. 245), o su supuesta aversión hacia los niños (“His comments on children show a particularly revealing clash between self-

dramatization and reality” pos. 258). Como se mencionó anteriormente, Booth (2014, pos. 298) defiende la imagen de un Larkin exitoso que no tenía razón para la amargura inherente a tales prejuicios.

Este biógrafo coincide con su predecesor al señalar que dejar de escribir poesía representó para Larkin una gran decepción, pero opina que su “gran fracaso” (“...the failure which haunted him most deeply and persistently”, Booth, 2014, pos. 310) fue saber que la vida era finita. Como argumentaré en mi apartado sobre la muerte biológica y el sentido de la existencia, Booth sostiene que el temor a la muerte ensombrecía una disposición anímica más inclinada hacia la celebración de la vida cotidiana, la celebración de “our precious existence, here, now” (pos. 306).

Así, Booth es considerablemente más elogioso y se preocupa por limpiar la imagen de Larkin, por reivindicarlo. Así lo sugiere también la sección “Acknowledgments”, al final del libro. Tras agradecer a los albaceas literarios, Motion y Thwaite “for their ready cooperation and help” y encomiar la biografía del primero, menciona algunas razones para escribir un nuevo texto. Una es la ya referida “acumulación de documentos” desde la publicación de la primera biografía, y otra es una revisión de las fuentes de información: “Also I have, where possible, returned to original sources, both human and written. My interpretation of Larkin’s character differs from Motion’s in some crucial respects” (Booth, 2014, pos. 12440).

Evidentemente, a pesar de la cortesía, no es poca cosa “diferir” en la interpretación sobre “aspectos cruciales” de la personalidad de Larkin. La revisión de documentos y fuentes originales podría hacer deseable proponer una nueva biografía literaria, pero, como he argumentado, la diferencia principal entre ambas biografías es el interés de Booth por defender su punto de vista en aspectos que se relacionan, cabe decir, con la interpretación global del sentido de la existencia de Larkin, y con su imagen de autor.

Capítulo 3: Núcleos temáticos en las biografías analizadas

El presente capítulo está organizado en temas que me parecen relevantes para la construcción de la imagen de autor de Larkin en las biografías analizadas. Mi procedimiento es identificar y analizar estos temas en la biografía de Motion, posteriormente en la de Booth (la más reciente, hasta el momento), y realizar una comparación donde sea pertinente. Mi análisis se centra en los recursos retóricos que permiten convencer al lector de la plausibilidad del relato —plausibilidad respaldada históricamente—, así como en los recursos narrativos que hacen avanzar su trama e intriga. Entre estos se incluye el uso de poemas de Larkin para mostrar algún aspecto de la imagen de autor que cada biógrafo defiende. En mi análisis me refiero a la poesía sólo en esos términos: deliberadamente evito realizar mi propio ejercicio de crítica literaria, y me concentro en estudiar cómo algunos poemas son utilizados como “fuentes” por parte del biógrafo. Tampoco es mi interés argumentar a favor o en contra de Motion o Booth como críticos literarios, sino más bien analizar su papel como *críticos de altos vuelos*, en el sentido que le di a esta expresión en el apartado “La biografía: el sentido de la existencia”; es decir, en el sentido de que su interpretación crítica va más allá del texto para relacionarse con la totalidad del Opus y con la totalidad *de la vida*.

Es cierto que esta relación en ocasiones potencia los efectos del poema, lo enriquece con nuevos referentes, lo renueva de forma inesperada. La referencia a una realidad extrapoética tiene en la lectura un efecto de carácter interpretativo y estético (de “resonancia”¹⁷, cabría precisar). La imagen de autor que construye una biografía da origen a efectos estéticos que no quedan plasmados en los caracteres de la poesía, sino que surgen de

¹⁷ “The notion of resonance is commonly encountered in non-scholarly readers’ comments about their own experiences of literary reading. Texts resonate if they persist in the memory long after the actual physical reading has taken place. Resonance is a feeling of the affective power of an encounter with a piece of literature”. (Stockwell, 2009, p. 28)

la relación de ésta con las condiciones empíricas de su creación o, al menos, con el discurso biográfico relativo a éstas. El poema ya no es el mismo cuando entra en juego la “resonancia” biográfica.

Aunque fascinante, esta vertiente de la biografía literaria —su capacidad de propiciar una lectura intertextual¹⁸ de la poesía— no es objeto del presente estudio. Indudablemente, podría constituir el tema central de otro trabajo de investigación, centrado en la lectura de la poesía y cómo se ve afectada por la biografía o el conocimiento biográfico. Tal tema sobrepasa los alcances de este texto, y por ello mis referencias a la poesía de Larkin son sólo indirectas, mediadas por la visión del biógrafo.

La estructura cronológica de ambas biografías —y de la biografía canónica, cabe decir— es sólo aparentemente simple, ya que incluye la interpolación constante de opiniones del biógrafo, analepsis y prolepsis¹⁹, así como la construcción de momentos climáticos en torno a acontecimientos que se consideran clave en la vida de un poeta. En el caso de Larkin, tales acontecimientos incluyen, entre otros, la publicación de sus poemarios, el periodo en que se presenta un cambio estilístico que muestra la madurez de su escritura, su relación con un movimiento literario que da proyección mediática a su obra, el momento en que deja de escribir, y por supuesto, el momento de su muerte. Narrar acontecimientos “from cradle to

¹⁸ El intertexto es definido como el “...conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan”. (Beristáin, 1995, p. 269).

¹⁹ Helena Beristáin define la “analepsis o anticipación”, como una “figura dialéctica de pensamiento. [...] Consiste en anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados [...] con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del discurso” (Beristáin, 1995, p. 64).

Sobre el término complementario, escribe: “En cuanto a la acepción moderna de la palabra *prolepsis* (sinónimo de *preparación* en la antigüedad), Genette ha denominado así a la presentación anticipada de las acciones llamadas *nudos* en la cadena que constituye el *relato* narrado o representado y ha llamado *analepsis* al fenómeno opuesto, es decir, a la retrospección. Ambas constituyen figuras retóricas que no resultan sólo del manejo de los elementos de la lengua sino del manejo de los elementos estructurales del relato. Tanto la *analepsis* como la *prolepsis* rompen el orden cronológico y lógico de la cadena de acciones (rompen el orden de la *fábula*) e introducen un desorden que constituye en realidad otro orden, el orden artístico, el orden propio de la *intriga*” (Beristáin, 1995, p. 65).

grave” implica un continuo tránsito entre la documentación y las hipótesis del biógrafo, cuando carece de material histórico o éste es abundante y confuso. Tales hipótesis acercan a la biografía a la narrativa de ficción, puesto que el acceso a la conciencia de otra persona está vedada, a menos que se trate de una aproximación de carácter ficcional. Así lo explica Käte Hamburger, quien llama “ficción épica” a la narración en tercera persona y propone que ésta “...es el único lugar epistemológico en que es posible representar la condición de ‘yo de origen’, o subjetividad, de una tercera persona en cuanto tal tercero” (Citado por Cohn, 2009, p. 428).

En este género híbrido, parte de la *expertise* del biógrafo se relaciona con su capacidad de llevar a cabo ese tránsito de manera fluida para el lector, de lograr que se deje llevar por la narración sin reparar en que el sustrato epistemológico de ésta cambie de un momento a otro. Es decir, para un biógrafo resultaría catastrófico que su lector continuamente pensara: “un momento, aquí se acaban los hechos comprobables y el resto del párrafo sólo presenta suposiciones del biógrafo”.

En vista de que la cronología estructura la narración de ambas biografías, resulta conveniente que los temas analizados sigan también ese orden, de manera general. Sin embargo, es necesario recordar que mi intención no es seguir puntualmente el tratamiento que cada biógrafo hace sobre Larkin, sino analizar los temas referidos. Así, por ejemplo, omito el análisis detallado de la genealogía del poeta con la que inicia Motion su biografía, puesto que me parece que ésta no contribuye de manera importante a la imagen de autor que defiende a lo largo de su obra. Asimismo, las relaciones sentimentales forman parte de un núcleo temático, “Amor y la soledad”, que abarca un largo periodo en la vida del poeta (toda su vida adulta, al menos) y se traslapa con la publicación de su primer poemario, el gradual reconocimiento de su obra, su presencia en el campo literario, etcétera. Algo similar ocurre

con la imagen de autor y la autoimagen de Larkin, que estrictamente no surge como tema a partir de un acontecimiento fechable en su vida, sino que se construye a lo largo de ésta desde temprana edad y de manera inicialmente poco consciente.

Infancia y juventud: el genio oculto

Al comparar la forma en que Motion y Booth narran la infancia de Larkin, es notorio que el tratamiento es similar. En términos generales, ambos reportan que la infancia del poeta fue convencional en cuanto a la manifestación de su talento. Tras narrar los primeros intentos de Larkin por escribir en sus años de adolescencia, Motion concluye: “Nothing he produced seemed exceptional to him or his teachers” (Motion, 1993, p. 23)

Booth se limita a consignar sus primeros escritos y comenta sobre su desarrollo escolar, en el cual poco hay de memorable:

His earliest datable writing was printed in the school magazine, the *Coventrian*, in 1933, when he was eleven. [...] He neatly transcribed or typed his earliest poems and sewed them into dainty booklets. By the time he was in his final years at school he had developed a writer’s sense of different audiences. He earned the approval of teachers by such contributions to the school magazine as his first ‘published’ poem, ‘Winter Nocturne’, which appeared in the *Coventrian* in December 1938 when he was sixteen. It is a fluent Shakespearean sonnet.
(Booth, 2014, pos. 557)

Como se ve, Booth no encuentra algo digno de destacarse y se limita a establecer el origen de la vocación literaria de Larkin, quien al final de su formación básica había desarrollado cierta “conciencia sobre los diferentes destinatarios” de sus escritos.

Motion y Booth coinciden en señalar que el talento no se manifestó precozmente; Larkin empezó a escribir algo memorable sólo hasta sus años de universidad. Sin embargo, para Booth es importante afirmar que la infancia del poeta fue básicamente feliz: “The

description in ‘Coming’ of the poet’s childhood as ‘a forgotten boredom’ rings true in its poetic context. But Larkin’s childhood was, in fact, a vividly remembered scene of pleasurable activity” (Booth, 2014, pos. 471). El biógrafo menciona aquí el poema “Coming” (Larkin, 2012, p. 30), pero Larkin repetía esta afirmación lapidaria sobre su infancia en conversaciones personales y entrevistas²⁰. De tal modo, el interés por enfatizar que la infancia de Larkin fue dichosa —énfasis que no aparece en Motion— se relaciona con la intención de Booth de proyectar una imagen positiva del poeta.

Para construir esa infancia dichosa, Booth utiliza, entre otros recursos, un testimonio de Kitty, la hermana diez años mayor del poeta: “Really, Philip could do no wrong in his father’s eyes. Or his mother’s. They worshipped him” (Booth, 2014, pos. 356). Curiosamente, la fuente de este testimonio es la biografía de Motion, quien lo utiliza en un sentido notoriamente distinto: “Larkin was pampered and indulged all through his earliest years, yet he never deviated from the view that his childhood was a ‘forgotten boredom’” (Motion, 1993, p. 8).

Esta diferencia entre las biografías analizadas se relaciona con el componente de ficción en este género híbrido. En realidad, una misma fuente histórica pueden dar origen —parafraseando una vez más a Benton— a diferentes “historias de vida”, cada una con una “ilación de sucesos distinta”. Personalmente, encuentro tan convincente la reivindicación Booth como la visión más distante de Motion, pero me interesa recalcar cómo funciona la retórica del primero para sustentar que la infancia de Larkin fue “...de hecho[!], una escena de placentera actividad vívidamente recordada”. Cabe enfatizar que la notoriamente asertiva expresión “in fact” sirve para objetar el discurso *del propio Larkin*; Booth se refiere a su

²⁰ Por ejemplo, en la concedida a *The Observer* en 1979, y la cual ambos biógrafos coinciden en señalar como especialmente importante para configurar su imagen pública: “Oh, I’ve completely forgotten it. [...] It was perhaps not a very sophisticated childhood, although the house was full of books” (Larkin, 1983, p. 47).

discurso poético (“Coming”) pero, como se mencionó, también existe el registro de declaraciones factuales en el mismo tenor. Lo que sale de boca del biografiado puede ser “palabra sagrada” en algunas ocasiones, y en otras simplemente se desatiende en favor de la imagen de autor que el biógrafo construye en su texto. Como expuse en “La biografía sobre un escritor: una interpretación global de la obra”, la apuesta biográfica es sumamente ambiciosa y, en momentos como éste, el biógrafo se posiciona como un “experto en Larkin” más experto... que el propio Larkin. La “historia de vida” que cada biógrafo construye requiere una estrategia particular: mientras Booth necesita desacreditar las declaraciones del biografiado (desacreditación sutil, acaso, pero desacreditación a fin de cuentas), Motion necesita suscribirlas. ¿Alguna de estas estrategias es mejor que otra? ¿Alguna es más “fiel” a los datos históricos? Considero que la respuesta es negativa: ambas son simplemente parte de la retórica biográfica. Para todo biógrafo es en ocasiones necesario matizar o incluso contradecir algunas declaraciones del biografiado. Por su parte, Motion lo hace cuando emite algún juicio desaprobatorio sobre Larkin, pues implícitamente contradice la opinión que el poeta pudo haber expresado acerca de los motivos de su propia conducta, por ejemplo cuando desaprueba la actitud quejumbrosa del poeta en los últimos años de su vida, como explicaré en el apartado “Muerte biológica y sentido de la existencia”.

Fuera de este énfasis de Booth en reivindicar una infancia feliz, ambas biografías presentan un tratamiento similar en cuanto al talento poético de Larkin en sus primeros años de vida. Los momentos en que ambos biógrafos relacionan la vida y la obra en la narración de la infancia del poeta no incluyen interpretaciones *teleológicas*. Es decir, no apuntan al sentido que este término adquiere en la biografía literaria, para la cual toda mención de los escritos del biografiado apuntan al *telos* de la Gran Obra y la Posteridad—. Tampoco Motion recurre a este tipo de anticipaciones al narrar los primeros años del poeta: “The first few pieces he

wrote for the *Coventrian* [...] are so consistently banal that it is hard to see why [his friend, James Ballard] Sutton, ever believed literature might be their author's salvation" (Motion, 1993, p. 25).

En general, ambos biógrafos se limitan a narrar eventos sustentados por testimonios confiables. El compromiso con la veracidad los lleva a consignar básicamente los mismos hechos, y estos son limitados en cantidad y detalle cuando la infancia se desarrolla en el seno la convencionalidad²¹.

Sin embargo, cuando la información sobre la niñez del escritor es escasa, el biógrafo tiene la posibilidad de recurrir a un tópico siempre apreciado en este género: la precocidad artística. Los detalles históricos, aun si son escasos, pueden ser revestidos de gran significación. En su autobiografía, Jean Paul Sartre narra un descubrimiento en la conformación de su propia identidad infantil,

...un libro que descubrió en la biblioteca de su abuelo, titulado *L'Enfance des hommes illustres*, que narraba la historia de unos niños llamados Johann Sebastian o Jean Jacques. Sin mencionar los apellidos Bach o Rousseau, al relatar la infancia de estos personajes constantemente se insertaban referencias casuales sobre su futura grandeza, y el recuento era tan ingenioso que era imposible leer el incidente más trivial sin relacionarlo con el significado que posteriormente se revelaría. Estos niños, comenta Sartre, "creían que actuaban y hablaban por azar cuando sus menores palabras tenían como auténtico fin anunciar su Destino".

(Dosse, 2011, p. 130)

El biógrafo, por regla general, aprovecha la posibilidad de descubrir indicios tempranos del "Destino" del biografiado. Sin embargo, esta posibilidad no se concreta en el caso de Larkin, antítesis del *enfant terrible*.

²¹ La abundancia de información sobre esta etapa es más probable en el caso de que el biografiado nazca en el seno de una familia excepcional y sea en cierto modo *heredero* de la celebridad. Esto sucede claramente en las dinastías monárquicas, pero también en las intelectuales o culturales, como en el trágico caso de Carlos Fuentes Lemus. En el caso del hijo del renombrado escritor mexicano, el talento artístico que mostró durante su corta vida contribuyó comprensiblemente a intensificar la atención mediática de la que fue objeto. V. Fuentes, 1999.

En la narración de la infancia de Larkin ambos biógrafos se sujetan a los hechos que pueden consignar, sin tratar de construir una imagen teleológica de su infancia, sin insertar, como en el libro referido por Sartre, “referencias casuales sobre su futura grandeza”. En consecuencia, no hay mucho margen para el despliegue estilístico del biógrafo, aún cuando éste sea un escritor talentoso, como en el caso de Motion. Al relatar la infancia de Larkin es patente cierta aridez que se explica, como se ha dicho, por las demandas que la Historia hace a este género:

Biography may flatten life into a steady procession of dates and events; or it may capture the way time is experienced by the subject and everyone else — that odd mixture of continuity and stillness, anticipation and memory, routine and surprise, a mixture that is likely to be particularly significant in the biography of a poet or novelist. Wordsworth’s ‘spots of time’ and Joyce’s ‘epiphanies’ [...] are autobiographical moments when their literary narratives are represented as giving insight into their life narratives. Less dramatically, literary biographers seek those moments that give the key to their subject’s life and works...
(Benton, 2009, p. 29)

A falta de esos momentos de epifanía personal del biografado o relevantes *a posteriori* para la interpretación de su obra, la biografía puede caer en la estéril enumeración de datos y fechas.

La necesidad de dar cuenta de datos y fechas limita las posibilidades narrativas de un biógrafo, y uno tiene la sensación de que Motion hubiera querido dejar fuera ese “forgotten boredom”, si en lugar de una biografía hubiera escrito una novela. Esta sensación se acentúa al final de la biografía, como expondré más adelante.

Según he argumentado, un componente que hace atractiva la biografía de un escritor como Larkin es la relación con su poesía. La narración de una vida convencional, una vida en las antípodas de la narrativa de aventuras, resulta de interés para un lector “operalista” sólo en la medida en que se entreteje con la obra. La infancia y la adolescencia de Larkin no brindan

la oportunidad para que el biógrafo introduzca referencias a esta última, y por tanto tampoco brinda al lector la oportunidad de poner en juego su imaginación, de “leer el incidente más trivial [y] relacionarlo con el significado que posteriormente se revelaría” (Dosse, 2011, p. 130).

Reconocerse como poeta: *The North Ship*

The North Ship, el primer volumen de poemas publicado por Larkin, aparece en julio de 1945, dos años después de su graduación en Oxford y tan sólo un par de meses después de la Día de la Victoria (8 de mayo de 1945), que puso fin a la Segunda Guerra Mundial en Europa. Ambos biógrafos consideran que la experiencia de la guerra y la posguerra fue importante para Larkin, a pesar de haber sido exonerado del servicio activo debido a su miopía. Su vida personal se vio afectada en muchos sentidos, en especial por el bombardeo nazi a su natal Coventry el 14 de noviembre de 1940 (v. Booth, 2014, pos. 635) y la austeridad que marcó su vida como estudiante en Oxford. Sin embargo, la experiencia de la guerra no figuró como tema en su poesía, salvo contadas excepciones.

Ambas biografías reportan que, durante sus estudios, escribir poesía no fue una actividad importante para Larkin, aunque su interés por la literatura empezó a ser evidente: “Larkin would later ridicule the idea that anyone might talk meaningfully about his ‘writing in Oxford’. ‘I didn’t write at Oxford’, he said flatly” (Motion, 1993, p. 56). A pesar de que Motion matiza las palabras de Larkin y refiere que publicó casi una docena de poemas en revistas literarias, el poeta veía sus años universitarios como un periodo de aprendizaje, en el mejor de los casos²².

²² Si bien durante sus años en Oxford Larkin escribió gran parte de sus novelas, éstas no son objeto de estudio del presente escrito. Sobre estas, Larkin comentó en entrevista, en 1964: “they were over-sized poems. They

Las circunstancias de la publicación de *The North Ship* fueron desfavorables, pues incluyeron un retraso de seis meses que para el ansioso y novel poeta representó una gran decepción. En cuanto a su calidad literaria, aún el empático Booth reconoce que el volumen es poco logrado, si bien anticipa temas y recursos estilísticos de futuras publicaciones “It is remarkable how often a poem in *The North Ship* appears on examination to be an early, less forceful version of a later mature poem” (Booth, 2014, pos. 1902). A pesar de todo, este primer libro fue un catalizador de la obra de Larkin, pues por esa época empezó a escribir más poesía, según reportan ambos biógrafos.

Booth proporciona un ejemplo típico de la identificación de “momentos que dan la clave para la vida y la obra del biografiado” (Benton) al resaltar la importancia de esa decisión, y el momento en que un detalle aparentemente trivial influye de manera decisiva en la posterior creación de una gran obra. Aquí encontramos el equivalente de los “granos de tiempo” de William Wordsworth y las “epifanías” de James Joyce (v. Benton, 2009, p. 29):

Shortly before he sent the typescript of *The North Ship* [...] in October 1944, Larkin had begun to write the drafts of his poems in a substantial limp-bound manuscript workbook. Of little apparent significance at the time, the move seems in retrospect momentous. This was the first of eight books in which Larkin would compose virtually all his mature poetry. By the time he moved on to the second workbook in 1950 he had become a great poet. [...] He thus made possible, to a degree unknown in other poets, to follow the sequence of his poems, to see the relative ease or difficulty with which he brought, or failed to bring them to completion, and to relate them to the events in his life.
(Booth, 2014, pos. 2307)

Booth argumenta que la autopercepción de Larkin, quien en ese momento empezó a concebirse o asumirse como poeta, tuvo un gran peso en la decisión de trabajar de manera

were certainly written with intense care for detail. If one word was used on page 15 I didn't re-use it on page 115” (“A Conversation with Ian Hamilton”, citado por Booth, 2014, pos. 119).

sistemática y ordenada en cuadernos exclusivamente dedicados a su escritura poética²³. Aquí, la retórica teleológica de Booth se relaciona con lo que Heinich (2000, p. 70) expone en torno al acontecimiento de la primera publicación. Ésta le abre al sujeto la posibilidad de decir “soy escritor” y reúne los momentos de autopercepción (percibirse a uno mismo como escritor), representación (exponerse como tal), y designación (ser reconocido por los otros como tal).

Complementariamente a su autopercepción como escritor, la “representación” y la “designación” son factores que influyeron también en una futura decisión de Larkin: donar sus manuscritos a importantes bibliotecas. “His sense of the importance of this record of the creative process was shown by his donation, in 1964, of his first workbook, covering 1944-1950, to the British Library” (Booth, 2014, pos. 2307). En esta afirmación del biógrafo es posible identificar otro rasgo distintivo de la biografía en el régimen de singularidad: la teleología que valida la intuición del poeta respecto a su grandeza futura. Evidentemente, la percepción de Larkin sobre la importancia de su registro hubiera sido por completo intrascendental si no hubiera adquirido la fama que estaba aún muy lejana al iniciar sus cuadernos, en 1944. Y si bien mi afirmación puede parecer baladí —dado que si Larkin no hubiera adquirido reconocimiento público ni siquiera sería objeto de una biografía—, me interesa resaltar ese aire de premonición, de clarividencia que la retórica del biógrafo asigna al novel poeta, quien de algún modo se sabe destinado a la grandeza.

²³ Estos han hecho posible “seguir la secuencia de sus poemas”, como explica Booth, lo cual, incidentalmente, es motivo de regocijo para estudiosos como A. T. Tolley (1997), quien los analiza para rastrear cómo evolucionó la escritura de Larkin desde la primera versión de algunos poemas hasta su finalización. Naturalmente, otros estudiosos que recurren a ellos son los biógrafos, quienes difícilmente tendrán mejores oportunidades para relacionar la escritura con eventos biográficos.

La incertidumbre del llamado a la posteridad: *In the Grip of Light*

De acuerdo con la retórica de la biografía, el poeta anticipa en mayor o menor medida la grandeza por venir. Pero esa convicción, siempre relativa, puede verse sacudida por el encuentro del escritor con el mundo. Los sueños y aspiraciones, el talento, la sospecha de ser capaz de escribir algo digno de ser leído por otros, quedan atrás a partir de la publicación. El sistema de valores que el escritor ha construido para sí mismo se pone a prueba frente al mundo, se objetiviza:

...l'ouvrage entre alors dans un espace de concurrence, où il devient comparable avec l'ensemble des autres œuvres existantes, donc assignable à un échelle de valeur : [...] c'est le problème de sa qualité relative, de sa place dans la hiérarchie littéraire. Gagner en objectivité revient dès lors à desubjectiver le jugement porté à son propos, en attestant que l'œuvre est « objectivement » valable, indépendamment de la subjectivité des juges.
(Heinich, 2000, p. 226)

La obra publicada “des-subjetiviza” al escritor al inscribir sus escritos en un amplio marco donde se le compara con otras obras, y se le asigna una escala de valor.

La incertidumbre del llamado a la grandeza se manifiesta para Larkin al intentar publicar su segundo volumen de poemas, en 1948. Así lo reportan ambos biógrafos: *In the Grip of Light* fue rechazado por Faber y posteriormente por otras cinco casas editoriales (Booth, 2014, pos. 2838), lo cual comprensiblemente despertó las dudas de Larkin respecto a sus capacidades.

Tras la noticia del rechazo, Larkin “...replied that it was ‘no matter’, but was in fact sharply disappointed and tried to hide his hurt beneath a progress report on his new novel” (Motion, 1993, p. 174). Aquí, Motion consigna la respuesta de Larkin (avalada, cabe decir, por un documento con valor histórico: una carta al editor Alan Pringle), y al mismo tiempo lanza una hipótesis sobre el “verdadero” estado de ánimo del poeta: “but was *in fact*...” ¿En

qué sustenta su suposición? De hecho, este biógrafo no menciona mayor evidencia, sino que se basa, podría decirse, en cierto “sentido común” que le lleva (y al lector junto con él), a concluir que un rechazo de ese tipo implica para cualquier ser humano un sentimiento de decepción.

Antes he mencionado que el biógrafo debe demostrar suficiente habilidad para transitar entre la documentación histórica y sus hipótesis sobre los pensamientos y estados de ánimo del biografiado. Cabe añadir que estas transiciones no necesariamente encuentran resistencia por parte del lector, pues éste no está interesado únicamente en la veracidad de los hechos, sino también en la conformación de un personaje y una narrativa coherente. A menos de que las hipótesis sean poco plausibles, el lector está dispuesto a aceptar que se intercalen en la relación de hechos históricos.

La narrativa de este periodo en la vida del poeta se ve enriquecido por un suceso particularmente favorable para reforzar la empatía del lector: la muerte de Sydney Larkin, padre del poeta, en marzo de 1948. Ambos biógrafos coinciden en señalar que éste fue un factor decisivo para que el poeta no persistiera en la publicación. Al final, sólo tres poemas fueron publicados en *XX Poems* y catorce permanecieron inéditos hasta 1988 (v. Booth, 2014, pos. 83).

Al decir que un evento determinado puede contribuir a reforzar la empatía del lector no afirmo que estos biógrafos lo utilicen de manera poco ética para “adornar” su narración. Sólo quiero señalar que, en la construcción narrativa, los momentos en que el biografiado sufre una pérdida como la referida, ésta adquiere un valor exegético considerable: las acciones y omisiones del biografiado posteriores a esa pérdida —por lo general fechable con precisión— se explican a partir de ella. El sufrimiento de un escritor, o de cualquier persona en realidad, puede ser difuso y prolongado, y tener razones complicadas y poco claras para él

mismo o ella misma, pero cuando sucede un evento concreto que sería doloroso para cualquier ser humano, éste se toma como factor predominante para explicar el comportamiento. Sería inusual, para el biógrafo, *no relacionar* la muerte de Sydney Larkin con la actitud del poeta respecto a *In the Grip of Light*. Esto apunta hacia un delicado balance: lo extraordinario del “genio” no lo aleja de la sensibilidad colectiva.

A pesar del desafortunado destino de su poemario, tanto Motion como Booth sostienen la opinión de que estos años fueron de suma importancia para el desarrollo poético:

As the quality of his poetry improved, Larkin’s poetic output slowed. [...] From 1946 onwards he scrupulously rations his forms, rhetorical devices and, most remarkably, individual words in order to make each poem tell with the greatest possible effort. In hindsight it seems that in the late 1940s Larkin set about consciously constructing an oeuvre, his life’s work, a task he was to pursue single-mindedly for the next three decades.
(Booth, 2014, pos. 2373)

“In hindsight”, escribe Booth, haciendo explícita la estrategia temporal de interrumpir el desarrollo de la cronología de la vida del escritor en favor de una extrapolación, de una prolepsis. Aquí Booth incurre en una incongruencia cronológica que, de tan común, pasa inadvertida en la biografía.

En este género, salvo excepciones en las que se busca experimentar estilísticamente, la cronología de los eventos condiciona el orden en que estos son narrados, a diferencia de lo que puede suceder con la ficción, que ofrece mayor libertad. La complejidad del manejo del tiempo en una biografía no se manifiesta en la secuencia de los acontecimientos, sino en la perspectiva del narrador acerca de los mismos, según explica Benton:

At first sight, the handling of time in biography would seem to be much more straightforward than in fiction; the chronology of the subject’s life is, after all, a given. However, the temptation to use, say, knowledge of a writer’s mature views to fill the gaps in our knowledge about the attitudes and opinions of the writer from years earlier is seductive.
(Benton, 2009, p. 43)

Según lo expuesto, la cronología de una biografía parece “mucho más directa” que la de un relato de ficción. Sin embargo, para el biógrafo existen otros peligros. Para ejemplificar la “tentación” de utilizar lo que se sabe sobre el artista en su edad madura para “llenar los huecos” de información en torno a sus actitudes y opiniones juveniles, Benton recurre a una biografía sobre William Blake (1757-1827), cuya figura ha representado a lo largo del tiempo un verdadero reto para los biógrafos, debido a la escasa documentación con que se cuenta.

En *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, G. E. Bentley describe la antipatía de Blake hacia el pintor Sir Joshua Reynolds, a quien acusaba de incongruencia entre su práctica artística y los principios que defendía. Para ello recupera la marginalia que Blake escribió entre 1801 y 1809 en un volumen de las obras de Reynolds y conjetura que pudo haber reaccionado de manera similar cuando asistía a las conferencias del renombrado pintor años antes, entre en 1779 y 1780. Bentley afirma, “Blake annotated them, in terms probably similar to those he used when he first heard them” (Bentley, 2001, p. 52), y a continuación imagina un diálogo entre ambos artistas:

BLAKE: This Man was Hired to Depress Art.
REYNOLDS: I found myself in the midst of works executed upon principles with which I was unacquainted: I felt my ignorance, and stood abashed.
BLAKE: A Liar [!] he never was Abashed in his Life & never felt his ignorance.
REYNOLDS: It is the florid style, which strikes at once, and captivates the eye for a time...
BLAKE: A Lie [!] The florid style, such as the Venetian & the Flemish, Never Struck Me at Once not At-All.
REYNOLDS: [Reynolds] was a great generalizer... this disposition to abstractions, to generalization and classification, is the great glory of the human mind...
BLAKE: To generalize is to be an idiot...
(Bentley, 2001, pp. 52-53)

Como muestra este fragmento anterior, Bentley crea una conversación entre el pintor y el pintor-poeta a partir del texto de *The Works of Sir Joshua Reynolds, Knight, President of the*

Royal Academy y las notas al margen que Blake escribió. Benton considera que Bentley sobrepasa el límite de la plausibilidad al atribuir actitudes y opiniones del Blake maduro al joven artista. Según él, no hay fundamento para afirmar que Blake haya opinado lo mismo cuando escribió las notas que cuando asistía a las conferencias de Reynolds:

The biographer's problem is that he is tied to time in a way that the novelist is not. If this were the story of a fictional 'William Blake', the novelist could legitimately attribute remarks to this character in his mid-forties and used them retrospectively to explain the way in which his character's views had, or had not, developed. As readers, we could accept this. [...] But in telling the story of the actual Blake, the biographer cannot manipulate time so freely. The chronological imperative is more than just getting events in the right order. While the biographer cannot pretend ignorance of the subject's subsequent life [...] he can at least resist attributing views and attitudes expressed in middle age as being equally true of Blake's student days.
(Benton, 2009, pp. 43-44)

Benton explica que un biógrafo no posee la libertad del novelista para atribuir determinados comentarios a un personaje en un momento de su vida y usarlos sin más para explicar sus actos de veinte años antes. La cronología biográfica, explica, no sólo exige que los acontecimientos sean narrados en el orden correcto, sino que lo sean según la perspectiva que el biografiado tenía en el momento en que ocurrieron. Este es otro aspecto, me parece, en el que es necesario preservar el balance que la biografía literaria demanda: la competencia estilística debe estar respaldada por una sólida documentación histórica (con el fin de lograr una caracterización eficaz del joven Blake, en este caso).

Me parece que la argumentación de Benton es convincente y que Bentley muestra con claridad lo que pasa cuando un biógrafo cae en la "tentación" de extrapolar las actitudes y opiniones de una etapa de la vida a otra previa. Por otra parte, volviendo al caso de Booth, su violación al "imperativo cronológico" de Benton es más mesurado, pero considero que la discordancia cronológica permanece cuando sostiene que Larkin tomó *conscientemente* la

decisión de construir “an oeuvre, his life’s work”. Pero no sólo eso: Booth afirma que, a partir de entonces, Larkin realizó esa tarea “*single-mindedly* for the next three decades”. Sería por supuesto injustificable tomar literalmente las palabras de Booth y/o pedirle que las respalde con pruebas históricas: no pretendo acusarlo de alguna imprecisión o exceso, sino resaltar la facilidad y la suavidad con la que su narración, como la de todo biógrafo competente, pasa de consignar hechos históricos a proponer hipótesis —por decir lo menos— aventuradas. ¿Acaso puede alguien en un momento dado tomar la decisión de abordar una tarea que perdure treinta años sin pensar en otra cosa (“single-mindedly”)? El género biográfico, me parece, permite formular con toda seriedad hipótesis acerca del comportamiento humano que de otra forma serían simplemente descabelladas. Y nuevamente, hay que decir que el talento y la *expertise* del biógrafo se ponen a prueba ante estos retos epistemológicos.

Por su parte, Motion destaca un evento en particular acerca de ese periodo, tras la publicación del primer volumen de poesía. Su recuento, siguiendo la ya referida inclinación teleológica de la biografía literaria, relaciona un suceso biográfico aparentemente trivial con consecuencias creativas transcendentales. A finales de 1945 el poeta tuvo que buscar un nuevo alojamiento en Wellington, Shropshire (población localizada unos 200 km. al noroeste de Londres), donde consiguió empleo como bibliotecario. Su nueva habitación estaba orientada hacia el este, por lo que conforme avanzaba el año la luz solar entraba más temprano a su habitación: “Rather than struggle uselessly to go back to sleep, he decided to start reading until it was time to get up. The book with which he began his new regime was ‘the little blue *Chosen Poems of Thomas Hardy*.’ Nothing else he read influenced him more deeply or more fruitfully” (Motion, 1993, p. 140).

A partir de ese detalle, Motion reconstruye el cambio en la poética de Larkin. Y si bien el poeta gustaba de afirmar —con su característica capacidad de englobar complejos y

graduales procesos de su vida en unas cuantas palabras—, que la grandilocuencia de W.B. Yeats (“pervasive as garlic”, escribía en 1966²⁴) fue sucedida por la simplicidad de Hardy, Motion introduce algunos matices:

In general terms, Larkin’s readers have every reason to believe that his change of heart was immediate and absolute: the shift in his style proves it. In other respects, Larkin’s account of his conversion misrepresents the poetry that he wrote for the next forty years. For all his Hardy-esque devotion to the here-and-now, for all its tact and understatement, it retains many characteristics reminiscent of Yeats. [...] Full-blooded rhetoric and Symbolist references appear beside ordinary, demotic ways of speaking, so that when we read Larkin’s poems we can hear as well as see the tussle between conflicting elements in his personality. If he had abandoned Yeats as completely as he tells us he did, he would be strictly half the poet he is.

(Motion, 1993, p. 141)

Aquí Motion se erige en crítico literario. Como se ha referido, la biografía literaria incluye una interpretación totalizadora sobre el *Opus*, y en cierto sentido el biógrafo es un “crítico de altos vuelos”. Aquí, por ejemplo, se arroga la autoridad de señalar que el contraste entre las referencias a la retórica clásica y al Simbolismo, por una parte, y el diálogo cotidiano, reflejan aspectos de la *personalidad* del poeta. Ciertamente, este tipo de comentario no sería insólito en un texto crítico, pero mi opinión es que un biógrafo tiene “manga ancha” para relacionar la vida y la obra del poeta, puesto que, de hecho, ha proporcionado evidencia sólida para sustentar la existencia de esos “elementos en conflicto en la personalidad de Larkin”.

Para Motion, el periodo de aprendizaje del poeta tras *In the Grip of Light* llega a su culminación cuando Larkin se muda de Wellington, como expresa al final del capítulo XIX de su biografía.

²⁴ Introducción a la reedición de *The North Ship*, citada por Booth, 2014, pos. 1911.

He had started to establish himself as a writer. He had discovered Hardy. He had written with greater fluency than he was ever to find again (one book of poems and two novels in less than three years). More important still, in Wellington he had found reasons for being unhappy which matched for the first time his instinct for misery. Trudging through its narrow redbrick canyons, staring from the Wrekin at its dull roofs, hunched in the gas-lit library waiting for work to end and Ruth to arrive, he had discovered the authority of sadness.
(Motion, 1993, p. 148)

En este fragmento es posible reconocer varias estrategias retóricas del género, específicamente en relación con el manejo del tiempo: “Lives are seen to fall into shape with ‘natural’ breaks and identifiable phases; and if they don’t fall, they are pushed and knocked into shape by the biographer using tactical tools such as part divisions, synoptic phase summaries, and punch lines at the end of chapters” (Benton, 2011, p. 73).

Motion concluye su capítulo con una recapitulación de los eventos importantes para el desarrollo poético de Larkin. Mientras vivió en Wellington, afirma, se estableció como escritor, descubrió a Hardy, pero sobre todo, empezó a explorar y a explotar, en beneficio de su escritura, un aspecto de su sensibilidad que previamente había relegado; descubrió, como establece la oración final —“punch lines at the end of chapters”— la autoridad de la tristeza.

La genialidad incomprendida: *XX Poems*

A pesar de la evolución de Larkin tras la publicación de *The North Ship*, el reconocimiento público tardó en llegar. En 1951, Larkin publica *XX Poems*, donde, como se refirió antes, rescata sólo tres poemas del fracasado *In the Grip of Light*; esto, comenta Booth, muestra la velocidad con la que la “auto-imagen poética” de Larkin estaba cambiando en el momento (Booth, 2014, pos. 3304).

La publicación fue privada, con un tiraje de 100 copias, y ambos biógrafos consignan el comentario de Larkin respecto a la calidad de éstas, impresas en “papel para envolver abarrotes” (“grocer’s wrapping paper”, Motion, 1993, p. 215; Booth, 2014, pos. 3293). Sin duda, esta es una estrategia eficaz de caracterización, pues el comentario humorístico, con un toque de autoironía, contribuye a proyectar una imagen que el propio Larkin respaldaba: “I like to think of myself as quite funny,” declaraba en su entrevista con *Observer* (Larkin, 1983, p. 47). El tema del humor en la imagen de autor de Larkin será tratado en “De la celebridad a la posteridad: *The Whitsun Weddings*”.

Heinich (2000, p. 71-72) explica que el deseo de ser publicado puede llevar al novel escritor a intentar “forzar las puertas de un universo esencial para su identidad” por medio de la autofinanciación; en ocasiones, ésta se explica porque no existe esperanza de obtener ganancias económicas ni el reconocimiento de algún editor interesado. La retórica biográfica hace de esta decisión una señal más de la “pureza” del compromiso con la obra, así como de la fe del poeta en la propia “futura grandeza” (Dosse, 2011, p. 130). Booth adopta esta retórica cuando utiliza nuevamente el recurso de la prolepsis y anticipa que la modesta publicación del tercer poemario será parte de un volumen posterior: “In retrospect, *XX Poems* seems a trial run for *The Less Deceived*, thirteen of the poems ultimately being carried forward to the latter volume” (Booth, 2014, pos. 3302). Este comentario cumple también con otra característica propia de las biografías literarias, específicamente con cierta “ironía estética”: “There is an aesthetic irony here: the temporal flow of life-writing is marked with precision, confidence, and clarity at just those turning points in life’s experiences when uncertainty and confusion are most likely to be uppermost in the subject’s mind” (Benton, 2011, p. 73). Evidentemente, no podía ser de otra manera: la incertidumbre y la confusión prevalecían en el ánimo de Larkin cuando publica *XX Poems*, que recibió una sola reseña en

un una modesta revista católica (Motion, 1993, p. 216). “Seldom has great poetry been so ignored on its first appearance”, comenta Booth (pos. 3320).

Aquella única reseña de *XX Poems* puede aparecer, en el régimen de singularidad, como evidencia de una suerte de “instinto” del crítico D. J. Enright (quien además era novelista y poeta), de una sensibilidad que lo sustraía de los efectos de la moda literaria del momento:

La critique littéraire [...] est prise entre [...] deux principes opposés de reconnaissance, balançant entre la sélection des auteurs qui manifesteront, pour la postérité, une valeur universelle (les ‘éléphants’, incontournables même s’ils deviennent, par cela même, académiques), et la découverte des ‘nouvelles valeurs’, des auteurs ‘originaux’, qui attesteront le flair du critique—quitte à ce qu’il se voie accusé de n’être sensible qu’aux ‘effets de mode’.
(Heinich, 2000, p. 248)

Como se vio anteriormente, la celebridad no es sinónimo de inmortalidad o posteridad literaria. En el caso de Larkin, el fracaso de *XX Poems* es capitalizado por sus biógrafos para enfatizar la complejidad y riqueza de su obra.

La celebridad: *The Less Deceived*

Publicado en 1955, *The Less Deceived* ha sido unánimemente señalado como el libro en que Larkin alcanza su madurez artística, y ciertamente significó un giro definitivo en su carrera como escritor. Ambos biógrafos señalan que, a partir de entonces, Larkin empezó a disfrutar de un reconocimiento que aumentaría consistentemente durante el resto de su vida.

La publicación fue auspiciada modestamente por Marvell Press, empresa doméstica de George y Jean Hartley²⁵. Tanto Motion como Booth consignan que *The Less Deceived* fue

²⁵ Los Hartley habían sido profundamente impresionados por la poesía de Larkin y ofrecieron publicar *The Less Deceived* en un momento en ninguna de las partes anticipaba algún éxito financiero. Este apoyo basado en el mérito de la obra se relaciona con el tema de la legitimidad de la publicación en el régimen de singularidad. La

acogido con entusiasmo por la crítica, y ambos destacan el hecho de que *Times* lo incluyó en su lista de los mejores libros del 1955. Este hito existencial (“giro de tuerca”, se diría en términos narrativos) es relatado por Motion en un pasaje que merece ser citado en extenso, por ser representativo de la retórica de la biografía literaria:

For days, nothing happened. Perhaps, he wondered, the book would suffer the same fate as his previous collections, and get no public attention at all? Friends, he thought gloomily, were one thing (Montgomery had recently written to say “you are almost the only contemporary I know how takes, naturally, and of strong personal volition, to the traditional subject matter of poetry”); reviewers were another. With only a week to go until Christmas, there had still not been any mention of the book in a newspaper.

Then, on 22 December, *The Times* changed everything; it included *The Less Deceived* in its round-up of the year’s outstanding books, and orders began to rain down on 253 Hessle Road. Some, Jean remembers, were more hopeful than accurate; she fielded requests for *Alas! Deceived*, *A Lass Deceived*, *The Less Received*, *The Kiss Deceived*, *The Less Desired*, *The Ilex Deceived*, and *The Gay Deceivers*, by Carkin, Lartin, Lackin, Laikin and Lock.

(Motion, 1993, p. 269)

Como se ha señalado, es característico de la biografía literaria incluir suposiciones sobre el estado de ánimo del escritor (“Perhaps, he wonderered...”), las cuales en este caso son suficientemente modestas, razonables y hasta cierto tipo fundamentadas en cartas de Larkin expresando su inquietud ante la publicación, que Motion cita previamente. Sin embargo, sólo en casos excepcionales podría un biógrafo tener prueba documental de que Larkin, o cualquier otro poeta, en cierto momento de su vida *se preguntaba si...* El acceso a la conciencia de otra persona —característica exclusiva del discurso ficcional, según se comentó al inicio del presente capítulo— es aquí introducido con sutileza y no representa una ruptura para el lector, pero evidentemente tiene un valor epistemológico distinto al de consignar

publicación no es legítima “...s’il n’est déterminée par aucun critère autre que la qualité du texte. [C]eux qui font appel à leur carnet d’adresses pour faciliter l’accès aux décideurs de l’édition augmentent leurs chances, mais risquent de voir disqualifié le verdict attendu (« Normal, il était pistonné »)”. (Heinich, 2000, p. 71) De este modo, una relación cercana con el editor, al tiempo que puede facilitar la publicación, implica el riesgo de la desacreditación en el campo literario, del estigma del “recomendado” (*pistonné*).

hechos históricos; es decir, aunque la prosa de Motion es fluida, es importante para el análisis identificar la diferencia entre “...friends, *he thought gloomily*, were one thing...” y establecer la fecha en que el *Times* publicó el primer comentario sobre el poemario.

A pesar de que este último hecho puede comprobarse documentalmente, también aquí el biógrafo se permite una licencia estilística al señalar que “cambió todo”. De hecho, al consultar la publicación original del *Times*, resulta sorprendente la brevedad, casi parquedad, de la mención a Larkin: “Two new poets have enhanced a reputation hitherto confined to a narrow circle, Mr. R. S. Thomas with *Song at the Year’s Turning*, and Mr. Philip Larkin with *The Less Deceived*” (A Reader Looks Back Over The Year, 1955). Si bien es cierto que un comentario positivo en una publicación de amplia difusión puede tener un impacto considerable, este no es siempre el caso. Numerosas recomendaciones literarias pierden relevancia con el tiempo, numerosos “nuevos talentos” son promovidos como lo más destacable de cada año y posteriormente soslayados. Tal es el caso del poeta galés mencionado junto con Larkin, cuya popularidad es mínima (por lo menos hasta la fecha, pues siempre cabe la posibilidad de una futura revaloración o “redescubrimiento” de su obra). Tampoco puede asegurarse que *Times* lograra algo que no hubieran podido lograr otras, individual o colectivamente.

Como en ocasiones anteriores, aclaro que no pretendo señalar una imprecisión, pues estas hipótesis son características de la retórica biográfica. La habilidad del biógrafo se demuestra al transitar sin sobresaltos del documento a la imaginación, al prevenir toda suspicacia del lector respecto a sus fuentes o sus hipótesis.

El pasaje de Motion concluye con una muestra más de solvencia estilística, al incluir un elemento que refuerza el sentido teleológico que el régimen de singularidad le concede a la publicación: el poemario y el poeta que llegarían a ser parte del mito del poeta, en ese

momento ni siquiera eran nombrados adecuadamente. Motion narra que, al hacer su pedido (pues el volumen empezó vendiéndose por suscripción), algunos lectores cometían errores que se tornaron cómicos con el transcurrir de los años: *Alas! Deceived, A Lass Deceived, The Less Received, The Kiss Deceived...* Al enlistar esos errores, Motion lanza un “guiño” a su lector, establece una complicidad entre pares: como lectores de ¿Carkin?, ¿Lartin?, ¿Lackin? podemos solazarnos ante la “irreverencia” o la “ignorancia” de quienes trastocaban título y apellido, sonreír con suficiencia al pensar en aquellos suscriptores que a mediados del siglo XX tenían solo una vaga idea de lo que compraban.

Motion continúa explotando estilísticamente el “giro de tuerca” que representó la publicación de *The Less Deceived*, y explica cómo fue gestándose la popularidad del poeta:

Previously he had been almost no one, now he was someone; previously small presses had humiliated him, now one of them made him special, previously he had suffered his failures in solitude, now he was able to dramatize them for an audience. All the faces, voices, attitudes, beliefs, jokes and opinions that had evolved during his growth to maturity were suddenly enshrined in the personality which the public decided was “him.” Like the characteristics he later described in “Dockery and Son,” they hardened into all he’d got.
(Motion, 1993, p. 270)

Motion recurre a la anáfora (“previously”) para introducir su versión de aquello que los estudios autoriales han llamado imagen de autor, y que se centra en la capacidad de Larkin de “dramatizar sus fracasos” ante una audiencia. Sus palabras casi podrían conformar una definición del concepto referido: todos los rostros, voces, actitudes, creencias, bromas y opiniones que repentinamente son englobados (y *enshrine* también evoca la veneración que despierta una reliquia) en cierto tipo de personalidad, aquella que el público decide es la propia del autor.

Esta imagen de autor tenía sus ventajas. Según Motion, Larkin se sintió justificado en su discurso (por no hablar de su actitud existencial) sobre la preeminencia el arte sobre la

vida. Pero al mismo tiempo su posicionamiento amenazaba el delicado equilibrio entre “a desire for private rumination and a longing for a public hearing. He wondered how he could continue to ‘be himself’ if his self depended on remoteness and disappointment, neither of which he could truly said to possess any more” (Motion, 1993, p. 270)

Motion resume el conflicto de Larkin —quien basaba su escritura en la expresión de sentimientos que, a partir de su éxito literario, ya no predominaban en su vida— con una elegancia que vuelve irrelevante la discusión sobre fuentes históricas. Me parece que este es otro momento en que se despliega la habilidad del biógrafo quien, en cierta medida, se arroga el derecho de presentar la “personalidad” que él decide asignar a su biografiado; la eficacia de su retórica hace parecer menos arbitraria su decisión que la del “público”.

Su propuesta de imagen de autor se basa en una paradoja que Larkin no era capaz de resolver: “Inevitably, he was tempted to freeze his life in postures of continuing unhappiness. As far as his work was concerned, this meant making things out to be worse than they actually were, and at the same time denying that there was anything redemptively strange or unique involved in writing about them” (Motion, 1993, p. 270). Este biógrafo sugiere que Larkin en cierta medida se volvió víctima de la imagen que proyectaba públicamente. Como se verá, su señalamiento se vuelve más patente y crítico en momentos posteriores de la vida de Larkin, momentos en los que se acentúa el contraste con la general empatía de Booth.

El campo literario: The Movement

Otro factor influyó para que *The Less Deceived* le diera a Larkin lo que sus previos poemarios le habían negado:

Larkin was benefitting from one of those chance intersections between the career of an individual artist and the current of popular culture which make a particular book seem an expression of the *Zeitgeist*. As Britain emerged from the war a new cultural consensus was at this very moment taking a local poetic habitation and a name in the form of the “Movement.”
(Booth, 2014, pos. 4351)

Booth explica que algunas obras artísticas corren con la buena fortuna de llegar a ser representativas del “espíritu” de la época. Según este argumento, Larkin no pretendía que su obra se apegara a la cultura popular del momento, sino que esto sucedió azarosamente. Booth enfatiza aquí la “pureza” de los intereses de Larkin, los cuales sólo se centraban, en concordancia con el régimen de singularidad, en la calidad artística.

“The Movement” fue el nombre que recibió un grupo de poetas británicos de la década de 1950 que rechazaban la estética predominante del Modernismo, cuyos representantes más destacados fueron T.S. Eliot y Ezra Pound. En contraposición con la complejidad conceptual y la experimentación formal de la poesía modernista, los poetas de “The Movement”, se sentían “...bored by the despair of the Forties, not much interested in suffering, and extremely impatient of poetic sensibility, especially poetic sensibility about “the writer and society” [...] The Movement, as well as being anti-phoney, is anti-wet; sceptical, robust, ironic” (Anthony Hartley, “Poets of the Fifties”, citado por Booth, pos. 4340).

La asociación con “The Movement”, representó para Larkin el acceso a nuevos círculos literarios de su época. En la dinámica del régimen de singularidad, dicho acceso implica reconocimiento, aunque también una amenaza para el escritor:

[L]’accès au milieu peu, de l’extérieur, être perçu comme un ressource prestigieuse, apte à manifester la rareté de ses membres par rapport au monde anonyme et indifférencié des simples citoyens, alors que la fréquentation de ce même milieu, dès lors qu’un a l’accès, se vit au contraire comme un facteur de mélange entre les êtres, d’indifférenciation entre pairs, qui fait obstacle au travail de singularisation propre à une authentique création.
(Heinich, 2000, p. 146)

El público considera entonces que acceder al “medio” implica prestigio, pero el escritor percibe el riesgo de ser asociado con otros escritores y de ver obstaculizado el desarrollo de la “auténtica creación”.

En la ambivalente dinámica del régimen de singularidad, el poeta anhela el reconocimiento, pero no cualquier tipo de reconocimiento. Toda etiqueta conlleva el riesgo de encasillar la obra, de simplificar sus características y desdibujarlas en la generalización. No resulta sorprendente que Larkin haya rechazado esta etiqueta pero, al mismo tiempo, era consciente de que también representaba popularidad:

...as Larkin realized, whatever the drawbacks of the “Movement” label, it gave his work a “brand” image, and in the literary world, as elsewhere, this was a great aid for publicity. For better or worse, his “Movement” persona took its place in the nation’s cultural consciousness, and over subsequent decades he could not resist pretending to be this persona: “there’s not much to *say* about my work. When you’ve read a poem, that’s it, it’s all quite clear what it means.”
(Booth, 2014, pos. 4405).

Booth explica que Larkin adoptaba la imagen y el discurso de “The Movement” al defender la “claridad” y accesibilidad de su poesía. En términos de los estudios autoriales, cabe decir que la *imagen de autor* de Larkin coincidía con la estética asociada a ese grupo y, entre más intentaba disociarse de él, más se volvía el portavoz de “The Movement”.

Para Larkin, la incipiente celebridad literaria implicaba un calculado distanciamiento del círculo literario de la época, en especial de las lecturas públicas, según reporta Motion: “Many poets are paranoiac bores, and those impure assemblages known as poetry readings are

a wonderful new way of being paranoiacally boring” (*Required Writing*, citado por Motion, 1993, p. 272).

Heinich señala que el rechazo al “medio” literario constituye un tópico del régimen de singularidad:

« Vous connaissez des gens dans le milieu ? » Cette question reçoit toujours la même réponse ambivalente, ou l’affirmation d’une (relative) familiarité avec le milieu se double d’une distance (volontaire) maintenue avec lui, et qui s’exprime typiquement sous la forme du « oui, mais » : « Oui, mais je dois dire que je le fréquente très peu » (romancier) ; « J’en connais un peu les strates, j’en connais parfois quelques tics, mais ça ne m’intéresse pas tellement. Enfin, je n’ai pas encore assez de charisme pour m’y situer, et puis je crois que c’est un aspect très anecdotique qui n’engage pas l’essentiel » (poète) : « D’abord, ça ne m’intéresse pas tellement. Mais le milieu, eh bien je suis bien obligée quand même de le connaître un petit peu à certains moments. Mais je ne fais rien pour y être » (romancière).
(Heinich, 2000, pp. 143-144)

Este rechazo, como puede verse en los comentarios de escritores anónimos entrevistados por Heinich, es ambivalente. Familiaridad “relativa” y distanciamiento “voluntario” se equilibran en un esfuerzo para defender la individualidad y la soledad del escritor. Así, éste se siente obligado a conocer el medio literario, al tiempo que afirma no estar interesado en él.

En concordancia con el patrón descrito, Larkin también reconocía la necesidad de familiaridad:

Briskly and often brusquely spurning invitations, Larkin acquired after 1955 a reputation for being a hermit that he did not entirely deserve. While keeping himself to himself he also went out of his way to tell his readers a great deal about his life. Scarcely a year went by without him outlining his beliefs, habits and opinions — in reviews (he began writing about modern poetry regularly for the *Guardian* in April 1956), articles and chunks of biography, let alone poems. He may not [...] have appeared much in public outside Hull, but after *The Less Deceived* came out he put almost as much effort in explaining himself to the world as he did in keeping it at bay.
(Motion, 1993, p. 272)

Tras la publicación de *The Less Deceived*, Larkin intensificó lo que podríamos llamar su “presencia mediática”, aunque fue selectivo al elegir qué medios utilizaba. Las reseñas, artículos y otros textos cumplieron para él el papel que para otros cumplen las entrevistas, la asistencia a eventos importantes o la frecuentación de lugares glamorosos.

Su actitud refleja algunas paradojas operantes en el régimen de singularidad. El campo literario exige que sus integrantes disimulen su interés pecuniario, so pena de aparecer como los “gombeen men [putting literature over on the people] to earn a living”, a quienes el joven Larkin desdeñaba, como se refirió en el apartado “La imagen de autor de Larkin”. Este campo, entonces, se rige en gran medida por las apariencias, por “un modelo económico invertido: a quienes entran en él les interesa ser desinteresados” (Bourdieu, 1995, p. 320). Así, el campo literario no se sustrae a las leyes económicas, pero las sigue de forma oblicua. El aparente y generalizado “desinterés” por lo económico va de la mano con el despliegue de un interés por lo estético. A su vez, este último se centra, en “...el aspecto más visible del proceso de producción, es decir, la fabricación material del producto, transfigurada en ‘creación’” (Bourdieu, 1995, p. 253).

En cierta medida, la imagen de autor depende del éxito o fracaso de la comercialización de la obra. El posicionamiento frente al campo literario tiene una parte de elección auténtica, personal, pero las posibilidades de autoconstrucción de un escritor, las elecciones a su alcance para conformar su imagen frente al público, dependen también de circunstancias comerciales, del reconocimiento que le dispense el campo literario.

Imagen de autor y autoimagen: “an egg sculpted in lard, with goggles on”

La presencia mediática de Larkin fue, en términos generales, selectiva. Es cierto que, en la “economía invertida” del campo literario, el rechazo a los medios masivos de comunicación puede ser una eficaz forma de auto-promoción (parecer desinteresado en la publicidad masiva para promoverse entre un público selecto). Sin embargo, los testimonios recopilados por sus biógrafos llevan a suponer que su incomodidad era genuina; no insuperable, pero sí genuina. A este respecto, considero decisivo su rechazo, en 1984, del nombramiento como Poeta Laureado, al cual me referí en “La prueba de la posteridad”.

Uno de los referidos testimonios se relaciona con la filmación del programa de televisión *The South Bank Show*, en 1981: “Larkin found the experience intrusive and uncomfortable. [Presenter] Melvyn Bragg recalled that he ‘decided he didn’t want to be seen, which I thought was a bit mean of him. We looked over his shoulder and shot him from a distance and all that rubbish. Either it was a tease or he didn’t like the way he looked” (Booth, 2014, pos. 9072).

Booth y Motion coinciden en que la apariencia física de Larkin, especialmente en su edad madura, era objeto de una mordacidad contra sí mismo rayana en la crueldad. Por ejemplo, cuando en 1984 posó para el pintor Humphrey Ocean, comisionado por la National Portrait Gallery, comentó a su amiga de más de treinta años y editora de su poemario *The Less Deceived*: “at first he had been rather taken with it –it made him look like the young Mussolini –but after several hours more work it looked like Hitchcock at eighty” (carta a a Jane Hartly, citada por Booth, 2014, pos. 9268). Meses después, en otra sesión de retratos, esta vez fotográficos, Larkin agradeció el esfuerzo de la fotógrafa con similar autoescarnio: “The trouble, as always, is me [...] my sagging face, an egg sculpted in lard, with goggles on

–depressing, depressing, depressing” (carta a Fay Goodwin, citada por Booth, 2014, pos. 9278).

Ciertamente, comentarios como estos pueden ser parte de una estrategia oblicua de autopromoción (como se dice coloquialmente, “se tira para que lo levanten”); también podrían reflejar una sana capacidad de burlarse de uno mismo. Sin embargo, en vista de la generalizada actitud de autocrítica de Larkin, estas posibilidades son descartadas por los biógrafos estudiados. Sobre todo, cabe señalar que ambos consideran que dicha actitud concuerda con el general desánimo de los últimos años de la vida del poeta. Esto se verá al tratar el tema de su muerte simbólica.

Motion reporta que, en varias cartas a lo largo de los años, y principalmente tras cumplir cincuenta años de edad, Larkin critica su apariencia. Sus palabras están cargadas de humor pero también de acre insistencia.

Behind the mockery of these letters lay feelings of self-disgust which had grown steadily over the years. The boy embarrassed by his “long back and short legs,” the young man ashamed of his baldness, short sightedness and stammer, had turned into the deafy sixty-year old for sweating too much and feeling gargantuan. (He now weighted over sixteen stone.) At least one of his friends, affectionately remembering the nervously thin and eager young man she had known in Belfast, now felt he had become “softy and sort of clay-like. Sometimes you felt if you poked him with your finger it might sink in.”
(Motion, 1993, p. 504)

Motion resume la negativa auto-imagen del poeta con concisión y por medio de epítetos que engloban amplios periodos de su vida: “The boy”, y posteriormente “The young man” llegan con el paso de los años a convertirse en “the deafy sixty-year old” (Larkin usó un aparato para la sordera desde que, en 1967, su capacidad auditiva fue diagnosticada como “at the threshold of social adequacy.” Motion, 1993, p. 374). El sobrepeso (aproximadamente, 102 kilogramos)

y el alcoholismo²⁶, contribuían también a los sentimientos de “self-disgust”. Estos son descritos de la manera más objetiva posible, y Motion no usa ni una sola expresión propia, sino que refiere las palabras del mismo Larkin (“long back and short legs,” “gargantuan”) o de su amigo de juventud (“softy and sort of clay-like...”).

De la celebridad a la posteridad: *The Whitsun Weddings*

The Whitsun Weddings cimentó la fama del poeta, quien días después de la publicación en febrero de 1964, escribía a Mónica Jones: “2 people asked me to autograph TWW’s in the train — the Ringo Starr of contemporary verse” (citado por Booth, 2014, pos. 6167). Más allá de su satisfacción con este tipo de reconocimiento inmediato, a la manera de una estrella de la música *pop*, Larkin anticipaba con mayor claridad su legado, como muestra la donación de sus manuscritos al British Museum, sobre la cual comenté en el apartado “Reconocerse como poeta: *The North Ship*”²⁷. Para él, la celebridad empezaba a abrir la posibilidad de la posteridad.

De acuerdo con Motion, el éxito también tuvo como efecto acentuar sus convicciones respecto a cómo quería escribir y cómo quería ser visto por el público: “he now regarded every development in his career as a proof that he was right to behave as he did” (Motion, 1993, p. 275). Al tiempo que aceptaba el reconocimiento y aquellos homenajes que no le parecían intrusivos, el poeta disfrutaba desacralizar el proceso creativo. Para ilustrar este punto, Motion añade un toque idiosincrásico y cita comentarios en los que Larkin incluso recurre a una imagen escatológica: “Questions about how he wrote were met with answers

²⁶ “So now we face 1982, sixteen stone six, gargantuanly paunched, helplessly addicted to alcohol, tired of livin’ and scared of dyin’...” (carta a Kingsley Amis citada por Booth, 2014, pos. 9089)

²⁷ El edicto que separó la Biblioteca Británica del Museo Británico fue aprobado por el Parlamento en 1972, lo que explica que Booth refiera que la donación fue a la primera institución mientras Motion refiere la segunda.

that cut the whole business down to a size not worth sophisticated investigation (it was ‘like knitting,’ or ‘like laying an egg,’ or ‘like having a crap’)” (Motion, 1993, p. 270). Sin duda, parte de la habilidad de un biógrafo se demuestra al momento de aprovechar las palabras de su biografiado para encapsular su visión (humorística en este caso) sobre aspectos tan importantes como la forma en que escribía.

A partir del éxito de *The Less Deceived*, cada nueva publicación de Larkin fue recibida con entusiasmo. En relación con la publicación de *High Windows* en 1974, Motion describe este ascenso con eficiencia epigramática: “The book changed Larkin’s life more decisively than any of his previous collections. *The Less Deceived* made his name; *The Whitsun Weddings* made him famous; *High Windows* turned him into a national monument” (Motion, 1993, p. 446). Así, Motion engloba casi dos décadas (recuérdese que *The Less Deceived* fue publicado en 1955) en una progresión que va de “ganarse un nombre”, a alcanzar la fama, para finalmente llegar a ser un “monumento nacional”.

A lo largo de los años, la imagen de autor de Larkin se reforzó con algunos eventos y apariciones públicas como su reunión en 1982 con Thatcher, Naipaul y Vargas Llosa (referida en mi apartado “La imagen de autor de Larkin”). Algunas características se acentuaron gracias a la vena histriónica del poeta, como puede verse en las entrevistas a *Observer* y *London Magazine*, que Motion y Booth resaltan como dos de las más representativas e idiosincráticas, por la abundancia de comentarios irónicos e irreverentes hacia instituciones literarias y hacia la sacralización de la creación literaria.

Previamente analicé cómo Motion esboza la imagen de autor de Larkin. Booth también presenta su propuesta, sin usar el concepto:

Larkin claimed in his celebrated *Observer* interview that he did not want ‘to go around pretending to be me’. However, he conceded elsewhere that ‘one has to dramatize oneself a little’. As Jonathan Raban remarked,

Larkin spoke to interviewers in the voice of ‘a well-scripted character whose tone was pitched midway between the reactionary acerbities of W. C. Fields and the self-deprecating complaints of Eeyore the donkey’. Some readers fail to register the performative playfulness of Larkin’s self-caricatures: ‘Deprivation is for me what daffodils were for Wordsworth’; ‘there’s not much to say about my work’; ‘I don’t want to sound falsely naive, but I often wonder why people get married’; ‘Children are very horrible, aren’t they?’ These are not the words of a gaunt, emotionless failure, but of an ebullient provocateur with an instinct to entertain. He began his interview with the *Observer* in 1979: ‘I like to think of myself as quite funny.’ It is easy to see why those who knew him enjoyed his company so much.
(Booth, 2014, pos. 215)

La performatividad de Larkin durante sus entrevistas, su autoconstrucción como personaje, era ciertamente un acto deliberado. Esta imagen, explica Booth, combinaba características asociadas con el burro Ígor, personaje de la caricatura infantil “Winnie the Pooh” —cuyos rasgos definitorios son las quejas y la denigración de sí mismo— y el icónico actor estadounidense W. C. Fields (1888-1946), a quien se le relaciona con ideas y conductas que hoy consideraríamos “políticamente incorrectas”, por decir lo menos: misantropía, misoginia, odio a la infancia. A esta lista habría que añadir las acusaciones de racismo y derechismo (*ultraderechismo*, diríamos probablemente hoy en día), ya mencionadas en mi apartado “La introducción a *Life, Art and Love*”.

Para completar la imagen de nuestro autor se debe resaltar el humor. Si bien Larkin reconocía la infelicidad como fuente de inspiración: “...it’s unhappiness that provokes a poem. Happiness doesn’t provoke a poem”, afirma en la citada entrevista con *Observer* (Larkin, 1983, p. 47), al mismo tiempo disfrutaba comentar sobre el tono melancólico de sus poemas: esa fuente de inspiración era tan fértil como los narcisos para el poeta romántico William Wordsworth.

Motion llega a conclusiones similares en cuanto a la performatividad del poeta en sus apariciones públicas, especialmente en las entrevistas:

...in two interviews recorded at the end of the year [1979] (one in November with Miriam Gross for *The Observer*, one in December with John Haffender for the *London Magazine*), he was winningly modest yet at the same time cartoonishly self-defining and aphoristic. ([...]“I see life more as an affair of solitude diversified by company than an affair of company diversified by solitude.”) All his characteristics are on display in both interviews, and all are made part of a dramatic performance, partly to entertain readers, partly to shield subtler or more painful thoughts. We see him being funny, withdrawn and dedicated to his art, and we hear about his parents (a bit), childhood, education, places of work, ideas and ideas, but we feel that intimacy is always more implied than actual. Larkin is sufficiently confiding to create a rapport with his audience, flattering enough to make people feel they have been given a treat, opinionated enough to seem candid, yet by dint of being always a little larger than life he allows himself to give a little less of the whole story. The only begetters of many of his poems —Monica, Maeve [Brennan] and Eva [Larkin] among them— are not mentioned. The interviews [...] are fascinatingly endearing but strictly guarded. (Motion, 1993, p. 480)

Motion explica que la sensación de intimidad que Larkin transmitía en sus entrevistas era sólo aparente, pues en realidad no daba información personal sobre su literatura, sus relaciones personales, ni sobre algunos “more painful thoughts”. Como se ha señalado, para Motion los comentarios burlescos de Larkin dirigidos contra sí mismo ocultaban “feelings of self-disgust which had grown steadily over the years”.

La etapa final de la vida de Larkin, tal como es narrada por ambos biógrafos, muestra que su sentido del humor efectivamente ocultaba la realidad de sus sentimientos. Esto es especialmente patente en cuanto a su convicción de que la poesía lo había “abandonado”: “I haven’t given poetry up, but rather think poetry has given me up, which is a great sorrow to me. But not an enormous crushing sorrow. It’s a bit like growing bald (Entrevista con A. N. Wilson en marzo de 1984, citada por Booth, 2014, pos. 9442). Esta broma cobra un sentido aciago en relación con el tema de la “muerte simbólica”, como se verá posteriormente.

Amor y soledad: “Mr Bleaney”

A lo largo de su vida, Larkin se cuidó de mantener sus relaciones amorosas lejos de la injerencia pública mediática. Ni Motion ni Booth refieren ninguna ocasión en la que las relaciones románticas de Larkin hayan sido tema de declaraciones públicas, y dada la secrecía del poeta respecto a este tema, cabía esperar que, de haber existido alguna excepción, ésta hubiera sido objeto de detallado análisis por parte de sus biógrafos. Motion, por su parte, destaca el hecho de que Monica Jones y Maeve Brennan, quienes inspiraron varios de sus poemas, nunca son mencionadas en las entrevistas que Larkin ofreció en 1979, y a pesar de crear empatía con los lectores, Larkin da poca o nula información sobre algunos aspectos delicados o tristes de su vida.

Si bien es cierto que el “Ermitaño de Hull” mantuvo una relación formal con Jones durante treinta y cinco años²⁸, esto no afectó su imagen de soltero empedernido, en parte debido a que se rehusó no sólo a contraer matrimonio, sino a vivir con ella. Durante gran parte de su relación, Jones vivió en Leicester, a unos 130 kilómetros de Hull. Por décadas se vieron regularmente cuando Larkin visitaba a su madre en Loughborough, cerca de Leicester, y en los periodos vacacionales, según consigna Booth (2014, pos. 3600). Sin embargo, fue sólo hasta que ella sufrió una caída y posteriormente contrajo herpes, en 1983, cuando decidieron vivir juntos, más por accidente que por designio: el poeta ofreció cuidarla durante su convalecencia en su casa de Hull y el acuerdo provisional se volvió permanente (Booth, 2014, pos. 9194).

En términos generales, la imagen de autor que construyen tanto Motion como Booth en cuanto a las relaciones amorosas del poeta es la misma. Como en otros aspectos

²⁸ Booth narra que la conoció en la Universidad de Leicester en 1947, cuando ella acaba de ocupar un puesto académico en el Departamento de Inglés (v. Booth, 2014, pos. 2559); su relación sentimental empezó en 1950 (Booth, 2014, pos. 3162) y duró hasta la muerte de Larkin, en 1985.

analizados, la diferencia radica en el énfasis que cada biógrafo da a la información disponible. Ante la importancia que Larkin daba a la escritura creativa, al punto de declarar que ésta prácticamente podía sustituir a “la vida” (“I used to believe [...] that I should perfect the work and life could fuck itself” Motion, 1993, p. 460), su actitud hacia el matrimonio y el compromiso de pareja fue equívoca. Ambos biógrafos recuperan cartas, registros de diarios personales y otras fuentes en las que Larkin expresa su deseo de mantener un complicado equilibrio entre la soledad que consideraba indispensable para escribir y la necesidad de amor, compañía y contacto sexual.

La búsqueda de tal equilibrio llevó a Larkin a la infidelidad, notoriamente con Brennan, quien ya trabajaba en la biblioteca de la Universidad de Hull cuando Larkin llegó a trabajar ahí como bibliotecario, en 1955²⁹. Cinco años después, reporta Motion, Larkin empezó a sentirse atraído hacia ella y a cortejarla: “By turning to Maeve when he did, Larkin ensured that Monica could not become too dependent on him” (Motion, 1993, p. 297).

El conflicto entre el compromiso de pareja y el compromiso incondicional hacia la obra es señalado por ambos biógrafos, pero la interpretación última de cada uno difiere: mientras Motion considera que Larkin no fue capaz de alcanzar el deseado equilibrio, Booth considera que sí lo logró. Evidentemente, escritores tan hábiles y talentosos como ellos no incurren en la burda simplificación de tomar partido por un *no* o un *sí*. Mi opinión, sin embargo, es que a lo largo de su biografía Motion enfatiza el conflicto interno de Larkin respecto a sus relaciones amorosas, mientras Booth enfatiza la capacidad del poeta de aceptar y disfrutar la soledad y la libertad de la soltería.

²⁹ En comunicación directa con ambas, Motion reporta las palabras de Jones: ““Oh, he was a bugger,” she says now, remembering how she suffered. ‘He lied to me, the bugger, but I loved him’” (Motion, 1993, pp. 320-321). Las palabras de Brennan expresan sentimientos similares: “She regretted his selfishness. She felt he had taken ‘the best years’ of her life and ‘given little in return’. In time to come, when she discovered the full extent of his duplicity, her disillusionment would grow still deeper” (Motion, 1993, pp. 519).

En 1962, a la edad de cuarenta años, el poeta enfrentaba la disyuntiva de tener que elegir a Jones o a Brennan, lo que lleva a Motion a la siguiente conclusión:

He would, he decided, stay whole by remaining divided, he would be kindest by being uncommitted, he would be as happy as possible by ensuring there were always good reasons for feeling melancholy. He had already told Monica it was a “policy of seclusion”, one which would not so much remove him from the world as keep him alert on its margin. [...] Torn between his requirements for himself, his need for Monica, and his attraction to Maeve’s romantic innocence, Larkin ensured that he possessed nothing entirely”
(Motion, 1993, p. 327)

Motion enfatiza que Larkin tomó la decisión de mantenerse “dividido”, libre de compromiso, asegurando razones para sentirse melancólico...

Esta interpretación de Motion se revela también en un comentario a propósito de “Whitsun Weddings”. Como mencioné al inicio del presente capítulo, entre las estrategias retóricas que los biógrafos utilizan para construir una imagen de autor se encuentra el uso de poemas. Aquí Motion argumenta a partir de su lectura del poema que da título al volumen publicado en 1964:

All the paradoxes of the poem, and all those which govern Larkin’s thoughts about love, are collected here in an image adapted from a film he had seen as a young man during the war. It was, he told Jean Hartley, the arrows fired by the English bowmen in Laurence Olivier’s film of *Henry V* which gave him the idea for the last verse. [...] But while he admires the train-load of just-married couples, he knows he cannot join them. Alone in his carriage, sealed behind his window, he is conscious of loss but appreciative of his singleness. As he prepares to watch them disappear, he reminds himself that the arrow-shower of love wounds as well as inspires.
(Motion, 1993, p. 288)

Los comentarios del biógrafo se centran sobre la imagen que cierra el poema: “as the tightened brakes took hold, there swelled/ A sense of falling, like an arrow-shower/ Sent out of sight, somewhere becoming rain” (Larkin, 2012, p. 58). Motion identifica la fuente de inspiración de Larkin refiriendo un comentario del poeta a su amiga y editora Jean Hartley, a

partir del cual construye su argumentación en torno a la idea que Larkin tenía del amor y el matrimonio: es consciente de una pérdida, de una carencia, pero al mismo tiempo aprecia su soltería.

El comentario de Motion ejemplifica lo que me parece un movimiento típico en la biografía de un escritor: la transición del análisis textual, estilístico, a la identificación de un rasgo de la personalidad del escritor, en este caso la paradójica actitud de Larkin frente al amor, la soltería, el compromiso de pareja. El biógrafo hace de la figura retórica una categoría en la experiencia del sujeto: la paradoja se torna aporía existencial. Esta transición sería muy cuestionada en otro tipo de texto. En mi opinión, sólo en la biografía es posible porque se basa en un supuesto que sería de entrada inaceptable en otro ámbito, por ejemplo en la crítica literaria, donde algunos especialistas han considerado como una *falacia*³⁰ la completa identificación de la voz poética con el ser social, de la figura autorial con el autor empírico.

Motion, “crítico de altos vuelos”, relaciona el poema con las opiniones del autor empírico, y cita una entrevista en la que éste rememora un viaje en tren en 1955:

...a very slow train [...] stopped at every station and I hadn't realized that, of course, this was the train that all the wedding couples would get on and go to London for their honeymoon[;] it was an eye-opener to me. Every part different but the same somehow. They all looked different but they were all doing the same things and sort of feeling the same things. I suppose the train stopped at about four, five, six stations between Hull and London and there was a sense of gathering emotional momentum. Every time you stopped fresh emotion climbed aboard. And finally between Peterborough and London when you hurtle on, you felt the whole thing was being aimed like a bullet – at the heart of things, you know. All this fresh, open life. Incredible experience. I've never forgotten it.

(Philip Larkin, entrevista en *South Bank Show*, 1981. Motion, 1993, pp. 287-288)

³⁰ Hace casi un siglo, en la década de 1920, el teórico ruso Mijaíl Bajtín condenaba ya la simplificación de “buscar en el material biográfico en las obras, y viceversa, [...] de explicar una obra determinada mediante la biografía” (Bajtín, 1985: 17). En cuanto a la lírica, desde la década de 1950, el New Criticism denunciaba la “falacia intencional” (Wimsatt & Beardsley, 1986: 335).

Al relacionar “The Whitsun Weddings” con esta entrevista, Motion propicia que lector ya no sólo tenga la intuición de que la voz del poema refleja una experiencia personal del autor, sino la *certeza* de que lo es. Es decir, si bien cabe suponer que un escritor exprese sentimientos y pensamientos propios en un poema lírico, en primera persona, en mayor medida de lo que lo haría en otro género literario como el narrativo o el dramático, el biógrafo es capaz de afirmar que dicha suposición es *cierta*. Evidentemente, el lector de la biografía puede aceptar o rechazar tal afirmación, pero me interesa resaltar que aquí se presenta otro ejemplo del cambio en el “sustrato epistemológico” del discurso biográfico, al cual me referí al inicio del capítulo actual. Motion ya no tiene que cuidarse de incurrir en la “falacia intencional”, pues ha “comprobado” que la voz en “The Whitsun Weddings” es la voz de Larkin. Esta “comprobación”, como indican las comillas, es relativa y depende, parafraseando a Coleridge, de cierta “voluntaria suspensión de la incredulidad”.

Evidentemente, las convenciones de lectura que operan en una ficción —y que determinan si un lector “suspende su incredulidad” o no— son distintas de las que operan en una biografía. Como expuse al principio del presente capítulo, un aspecto de tales convenciones se basa en las transiciones entre datos y suposiciones, y para el biógrafo sería lamentable que un lector interrumpiera “desconfiadamente” el flujo de la lectura para examinar dónde acaban los hechos comprobables y empiezan las hipótesis del biógrafo. No obstante, a pesar de las diferencias en las convenciones de lectura de cada género literario, propongo adaptar la fórmula de Coleridge para señalar “esa voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe *biográfica*”.

Al aproximarnos al poema que Motion utiliza para incurrir alegremente en la “falacia intencional” (lo cual no demerita la eficacia estilística de su prosa, pues, reitero, mis

señalamientos no implican una descalificación), es notorio que la voz poética describe lo que ve, sin expresar su opinión acerca del amor o el matrimonio:

That Whitsun, I was late getting away:
Not till about
One-twenty on the sunlit Saturday
Did my three-quarters-empty train pull out,
All windows down, all cushions hot, all sense
Of being in a hurry gone.
(Larkin, 2012, p. 56)

En “The Whitsun Weddings” no existen datos, ni mucho menos una narrativa, sobre las circunstancias de vida de quien enuncia el poema, sobre su visión acerca de la soledad, el matrimonio, las relaciones sentimentales, y otros aspectos relacionados. El poema tampoco da información sobre las circunstancias que pudieron haber llevado al poeta a escribirlo, pero algunas de ellas se describen en sus comentarios sobre el viaje de Hull a Londres que llevó a cabo en 1955. Sin embargo, es el discurso del biógrafo el que inserta el poema en una *narrativa coherente*, en una totalidad acerca de la relación del poema (y en última instancia del Opus) con experiencias que contribuyeron a conformar la visión de Larkin acerca del matrimonio. Esto es, la entrevista a Larkin confirma la información que el poema proporciona sobre el lugar en el que se desarrolla la escena, es decir, Londres: “I thought of London spread out in the sun,[...]// There we were aimed” (Larkin, 2012, p. 58). Además, añade un nuevo dato: el año. A partir de esta información, Motion relaciona el poema con el contexto más amplio posible: con el sentido de la existencia del poeta, solterón empedernido, capaz, sin embargo, de mantener una relación sentimental de más de treinta años con Monica Jones. Así se completa la referida estrategia retórica: el biógrafo hace de un rasgo textual —las paradojas que detecta en el poema— una categoría en la experiencia del sujeto, una aporía existencial.

En Booth encontramos otro ejemplo del uso de un poema para construir la imagen del autor en torno al amor y la soledad. Como señalé, considero que el énfasis de este biógrafo

recae sobre la conciliación entre opuestos y no la aporía. Este énfasis puede identificarse en el título mismo del libro: la combinación de tres sustantivos indica, en primer lugar, que se trata de una biografía (*Life*), y a continuación sugiere un equilibrio entre “arte” y “amor”. Para Booth, Larkin pudo resolver el conflicto que él mismo expresaba acerca de “mantener todo a distancia con el fin de ‘escribir’”, conflicto al que me referí en la sección “El régimen de singularidad”.

Booth comenta acerca de la composición, en 1955, de “Mr Bleaney”, a partir de las cartas del poeta a Monica Jones:

In letters to Monica over the next few years Larkin looked back to these early days in Hull when he was “living the life of Bleaney,” and would speak of “Bleaney” as his fate or nemesis.

However, the poem is ambiguous. There is a certain exoneration in having only what one warrants in life, rather than being challenged by something “better.” The delight in privacy which Larkin expressed in “Best Society” has faded, but this “hired box” is still a refuge of self-possession. [...] On one level, this sterile version of “home,” a room without even “room” for books, suits the poet perfectly. Crucially, its window offers a brief, beautiful epiphany: “building land/ Tussocky, littered,” and “the frigid wind/ Tossing the clouds.”

(Booth, 2014, pos. 4455)

¿Qué tanto se utiliza aquí la información biográfica para sustentar una determinada lectura del poema y una determinada representación de la figura del poeta? ¿Qué nos dice esto sobre el Larkin que Booth nos dibuja?

El biógrafo encuentra cierta “ambigüedad” en el poema y se rehúsa a ver este texto como desprovisto de esperanza o de “exoneración”; se niega a aceptar la identificación entre Larkin y su personaje, incluso en los términos parciales que propone el poeta respecto a haber llevado “la vida de Bleaney” (“living the life of Bleaney”), o al considerarlo su némesis o la representación de su destino futuro.

Sin embargo, mi opinión es que este biógrafo encuentra una “epifanía” en ciertos versos en los que, en realidad, el poeta se limita a describir la vista desde la ventana de su “caja rentada” (“hired box”):

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

Whose window shows a strip of building land,
Tussocky, littered.
(Larkin 2012: 50)

El texto inicia con una deixis que nos sitúa en la antigua habitación de cierto personaje: “*This was Mr Bleaney’s room*”. El uso de comillas sugiere dos posibilidades respecto a su origen: o es enunciada por una voz ajena a la del poeta, o es enunciada por él como parte de un monólogo interno. Conforme el poema se desarrolle, prevalecerá la primera posibilidad y se revelará que quien habla es la casera, quien ofrece en renta una habitación al poeta.

Tras el comentario sobre quién ocupó previamente la habitación, el poeta la describe. Su enunciación implica que ésta es modesta, al mencionar que las cortinas están deshilachadas y son demasiado cortas para cubrir por completo la ventana (“*Curtains [...] Fall to within five inches of the sill*”); esta última, por añadidura, muestra un paisaje austero: una franja de tierra “de construcción”, con el pasto crecido y basura. El único tono emotivo lo dan las connotaciones, poco invitantes, de los adjetivos “*Tussocky*” y “*littered*”; Booth, sin embargo, encuentra una bella epifanía” en la descripción de este lote baldío.

Otro fragmento que cita es el que se refiere al “viento frígido despeinando las nubes”. Tampoco el adjetivo “frígido” evoca, me parece, un refugio de serenidad y autodomínio (*self-possession*). El poeta se identifica con el previo inquilino (“*I lie/ Where Mr Bleaney lay, and stub my fags/ On the same saucer-souvenir*”) a lo largo del poema, y éste concluye con una

larga oración hipotética (“But *if* he...”). En los últimos ocho versos encabalgados, el poeta elucubra sobre los pensamientos íntimos de un personaje que a estas alturas se ha erigido en su *alter ego*.

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

That how we live measures our own nature,
And at his age having no more to show
Than one hired box should make him pretty sure
He warranted no better, I don't know.
(Larkin 2012: 50)

La identificación del poeta con Mr Bleaney es tal que se permite imaginar un hombre solitario que observa su propio hogar y sonríe para intentar “sacudirse” cierto oscuro temor, infructuosamente (“without shaking off the dread”): el temor de que la forma en que uno vive sea la medida de nuestra propia naturaleza (“That how we live measures our own nature”), temor que implica que su “caja rentada” sea indicio del pobre mérito de su existencia.

Así, el poeta explora el posible estado afectivo y mental de Bleaney en la extensa cláusula final, marcada, como se vio, por el condicional *if*. El poeta no concluye con la aseveración de una consecuencia, como cabría esperar (“si *X*, entonces *Y*”), sino con el reconocimiento de la propia ignorancia (“I don't know”); *i.e.*, “no sé si Bleaney pensaba y sentía esto y aquello”. Y esta incertidumbre comunica un mensaje implícito: “como yo”; es decir, “*como yo*, su sucesor, que ocupo su habitación y sus objetos, *lo hago*”.

Así, el poeta demuestra tan profundo conocimiento de los sentimientos ajenos, que tal conocimiento sugiere que los comparte³¹. Sus palabras pueden leerse como una confesión

³¹ En su análisis sobre un poema de Robert Browning, Barbara MacMahon explica: “...a politically correct white comedian's ridiculing portrayal of a racist persona would probably achieve its intended effect when delivered to a politically correct white audience, but that same audience might become uncomfortable if they were

indirecta de lo que él mismo experimenta al *ocupar el lugar* de su predecesor —en el sentido físico de ocupar su habitación, pero también en un sentido emocional.

No es este el lugar para ahondar en mis discrepancias con Booth como crítico literario. Más bien, es relevante apuntar algunas de las características sobre la forma en que este biógrafo argumenta a partir de “Mr Bleaney”. En pocas palabras, mi opinión es que decide ver una *celebración de la soledad* en un poema que expresa, si no una *lamentación* de la soledad, por lo menos profundas dudas existenciales.

Parte del problema es que Booth relaciona este poema con otro y, aunque reconoce que el “deleite en torno a la privacidad” de “Best Society” ha desaparecido en “Mr Bleaney”, la versión de “hogar” que éste último presenta le “acomoda perfectamente” al poeta. Como mencioné antes, una diferencia fundamental entre un crítico y un biógrafo es que este último analiza, no un texto determinado, sino la *totalidad* de la obra literaria³². Dicho análisis está supeditado a la imagen de autor que el biógrafo pretende defender, y a veces es distorsionado por ésta. Tal imagen se equipara con el “sentido de la existencia”: el sentido de la existencia de Larkin, tal como Booth lo concibe —aunque no lo formule explícitamente, y de hecho la pericia del biógrafo consiste en dejarlo *claramente implícito*. Este sentido estructura la interpretación de la obra como un todo coherente en el que las contradicciones se resuelven y las aparentes excepciones se explican y devienen variables del modelo: aunque Larkin mismo se identifique con Bleaney, el poema es “ambiguo”, y aunque la complacencia en torno a la

accompanied by potential targets of racism. The reason for this is that to portray this persona accurately and successfully, the comedian needs to be very familiar with racist attitudes and assumptions, and to have this familiarity suggests that the comedian is or has been closely involved with racist culture and discourses. On the one hand, manifesting opposition to certain attitudes requires a thorough knowledge of those attitudes, but on the other, knowing those attitudes too well can indicate assimilation to the values purportedly being ridiculed”. (MacMahon, 2014, p .218).

Existe cierta similitud entre las inferencias que puede realizar el público en la situación descrita por MacMahon y las que pueden realizar los lectores de “Mr Bleaney”. El poeta parece conocerlos “demasiado bien” (*too well*) los sentimientos de Bleaney, lo cual puede ser indicio de que comparte lo que declara imaginar.

³² Sin embargo, habrá que recordar que la noción misma de *obra* es problemática, como señala Foucault y expliqué en “La biografía sobre un escritor: una interpretación global de la obra”.

privacidad de “Best Society” se haya atenuado o apagado, la habitación de Larkin en Hull era de todas formas “a refuge of self-possession”.

Booth relativiza las propias palabras de Larkin que lo identificaban con Bleaney y encuentra una “exoneración”, una “epifanía” donde el poema no lo evoca. Las opiniones del biografiado, como expuse en el apartado “Infancia y juventud: el genio oculto”, son a veces “palabra sagrada” y otras veces simplemente se desestiman en favor de la imagen de autor que el biógrafo defiende. Y puede suceder que no aceptemos su interpretación particular sobre ciertos aspectos de la obra literaria, pero lo que me interesa destacar es que, en la retórica del subgénero, el biógrafo literario se posiciona como una especie de “experto más experto” que el crítico, uno cuyo campo de conocimiento no es sólo diferente, sino más “profundo” y “abarcador”.

Dinero y poesía: “Money”

A partir del testimonio anónimo de escritores de diversos géneros, Heinich identifica diversas “maneras de ser escritor”, las cuales se identifican con estereotipos: “El novelista exitoso”, “el poeta maldito”, el “dramaturgo comprometido”, “el polígrafo”... (v. Heinich, 2000, pp. 34 ss). Tales categorías —inspiradas en Bourdieu, cabe suponer,³³— son útiles para describir actitudes en torno a la relación entre la creación literaria y el dinero. Estas actitudes van desde la aceptación entusiasta de las demandas de la comercialización de la obra y la noción utilitaria de la creación literaria, como en el caso del “novelista de éxito”, hasta diversos grados de rechazo a éstas: visceral como en el caso del “poeta maldito”, o fundamentado en

³³ En términos generales, las categorías que Bourdieu (1995, p. 143) propone para analizar el surgimiento del artista moderno —a la cuales me referí en el apartado “El campo literario”— se corresponden con las Heinich: el “arte burgués” es representado por “el novelista exitoso”; el arte “realista” o “social”, por el dramaturgo comprometido, y el “arte por el arte, por el “poeta maldito”.

una escisión “bastarda” entre la escritura creativa y trabajo manual, como en el caso del “dramaturgo comprometido” (Heinich, 2000, p. 48). Así, por definición, el “poeta maldito” y el “novelista de éxito” dejarían de serlo si el primero tuviera éxito comercial y el segundo dejara de tenerlo.

En este sentido, Larkin, a semejanza del “poeta maldito”, evitó buscar el sustento económico con actividades literarias, se negó a “vivir de su pluma” como expuse en el apartado “La imagen de autor de Larkin”. Ni Motion ni Booth lo comparan con este estereotipo, pero sí registran el compromiso de Larkin por no mezclar la creación literaria con intereses materiales³⁴.

En suma, Larkin evitó depender económicamente de actividades literarias o editoriales, si bien durante algunos años escribió reseñas musicales mensualmente, compiladas en *All What Jazz: A Record Diary 1961-1968* (Booth, 2014, pos. 6690). Asimismo, el volumen *Required Writing*, publicado en 1983 da muestra, como el título sugiere, de trabajos “por encargo”, pero estos no fueron su fuente principal de ingreso.

En general, la imagen construida tanto por Motion como por Booth coincide con lo que Larkin pretendió proyectar durante su vida: la de un hombre con un estilo de vida modesto, de gustos sencillos y satisfecho con tener los ingresos suficientes para mantener un nivel de vida cómodo sin darse mas lujos que sus cuidadosamente planeados viajes con Monica Jones, siempre dentro del Reino Unido: “I wouldn’t mind seeing China, if I could come back the same day” (entrevista con *Observer*, citada en Booth, 2014, pos. 9010).

³⁴ La imagen de autor de Larkin puede evocar también a otro poeta identificado con un estereotipo: T. S. Eliot, “poeta banquero” o “poeta burócrata”: “Virginia Woolf writes of Eliot ‘in his four-piece suit’ - repressed, reserved, buttoned-up. If we concentrate too much on the Lloyds banker in his pin-striped trousers, the London publisher with his bowler hat and rolled umbrella, and Eliot's own ironic self-portrait as the circumspect pedant – “Restricted to What Precisely / And If and Perhaps and But” - we are likely to overlook the man...” (Raine, 2007).

Además de las palabras de Woolf, el biógrafo Craig Raine cita versos de “Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg”, poema en el que Eliot se describe a sí mismo con lúdica autoironía.

Booth comenta sobre este tema a partir del poema “Money”, escrito en 1973, cuando Larkin era una figura literaria tan prominente que tenía a su cargo la edición de *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*. Esta antología le reportó generosas ganancias económicas, lo cual, comenta el biógrafo, era incómodo para “so purely lyric a poet” (Booth, 2014, pos. 8106):

It is eloquent of the gulf between man and poet at this point that while in the letters he complains about the bills he has to pay, in the poems it is the accumulation of wealth that oppresses him. He is, it seems, making a good living, but without living. With so much money why does he not feel fulfilled? Money, a medium of exchange with no intrinsic use, is Larkin’s most thought-provoking metonym of life. It is the metaphorical abstraction of all our dreams of happiness and fulfilment; or, as he reductively puts it, ‘goods and sex’. [...] But a poet’s life cannot be measured in houses, cars or wives. For him the reflection that ‘money has something to do with life’ is deeply puzzling. He reflects on its lyric elusiveness: it exists only in being used. Like life, money is ours by leasehold. It will in the end buy us only the final shave given to the corpse before it lies in the chapel of rest.
(Booth, 2014, pos. 8119).

Así, Booth respalda la imagen del poeta desinteresado del mundo material, de las casas, los autos y la vida marital, y que encuentra “profundamente enigmática” la relación del dinero con la vida. A fin de cuentas, el dinero sólo nos servirá para pagar la “afeitada final” de nuestros cadáveres.

Es importante notar que aquí Booth incurre en ese tipo de “falacia intencional” que considero distintiva de la biografía literaria. Su argumentación no distingue entre la voz poética y el autor empírico. A pesar de que al principio marca la diferencia entre el “hombre” que se queja de las cuentas por pagar, y el “poeta” que se siente abrumado por la riqueza, a continuación sólo se refiere a “él”. ¿A quién se refiere Booth cuando escribe “*He is, it seems, making a good living...*”? ¿Quién, en su opinión, “no se siente satisfecho a pesar de tener tanto dinero”? El biógrafo afirma que el dinero es una metonimia de la vida... *para Larkin*.

Cabría suponer entonces que está pensando en el autor empírico; sin embargo, a continuación cita el poema en repetidas ocasiones. La transición es fluida, estilísticamente acertada; sin embargo, el valor epistemológico de sus afirmaciones es muy dispar y la frontera entre datos comprobables e hipótesis se difumina.

Como cabría esperar, Motion utiliza el mismo poema para explorar la relación del poeta con el dinero. Y también —cabe destacar— emplea la estrategia de identificar la voz poética con el autor empírico:

...he wonders whether, if he had spent differently, he would have lived differently. Has he chosen a life he now finds reprehensible? In the past when he had asked the same question in poems like “Reasons for Attendance” and “poetry of Departures” he had usually accused himself of meanness without apologizing for it. It’s the same in his letters, too, where he is often and unrepentantly stingy.
(Motion, 1993, p. 428)

Puede interpretarse que, al inicio, Motion se refiere a la voz poética que contempla sus cuentas trimestrales y se pregunta si pudo llevar una vida diferente. Sin embargo, esta interpretación empieza a tambalearse cuando Motion añade que Larkin “se había hecho la misma pregunta” en poemas anteriores. Aquí subyace el supuesto de que esta figura, llamada simplemente “Larkin” y ubicada en el umbral entre la enunciación poética y las declaraciones factuales de un ente social, posee un pasado, en el que escribió (y publicó, cabe suponer) otros poemas. Pero Motion no sólo identifica la voz poética de “Money” con las de “Reasons for Attendance” y “Poetry of Departures”, sino que a continuación incurre de manera irrefutable en una trasgresión epistemológica al afirmar que Larkin es “frecuente y decididamente avaro” también en sus cartas. Incidentalmente, cabe señalar que este es otro ejemplo del contraste entre la actitud crítica de Motion, que se permite enjuiciamientos (acaso ocasionales pero directos), y la empatía de Booth. Al transitar sin obstáculos del “yo poético” de un texto al “yo” de otros, y de ahí a las quejas del autor empírico en sus cartas personales, se completa lo

que en otro contexto sería una “falacia intencional” y que en el contexto de una biografía literaria es un recurso tan común, tan “espontáneo” que merecería otro nombre. Considerando todo esto, parece necesario señalar la inadecuación del término “falacia” para referirse a un recurso tan característico del género biográfico.

La muerte simbólica: “Aubade”

Un elemento clave momento en la definición de la imagen de autor es el que se construye en torno al último momento por antonomasia: la muerte. La forma en que los distintos participantes en la construcción de esa imagen —y entre ellos los biógrafos, preeminentemente— representan el momento de la muerte es definitiva para fijar dicha imagen para la posteridad. En ese sentido, es ilustrativo el contraste que, nuevamente, surge entre las biografías aquí analizadas.

Motion, como muchos biógrafos interesados en dejar atrás los excesos de la Edad heroica del género biográfico (v. Dosse, 2011, p. 103), parece considerar que su tarea implica una evaluación objetiva y crítica de la conducta de Larkin en los últimos años de su vida. Parte de esta evaluación ha sido ya referida, cuando señala que Larkin corría el riesgo de caer en la representación de infelicidad que construyó para sí mismo, “tempted to freeze his life in postures of continuing unhappiness” (Motion, 1993, p. 270). Este biógrafo se permite algunos comentarios poco empáticos: “Apart from recording events and reactions, the diaries seem to have been a sexual log book full of masturbatory fantasies, and a repository for his rage against the world — his grimmest, sexiest, most angry thoughts, the thoughts many of his poems depended upon, cleaned up, an organized in order to produce achieved works of art.” (Motion, 1993, p. 221). Si bien Motion matiza sus críticas al decir que los pensamientos de

Larkin eran material para su poesía, describe sin concesiones la naturaleza de estos: “his grimmest, sexiest, most angry thoughts...”

Motion también condena la actitud de Larkin, y la considera quejumbrosa, sobre todo hacia final de su vida: “...he reached the twenty-fifth anniversary of his arrival in Hull, and instead of seizing it as an opportunity to mark his achievements in the university, he set up a howl about the opportunities he had missed” (Motion, 1993, p. 481). Más adelante, parece reprobar la actitud del poeta tras recibir la Queen’s Gold Medal for Poetry en 1981:

When Larkin should have been travelling to and from Buckingham Palace, he was at home, dazzled by fear and pain. The prospect of death, acknowledged but unnamed, raged out at him, concentrating the terrors he had kept before him all his life. [...] As he entered his sixties, his fears grew rapidly.
(Motion, 1993, p. 520)

Si bien este tipo de descalificaciones no abundan, es claro que el biógrafo no está dispuesto a dejar que su admiración por la obra afecte su opinión sobre la personalidad de Larkin.

Booth, por su parte, aunque reconoce la tendencia al pesimismo de Larkin, es más benévolo:

On the personal level he knew that he had the love and respect of those around him. His day-to-day life was packed with affections and epiphanies. And he gained the profoundest satisfaction from writing his poetry. He was, nevertheless, haunted by failure [...]. Towards the end, after his poetic inspiration had died, his despairing moods became more frequent. He told Andrew Motion: ‘I used to believe that I should perfect the work and life could fuck itself. Now I’m not doing anything, all I’ve got is a fucked up life.’
(Booth, 2014, pos. 301)

Booth cita aquí lo que Larkin le dijo personalmente a Motion, y señala un aspecto importante para explicar la desesperanza de Larkin hacia el final de su vida: la “muerte” de su “inspiración poética”; muerte simbólica para un poeta, sobre todo para uno que consideraba que el perfeccionamiento de la obra (“...that I should perfect the work”) era más importante

que el de la vida. Larkin anunciaba esta infecundidad veintiún años antes de su muerte natural: “On 14 July 1964, he wrote glumly to Barbara Pym: ‘Poetry has deserted me’” (Booth, 2014, pos. 6349).

Maurice Blanchot explica la relación del escritor con su actividad, la cual puede reportarle beneficios y satisfacciones económicas y de otra índole, pero ciertamente no se las garantiza. La incierta correspondencia entre esfuerzo y recompensa es uno de los aspectos de la alienación de la obra respecto del escritor (*désœuvrement*):

Cette situation n’est pas celle de l’homme qui travaille, qui accomplit sa tâche et a qui cette tâche échappe en se transformant dans le monde. Ce que l’homme fait se transforme, mais dans le monde, et l’homme le ressaisit a travers le monde [...]. Au contraire, ce que l’écrivain a en vue, c’est l’œuvre, et ce qu’il écrit, c’est un livre. Le livre, comme tel, peut devenir un événement agissant du monde (action cependant toujours réservée et insuffisante), mais ce n’est pas l’action que l’artiste a en vue, c’est l’œuvre, et ce qui fait du livre le substitut de l’œuvre suffit a en faire une chose qui, comme l’œuvre, ne relève pas de la vérité du monde, chose presque vaine, si elle n’a ni la réalité de l’œuvre, ni le sérieux du travail véritable dans le monde.
(Blanchot, 1955, p. 13).

El hombre que trabaja, afirma Blanchot, completa una tarea, y esta se transforma en el mundo. Es decir, el trabajo incide en el mundo en alguna medida, aunque sea modesta, y generalmente puede ser reapropiado por quien trabaja. Para quien escribe, por el contrario, su actividad puede dar origen a un libro, en el mejor de los casos, pero éste objeto no es la obra, y no posee ni la realidad de la obra ni la seriedad del trabajo real en el mundo. El esfuerzo, la dedicación, el sacrificio no garantizan siquiera la satisfacción de completar un *poema* —no se diga un poemario—. Así lo demuestra el difundido tópico del temor ante la “página en blanco”; así lo demuestran, cabe añadir, las quejas de Larkin acerca de haber sido “abandonado por la poesía”.

A este respecto, “Aubade” merece mención especial, pues según sus biógrafos representó para Larkin la muerte de la escritura, su “canto del cisne”. Este poema, cuyo título lo relaciona con una tradición lírica que incluye poemas como “The Sun Rising” de John Donne (1572–1631), se aleja del tema tradicional de los amantes que se separan al amanecer: aquí, el alba funciona como motivo para la reflexión sobre la muerte. Publicado como poema suelto en *Times Literary Supplement* en diciembre de 1977, tanto Motion como Booth señalan que fue el último gran poema de Larkin (este último titula su capítulo 22, “Death-Throes of a Talent. 1976-9”). En términos generales, ambos consideran que, tras *High Windows*, la producción poética de Larkin fue escasa y sin mayor brillo. Larkin mismo lo reconocía, como muestra el hecho de que nunca consideró publicar un nuevo poemario con su material más reciente, que incluía poemas por comisión como “A Bridge for the Living”, compuesto para celebrar la inauguración del puente Humber en Hull, en 1981 (v. Booth, 2014, pos. 9077).

Motion señala que la muerte de la escritura fue determinante para la desesperanza de los últimos años del poeta. Ante ella, el reconocimiento público y las relaciones interpersonales parecían ser insuficientes para alegrarlo. “Celebrations of his work embarrassed him”, comenta Motion, y acerca de cierto homenaje recibido en enero de 1985,

He told Judy Egerton it made him feel as though “I’ve wasted my life.”
It was the same wherever he turned. His few close friends were almost
the only means by which he could purge himself of his misery.
Everything else which had once entertained or diverted him had dried
up. *Jazz. Poems. The countryside. Work.*
(Motion, 1993, p. 512)

Motion, a semejanza de Booth, señala que el poeta presentía que no volvería a escribir poesía. Para ello refiere una carta de 1978 dirigida a Egerton. El fragmento me parece meritorio en términos estilísticos:

Writing poems, or at least the possibility of writing them, had in the past always been able to lift Larkin's spirits. Commissioned pieces couldn't do this. If they were poems, they disappointed him. If they were prose [...] they seemed to take purely like work. As friends commiserated with him, they assumed they were consoling a son who was missing his mother. In fact he was not only that but a man in mourning for his own life. As he sorted out Eva's house [...] it wasn't the loss of her love and company—or even relief—which overwhelmed him. It was the certainty of his extinction as a poet. "I'm so finished," he told Judy. "It's awful to have lost whatever talent one may have had. I could no more write a poem than achieve levitation."

(Motion, 1993, p. 470)

El biógrafo menciona la muerte de la madre de Larkin, Eva, acaecida en 1977, para proponer que las lamentaciones del poeta no se centran en el suceso, sino en su convicción de “estar acabado”. Según él, el luto de Larkin era por sí mismo. Si, como menciona Benton, los lectores de biografías demandamos obras de obra consumadas y rigurosidad histórica, el primer requisito se cumple de sobra en pasajes como este.

En mi opinión, la muerte simbólica marca el clímax narrativo de la biografía de Motion, *A Writer's Life*: de haberse tratado de una novela, sería justo señalar que el resto del libro es anticlimático. Evidentemente, este género es incompatible con un final abrupto, y las trasgresiones a la regla de completar el relato “from cradle to grave” son consideradas anomalías experimentales³⁵. De acuerdo con dichas convenciones, Motion debe finalizar su relato, incluyendo, además, no sólo información sobre las siguientes dos décadas, sino los detalles pertinentes sobre las circunstancias de la muerte del poeta —básicamente, todos los disponibles, puesto que la muerte es el momento culmen de la biografía—. De este modo, la

³⁵ Es el caso, por ejemplo, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* de James Shapiro (2005), texto en que el autor “...restricts himself to a single decisive year in which Shakespeare finished *Henry the Fifth*, wrote *As You Like It* and *Julius Caesar*, and began work on *Hamlet*. Such a focus does bring benefits: in particular, a very precise juxtaposition between contemporary political events and Shakespeare's plays. Rather than encouraging further formal inventiveness that might lead to greater critical or theoretical complexity, however, the paucity of material available often forces Shapiro to stretch further in his attempt to construct an inner life, and thus to bridge the gap between implied author and a protagonist assembled from historical sources. (Holden, 2014, p. 925).

intensidad lograda en el capítulo 53 se diluye en los siguientes siete, que incluyen comentarios sobre algunos poemas menores que Larkin escribió, su general desánimo y aislamiento social, su jubilación como bibliotecario, así como los pormenores de su enfermedad y la burocracia relacionada con testamentos, herencia y derechos de su obra. Como en el caso de la infancia del poeta, las demandas de precisión histórica predominan en el relato y no dejan margen para el despliegue estilístico del biógrafo.

En cuanto a la segunda biografía que aquí analizo, difícilmente podría darse mayor importancia a “Aubade” que la que Booth le confiere: “Dawn in ‘Aubade’ prompts the poet’s farewell to life itself” (Booth, 2014, pos. 8304). Para este biógrafo no resulta sorprendente que Larkin hubiera abandonado el borrador en 1974, pues presentía que éste era el último de sus grandes poemas: “Perhaps, [...] the manifest status of ‘Aubade’ as his ‘final’ poem inhibited him from putting the final touches on the tenth, blank page” (Booth, 2014, pos. 8327). Nuevamente, vemos aquí una hipótesis sobre la inaccesible conciencia del biografado: Booth sugiere que cierta condición (*status*) del texto le impidió al poeta terminarlo. Lo interesante es que tal condición es considerada “manifiesta”: el adverbio “quizás” no afecta, gramaticalmente, esta parte de la oración: Booth escribe “quizás la condición manifiesta... le impidió” y esto es diferente de escribir “la *quizás manifiesta* condición de ‘Aubade’...” En esta última frase se asoma, además, una contradicción, pues algo *manifiesto*, es decir, *evidente*, *notorio*, no puede serlo de manera *probable*. ¿Cómo concluye Booth que esa condición es manifiesta? ¿En qué sentido lo es? No hay explicación alguna para esta afirmación, pero más allá de cuestionarla, me interesa señalar su importancia para hacer avanzar la trama biográfica a través de la prolepsis: de cierta manera, sugiere el biógrafo, Larkin fue capaz de anticipar que “Aubade” sería su último poema.

Para concluir este capítulo, titulado “Winter Coming. 1972-74”, Booth recurre al recurso señalado por Benton (2011, p. 73) respecto a una “punch line” de cierre: “...with the final completion of ‘Aubade’ three years later in 1977, his literary life would effectively be over” (Booth, 2014, pos. 8327).

En su siguiente capítulo, este biógrafo describe la general desesperanza de Larkin a consecuencia de no poder escribir más poesía:

By the end of 1977 he had made his contribution to each genre and form; he had explored every verbal possibility open to him. His art was his life, and his grasp on life depended on his poetry. If new inspiration did not come in answer to his waiting he could not force it. Writing a poem, he said, “was not an act of the will.” The death of his art in 1977 was as natural and inevitable a process as his biological death in 1985. A flower which has bloomed cannot remake itself as a bud.
(Booth, 2014, pos. 8834)

La muerte de su arte precedió a su muerte biológica por ocho años, afirma Booth, quien compara la esterilidad creativa con el florecimiento de una flor.

Muerte biológica y sentido de la existencia

Larkin muere el 2 de diciembre de 1985, a los sesenta y tres años. Ambos biógrafos señalan que esa fue la edad que él mismo anticipaba para su muerte. A mediados de ese año, cuando le fue diagnosticado un tumor canceroso en el esófago, su reacción fue de terror, según narra Motion “He had said for years that he would die at the same age as his father; now the idea began to obsess him” (Motion, 1993, p. 514).

Por su parte, Booth refiere una entrevista personal con Betty Mackereth, secretaria de Larkin en la biblioteca de la Universidad de Hull y su amante durante los últimos años de su vida. Ella comenta sobre esa predicción ominosa del poeta: “He said to me: ‘My father died when he was sixty-three [...] and I expect I shall die when I’m sixty-three.’ And I said: ‘Yes

you will, because you are programming yourself to die at sixty-three” (Booth, 2014, pos 8686).

Booth suscribe la opinión de Mackereth y, curiosamente, se permite quizá el único comentario descalificador sobre el poeta que puede encontrarse en *Philip Larkin: Life, Art and Love*: “Though he criticized Sylvia Plath for living out a predetermined self-destructive myth in her work, in his own way Larkin followed Plath’s example. He did die at the age of sixty-three, of the same disease as his father” (Booth, 2014, pos 8686). Esta descalificación se centra, como puede observarse, en señalar que Larkin cayó en el mismo comportamiento autodestructivo que criticaba en Plath.

En cuanto al tópico de que la muerte constituye el clímax de la biografía literaria, cabe decir que los hechos distan de ser extraordinarios (“Biography may flatten life into a steady procession of dates and events”, concede Benton, 2009, p. 29): Larkin muere en el hospital, tras una aparente recuperación. Sin duda, sería tortuoso valorar la muerte de una persona única o principalmente en términos de su atractivo para ser narrada; pero, hablando de la relación entre narratividad y sentido de la existencia, cabe decir que su imagen de autor sería distinta si Larkin hubiera muerto en circunstancias más dramáticas, más atractivas para una narración. Una muerte heroica o inesperada no sería congruente con la imagen que le pervivió.

Sin embargo, para el lector operalista, las circunstancias de una muerte poco narrable son revestidas de misterio gracias poemas como “Ambulances” (“the solving emptiness/ That lies just under all we do,/ [...] So permanent and blank and true.” Larkin, 2012, p. 63); “The Old Fools” (At death, you break up: the bits that were you/ Start speeding away from each other for ever/ With no one to see.” Larkin, 2012, p. 81); “The Building” (“All know they are

going to die./ Not yet, perhaps not here, but in the end,/ And somewhere like this.” Larkin, 2012, p. 85-86), pero sobre todo “Aubade”.

Acerca de la hospitalización del poeta, Motion comenta: “Many people from outside Hull asked if they might visit him, but several, including those closest to him, were turned away. Amis, for instance, who understood the refusal ‘was like “Aubade,” you know, ‘It means not scaring others’” (Motion, 1993, p. 516). Así, Kingsley Amis atribuye los versos al individuo, al autor empírico, sin mediación del concepto de imagen de autor ni ningún otro tomado de los estudios literarios o sociológicos. La relación de la muerte de Larkin con su poesía se ve revestida de leyenda cuando atribuimos directamente sus versos al individuo. Como lectores operalistas no nos sentimos defraudados: Larkin muere en una cama de hospital tras una enfermedad que en muchos sentidos parece mal atendida por él mismo³⁶. De este modo, las últimas páginas de ambas biografías reportan hechos que probablemente, fuera de la simpatía que puede despertar la muerte de cualquier ser humano, resultarían poco interesantes en una narración. La muerte de este héroe resultaría poco heroica si no resonaran en nuestra cabeza versos tan memorables (“frictionless memorability”, en palabras de Martin Amis, citado por Booth, 2014, pos. 131) como los de “Aubade”:

The mind blanks at the glare. Not in remorse
—The good not done, the love not given, time
Torn off unused—nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.
(Larkin, 2012, p. 115)

³⁶ Tras la cirugía en la que le extirparon el esófago, en junio de 1985, alguien (nunca se supo quién) le dio una botella de whisky a Larkin, quien, tan sólo ocho días después de la operación “...drank most of it, vomited and flooded his lungs” (Motion, 1993, p. 515).

La relación de la literatura con la muerte es analizada por Peter Brooks:

...el hombre siempre se halla “en el mero en medio”, sin conocimiento directo del origen o del punto final, buscando los equivalentes imaginativos de cierre que conferirán significado a su experiencia. [...] Walter Benjamin afirma que “es ante nada en el moribundo que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida”. Benjamin analiza las implicaciones de la muy difundida idea de que el significado de la vida de un hombre se revela únicamente al momento de su muerte, y concluye que, en la narrativa, la muerte confiere la auténtica “autoridad” a un relato, puesto que los lectores buscamos en las ficciones narrativas el conocimiento de la muerte que nos es negado en nuestra vida. A partir de esto Benjamin puede establecer que “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir”.

(Brooks, 2009, p. 320)

Las biografías de Motion y Booth cumplen con este *dictum* al presentar el momento de la muerte de Larkin como clave para resolver las contradicciones del sujeto, para despejar las dudas sobre sus motivaciones más íntimas y, en general, para aprehender el sentido de su existencia.

Para Motion, ese sentido se esboza en el título mismo de su biografía, como anticipó en su introducción a *Philip Larkin. A Writer's Life*, analizada en el apartado correspondiente del presente estudio. Para concluir, narra el origen anecdótico de la frase: una comunicación personal con Monica Jones acerca de la lápida que ordenó para Larkin. La única inscripción en ella, además del nombre y fechas de nacimiento y muerte, fue la palabra “escritor”: “‘I think that’s right,’ Monica said later. ‘Don’t you? *Writer*, not poet. He wasn’t just a poet. He lived a *writer’s life*’” (Motion, 1993, p. 524).

El título de la biografía de Motion evoca la convicción que el poeta expresó en repetidas ocasiones acerca de su preocupación por perfeccionar su obra, aún en detrimento de “la vida”. Motion parece haber tenido en mente lo que el poeta le comentó en alguna

conversación³⁷, quejándose por no poder escribir nueva poesía: “I used to believe [...] that I should perfect the work and life could fuck itself. Now I’m not doing anything, all I’ve got is a fucked up life” (Motion, 1993, p. 460). Me parece que Motion considera que Larkin desatendió algunos aspectos que pudieron haber enriquecido su vida, o más específicamente, eligió no ver lo afortunado que era. Este biógrafo critica la proclividad quejumbrosa de Larkin y su incapacidad para disfrutar del reconocimiento público que se le dispensó en abundancia en los últimos años de su vida (más de una década, si se considera que *High Windows* fue publicado en 1974). Afirmar que la de Larkin fue una “vida de escritor” implica, en cierta medida, que fue una vida *limitada*.

En contraste, el título de la biografía de Booth, al incluir la palabra “amor”, enfatiza lo que, según él, existió en la vida de Larkin además de la escritura o el “arte”. Y quizá este énfasis se explica por cierto interés en contrarrestar la tendencia de Larkin a expresarse en términos crudos y sin matices al valorar su propia vida, así como la falta de empatía de Motion respecto al tema. Al final de *Philip Larkin: Life, Art and Love*, Booth enfatiza que la visión de Larkin no era tan pesimista como podría parecer:

One distinctive aspect of Larkin’s poems concerning death is the absence of any reference to those who will remain to grieve his passing. He would never have written a poem like Hardy’s ‘Afterwards’ in which the poet imagines his own afterlife in the memories of others (‘ He was a man who noticed such things’). Nor does Larkin imagine his body decaying physically after death. There is nothing in his work similar to Betjeman’s elegy on his father: ‘In Highgate now his finger-bones / Stick through his finger-ends.’ For Larkin beyond death there is simply nothing. In the words of Auden’s elegy on Yeats, he has become his admirers. What will survive of him is poetry. But the thought of his literary afterlife was never of any consolation to him. ‘We must never die. No one must ever die.’
(Booth, 2014, pos. 9465)

³⁷ De acuerdo con los sucesos narrados al final de *Philip Larkin. A Writer’s Life*, la conversación pudo haber sucedido en el año de 1976, pero Motion no provee información sobre sus circunstancias. Como se refirió en el apartado anterior, “La muerte simbólica: ‘Aubade’”, esta es una conversación que Booth cita en su propia biografía.

Me parece que las palabras finales de esta biografía apuntan hacia la vitalidad que Booth identifica en el poeta, a pesar del tono sombrío de numerosos poemas y comentarios en su correspondencia con amigos. Según Booth, la opresiva convicción de que no hay nada después de la muerte angustiaba a un poeta que deseaba celebrar la vida.

Como expuse en el apartado “La introducción a *Life, Art and Love*”, Booth enfatiza los logros individuales de Larkin, e inmediatamente después de citar la sombría conversación del poeta con Motion, la matiza en los siguientes términos:

But the failure which haunted him most deeply and persistently was simpler and more universal than this. From the beginning he was horrified that our precious existence, here, now, must inevitably falter and be extinguished in death. Larkin’s biological clock ticked more loudly than those of other people. Unalloyed happiness was, he felt, unattainable, if only ‘because you know that you are going to die, and the people you love are going to die’. His poems feature the most uncompromising reflections on death outside the soliloquies of Shakespeare.

(Booth, 2014, pos. 310)

Así, este biógrafo interpreta que el fracaso existencial que el propio poeta expresaba era resultado, paradójicamente, de una vitalidad extraordinaria. De acuerdo con esto, una aguda consciencia de la muerte sofocaba la felicidad prístina durante “nuestra preciosa existencia”. El inicio y el final de su texto discurren sobre la misma idea implícita: Larkin amaba tanto la vida que pensar en morir le afectaba más agudamente que a otros, “su reloj biológico” hacía un ruido mayor para él que para otras personas.

No poet was less likely to contemplate suicide. To a writer like Graham Greene life is intrinsically empty. It requires Russian roulette, a dangerous career in espionage or a fear of Hell to give it relish. Larkin possessed the opposite temperament: ‘Everyday things are lovely to me.’ The sight of a lamb in snow, the sound of a sustained note on a saxophone, a glimpse of newly-weds from a train, flood his life with meaning and pleasure.

(Booth, 2014, pos. 284)

Conclusiones

A lo largo de mi escrito he identificado en las biografías analizadas núcleos temáticos que contribuyen a conformar la imagen de autor de Philip Larkin. Para ello presenté, en mi Introducción, el concepto de “imagen de autor” desde la perspectiva de los estudios autoriales, asumiendo dicha noción tal como la propone Ruth Amossy. Cabe señalar que la “imagen de autor”, así como otras nociones teóricas desarrolladas por Dominique Maingueneau y Jérôme Meizoz, entre otros, proviene de la convergencia entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura, tradición en la que la “función autor” propuesta por Michel Foucault, constituye un punto de partida que ha resultado sumamente productivo para analizar el lugar que ocupa el autor en nuestra sociedad y la importancia de su imagen, construida tanto por él mismo como por la intervención de terceros, como es el caso de los biógrafos.

En el primer capítulo utilicé los conceptos de “régimen de singularidad”, de Nathalie Heinich, y “campo literario”, de Pierre Bourdieu para establecer un marco de referencia que me permitiera abordar las prácticas de reconocimiento y sanción social que sirven para construir la imagen de un autor en la actualidad. A partir de Heinich, establecí una diferencia entre dos modalidades de lectura, definidas por la motivación predominante al aproximarse a una biografía: una operalista y otra personalista. Como expliqué, éstas no son categorías estrictamente delimitadas, sino que forman parte de un continuo. Cabe destacar que en este trabajo adopto una lectura operalista, que se centra más en la obra que en el individuo.

En el Capítulo 2 expuse cómo la biografía literaria contribuye a construir la imagen de autor del biografiado. Este proceso, como expliqué, inicia con la apuesta que hace este subgénero para incorporar al autor al canon o *Thesaurus*, o para consolidar su presencia en él.

En ambos casos, el propósito último de este tipo de texto es construir o modificar la imagen de un autor. La biografía, argumenté, constituye la “prueba de la posteridad”. Asimismo, señalé que la apuesta biográfica es sumamente ambiciosa en al menos dos sentidos: por una parte, supera en esta intención a la crítica literaria, en cuanto aspira a realizar una interpretación y una valoración *global* de la obra; además, propone el “sentido de existencia” del biografiado.

Mis dos primeros capítulos me permitieron precisar los términos teóricos que utilicé para el análisis textual de las dos biografías elegidas.

Finalmente, en el Capítulo 3, analicé la imagen de autor de Larkin tal como se construye en las dos biografías seleccionadas. Para ello presenté de forma esquemática la imagen que se ha construido en torno a Larkin, la cual sirve como punto de partida para el análisis detallado de esa construcción. Siguiendo el símil más a la mano para este proceso, podría decirse que inicio la parte principal de mi tesis presentando la “pintura completa” de Larkin, cuyos trazos se analizan en detalle en el resto del tercer capítulo.

Esta imagen es diferente para Andrew Motion y para James Booth; aunque ambos parten básicamente de la misma información biográfica, sus interpretaciones sobre lo que he llamado “el sentido de la existencia” de Larkin difieren. Estas discrepancias muestran mucho sobre la mentalidad de cada biógrafo, sobre su idea de lo que es la literatura, sobre las características de personalidad que cada uno valora, y sobre cómo debe ser la relación de un escritor con su obra. En otras palabras, las biografías también proyectan una imagen de autor del biógrafo. En el caso de Motion, su insistencia en la objetividad se manifiesta en los juicios ocasionales que se permite hacer en contra de algunas actitudes y decisiones del poeta. Booth, por su parte, tiende a matizar o desacreditar las acusaciones que otros pudieran lanzar contra Larkin, incluyendo a Motion pero también incluyendo al propio poeta, como en el caso de sus

declaraciones factuales en torno a su célebre poema de 1955, como expuse en “Amor y soledad: ‘Mr Bleaney’”.

A un nivel elemental, la actitud de los biógrafos proyecta, en el caso de Motion, una “imagen de biógrafo” preocupado por enfatizar la diferencia entre el autor textual y el autor empírico, y en el caso de Booth, de un autor preocupado por conciliar ambas figuras y defender que, al menos en el caso de Larkin, alguien capaz de escribir poesía tan admirable no pudo haber llevado una vida reprochable o infeliz.

Cabe elucubrar entonces que, por medio de su biografía, Motion defiende su propia obra de poeta y escritor, y quizá su derecho a ser juzgado “objetivamente”; es decir, diferenciado al autor textual del autor empírico. En el caso de Booth, quizá su insistencia en la conciliación refleje una preocupación personal por hacer que la obra —su propia obra, orientada hacia lo académico y no hacia la creación literaria, pero sin duda importante para la conformación de su identidad— sea una extensión de su vida; y acaso refleje también la convicción de que la literatura excepcional es creada por seres humanos excepcionales. Evidentemente, estas hipótesis son meras simplificaciones, y la tarea de analizar la imagen de autor de Motion y de Booth requeriría por sí misma una nueva tesis doctoral.

Los núcleos temáticos identificados en mi escrito me han permitido analizar estrategias retóricas que operan en el género biográfico, y específicamente en las biografías sobre escritores. Entre estas estrategias destaca la así llamada “falacia intencional”, término que he adoptado a falta de uno más preciso. Como argumenté, encuentro inadecuado utilizar “falacia” para referirme a lo que en realidad es una *estrategia* utilizada de manera recurrente y sistemática en la biografía literaria. Tanto Motion como Booth —y sin duda muchos otros— equiparan constantemente la voz poética con las declaraciones del autor empírico, y de hecho, esto es algo que sus lectores esperamos y aceptamos. Aceptamos, esto es, “suspender nuestra

incredulidad”, pero a condición del cumplimiento de ciertos criterios, a semejanza de la “fe poética” de Coleridge. Estos se relacionan con la solidez de la documentación histórica y la plausibilidad de las hipótesis del biógrafo. Pedimos, en pocas palabras, ser convencidos de que el biógrafo utiliza “toda” la información disponible y de que, a partir de ella, elabora hipótesis sobre algunos aspectos de la vida del escritor que, por su propia naturaleza, no pueden formar parte de ningún registro histórico: sus meditaciones, su estado de ánimo en momentos de introspección, lo que ocultaba su conducta pública, los motivos no confesados de su escritura, etcétera.

Otras estrategias que he identificado son la analepsis y la prolepsis, y si bien estas no son exclusivas de ningún género narrativo específico, en la biografía toman un cariz teleológico y sirven para construir el “sentido de la existencia” que cada biógrafo defiende. Éste, a su vez, se equipara con una imagen de autor. Y defender una imagen de autor determinada es, como he afirmado, el fin último de la biografía. Así, en un género predominantemente cronológico, estas digresiones se justifican en términos del pasado anticipatorio y la “futura grandeza” del biografiado.

Mi escrito sigue un orden predominantemente cronológico. Sin duda, pude haberlo organizado de otra manera, específicamente a partir del uso de estrategias retóricas: entonces, en lugar de identificar núcleos temáticos en las biografías y analizar qué estrategias retóricas se utilizan para construirlos, los títulos de mis apartados hubieran referido alguna estrategia retórica y mi análisis hubiera identificado qué tema(s) se construye(n) a partir de ella. Sin embargo, elegí mantener en lo posible la estructura cronológica (como señalé al comienzo de este estudio, algunos núcleos temáticos se traslapan cronológicamente) para mantener la concordancia con la estructura expositiva de Motion, de Booth y, en general, de la biografía literaria canónica. Este orden facilitó mi exposición, en la medida en que me dio un criterio

para jerarquizar los numerosos pasajes que pueden identificarse en cada biografía para ejemplificar el uso de algún recurso. La “falacia intencional”, por ejemplo, es tan común que sólo tiene sentido señalarla en relación con la función que realiza en cada caso, es decir, en relación con el núcleo temático que apoya. En tal caso, mi exposición, aún organizada a partir de estrategias, hubiera debido seguir un orden consistente al interior de cada sección, y la cronología se impone como el más práctico e inmediato. De haber existido una sección llamada “Analepsis y prolepsis”, por ejemplo, hubiera presentado ejemplos de este recurso a lo largo de las biografías, y lo más lógico hubiera sido presentar primero los ejemplos que aparecen al inicio de las biografías (y por tanto en las etapas más tempranas de la vida de Larkin), y posteriormente los que aparecen en capítulos posteriores (y por tanto en las etapas tardías de la vida del poeta).

Mi conclusión en torno a este tema es que la cronología no es el criterio único para el análisis de biografías canónicas como las aquí estudiadas, pero sí es uno conveniente. En el caso de otro tipo de biografías más experimentales, seguramente el orden más conveniente sería otro. Para cerrar este tema, he de añadir que opté por estructurar mi tesis del modo que lo hice también por deferencia a quienes no hayan leído alguna o ninguna de las biografías que utilizo. Me parece que seguir el orden cronológico en mi exposición es una forma indirecta de narrar la vida de Larkin, o más precisamente de señalar algunos episodios clave. Para quien no hubiere estado previamente familiarizado con ella, mi escrito puede servir como el resumen de una trama que se desarrolla plenamente en las biografías.

Un reto constante a lo largo de mi escrito fue delimitar mi objeto de estudio y no desviarme de él. Analizar la retórica biográfica incluye la observación de cómo el biógrafo utiliza fuentes factuales diversas, pero también fuentes literarias. En cuanto a las primeras, ha sido necesario evaluar el uso que el biógrafo hace de entrevistas, diarios, cartas, trabajos

críticos, etcétera, con la finalidad de construir una trama narrativa (cronológica) que satisfaga tanto las convenciones del género, como las expectativas estéticas del lector. La tarea de seguir la trama narrativa de ambas biografías ha implicado, para mí, el riesgo de “contar nuevamente” la biografía de Larkin, de “escribir mi propia biografía” a partir de mis comentarios sobre Motion y Booth. Espero haber sorteado tal peligro exitosamente. Como argumenté, decidí seguir una argumentación cronológica porque me pareció que permite claridad expositiva y facilita que los lectores de este escrito sigan mi argumentación independientemente de si están familiarizados o no con la biografía de Larkin.

En cuanto a las fuentes literarias, ha sido necesario evaluar el uso que el biógrafo hace de los poemas de Larkin, lo cual ha implicado realizar, por así decirlo, una “crítica de la crítica”. La interpretación que Motion y Booth hacen de algunos poemas se enmarca en el discurso general de sus textos —en la retórica biográfica, cabe decir— y para señalar cómo esos fragmentos de crítica literaria sirven al fin último de construir o defender una imagen de autor yo mismo he realizado un ejercicio de crítica literaria de esos “poemas fuente”. En este caso, el riesgo fue desviarme de mi objeto de estudio enredándome en el análisis textual de los poemas y en las concordancias y discrepancias que pudieran surgir en relación con los comentarios críticos de ambos biógrafos. Espero haber sorteado también ese otro peligro y haberme centrado en la retórica que ellos emplean a partir de los poemas que citan, y no en los poemas en sí mismos.

El estudio de la retórica empleada en estas biografías permite señalar algunos mecanismos de autorización, reconocimiento y consagración de autores literarios en nuestra época. A partir del caso de Philip Larkin es posible establecer algunas generalidades sobre la construcción de la imagen de un autor en el régimen de singularidad. Esta imagen nunca

queda totalmente definida o finalizada; las biografías literarias no sólo la analizan, sino que contribuyen a crearla y modificarla.

La biografía, como rito de pasaje de la celebridad (temporal, circunstancial) a la posteridad literaria (asociada con la consagración, con el canon), es el escenario donde se despliegan los anhelos y el imaginario del lector en torno a sus autores favoritos. La biografía mide la vigencia de una obra, y en ocasiones contribuye a crear la reputación de un escritor o a renovar la de alguno olvidado. La biografía también presenta un juicio sobre la obra, uno tan ambicioso que es imposible imaginarlo en otro tipo de texto, en otro género, pues se sustenta en la relación de la obra con las circunstancias de su creación, con “la vida”. Me parece, en resumen, que el estudio de la biografía de un escritor es de suma importancia para entender cómo se construye su imagen pública, y también eso que tradicionalmente llamamos “su inmortalidad”. El estudio de la biografía puede constituir el primer paso para entender cómo funciona la noción de autoría en una época determinada, fundamental para entender el fenómeno literario en momentos en que la figura autorial está cada vez más presente en la discusión sobre la obra.

Por último, considero que el análisis de cómo se construye la representación autoral a partir de la biografía puede constituir una base firme para estudiar cómo esta representación (o representaciones, si se considera que Booth propone diferencias de interpretación más o menos marcadas en relación con su predecesor) afecta la lectura de la obra literaria, y específicamente de la poesía lírica. Esto se explica porque la lectura de la biografía literaria está marcada por una peculiar avidez quizá comprensible para aquellos que un día se vieron ante la evidencia de no haber *nada más por leer* de su poeta o escritor favorito. Acaso esos lectores, entre quienes me incluyo, alguna vez anhelaron —o siguen anhelando— el descubrimiento de algún manuscrito perdido de Alejandra Pizarnik, José Carlos Becerra o,

para evocar al *enfant terrible* por excelencia, Arthur Rimbaud³⁸. A falta de ese hallazgo hipotético y *venturoso* —suponiendo que lo sea, pues si los nuevos textos fueran juzgados inferiores a los conocidos, el mito en torno a la figura del autor podría sufrir un daño grave, acaso irreparable³⁹— recurrimos a leer lo escrito en torno a su vida. El deseo por *seguir leyendo* a estos poetas puede conducirnos a leer sus biografías, sobre todo si, luego de tanto leer sus libros, llegamos sentir que salen sobrando las palabras de críticos y estudiosos acerca de una obra que ya hicimos nuestra.

Por supuesto, la percepción de no tener nada más que aprender (ningún conocimiento nuevo), ni aprehender (ningún sentimiento inexplorado, ninguna reacción emotiva novedosa ante la lectura) puede resultar equivocada, y un lúcido análisis textual puede llevarnos a descubrir nuevos matices en poemas que creemos conocer a detalle, pero el descubrimiento de nueva información sobre *las experiencias de vida* que dieron origen a esos textos nos resulta especialmente valiosa. Dicha información, a la manera de una fotografía, captura la fugacidad de un evento único que nos permite asomarnos al mítico, mitificado proceso creativo, y renueva el poema al crear nuevas asociaciones, *resonancias* muy particulares. La biografía literaria sistematiza toda esa información para construir una imagen de autor determinada, y la influencia que la imagen de autor que ejerce sobre la lectura de la poesía —o de la obra

³⁸ Ciertamente, estos poetas tiene algo en común que no concierne a Larkin, y es que los tres dejaron de escribir demasiado jóvenes. Como se sabe, las razones fueron distintas en cada caso: suicidio (Pizarnik), muerte a causa de un accidente (Becerra) y, quizá, decepción de la poesía (Rimbaud).

³⁹ Naturalmente, todo esto se relaciona con las nociones de imagen y postura de autor, y con el aura mitológica que se construye alrededor de ciertos autores, considerados genios. Fuera del ámbito de la teoría, estos temas son abordados con gran frescura por el guatemalteco Augusto Monterroso, en un cuento que narra el descubrimiento de los dos movimientos finales de la célebre “Sinfonía inconclusa”, de Franz Schubert:

...los movimientos a pesar de ser tan buenos no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba y por el contrario podía decirse que se lo quitaban pues la gente se había acostumbrado a la leyenda de que Schubert los rompió o no los intentó siquiera seguro de que jamás lograría superar o igualar la calidad de los dos primeros y que la gracia consistía en pensar si así son el *allegro* y el *andante* cómo serán el *Scherzo* y el *allegro ma non troppo*...
(Monterroso, 1990, p. 32).

literaria en general— constituye por sí misma un fenómeno complejo y merece un estudio detallado. Naturalmente, éste quedó fuera de los alcances del presente trabajo, pero espero que haya sentado las bases para su desarrollo. En el actual régimen de singularidad, cuyo universo de valores parece cada día más dominante, la imagen del autor construida a través de la biografía es un referente de creciente importancia en la interpretación literaria y poética.

Bibliografía

- Motion, A. (1993). *Philip Larkin. A Writer's Life*. New York, USA: Farrar, Strauss and Giroux.
- Booth, J. (2014). *Philip Larkin: Life, Art and Love*. New York, USA: Bloomsbury.
- Larkin, P. (1983). *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber & Faber.
- Larkin, P. (2012). *The Complete Poems*. (A. Burnett, Ed.) New York, USA: Farrar, Strauss and Giroux.
- A Reader Looks Back Over The Year*. (22 de Dec de 1955). Recuperado el 10 de Dec de 2018, de The Times Digital Archive: <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/8Xw7u0>. Accessed 10 Dec. 2018.
- Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (págs. 67-84). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.
- Blanchot, M. (1962). *L'espace littéraire*. Paris, France: Gallimard.
- Blanchot, M. (1981). *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard.
- Bajtín, M. (1985). Autor y personaje en la actividad estética. En *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, Trad., págs. 13-190). México : Siglo XXI.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. (H. Schmucler, Trad.) México, México: Siglo XXI.
- Batchelor, J. (. (1995). *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- Bennett, A. (2004). *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Bentley, G. E. (2001). *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. New Haven and Lodon, Reino Unido: Yale University Press.
- Benton, M. (2009). *Literary Biography. An Introduction*. Chichester, West Sussex, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Benton, M. (2011). Towards a Poetics of Literary Biography. *The Journal of Aesthetic Education* , 45 (3), 67-87.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (7a ed.). México, México: Porrúa .
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (T. Kauf , Trad.) Barcelona, España: Anagrama.
- Bradford, R. (2005). *First Boredom, Then Fear: The Life of Philip Larkin*. London: Peter Owen Publishers.
- Braudy, L. (1986). *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* . New York: Oxford University Press.
- Brooks, P. (2009). La trama maestra de Freud. En M. Stoopon (Ed.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, México: Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico UNAM.
- Busquet Duran, J. (Marzo de 2012). El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica. *Revista de Estudios de Juventud* , 13-29.
- Coleridge, S. T. (1973). Biographia Literaria. Chapter XIV. En F. Kermode, & J. (. Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II: 1800 to the Present* (pág. 645). New York: Oxford University Press.
- Cohn, D. (2009). Vidas históricas vs vidas ficcionales. En *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, México: Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico UNAM.
- Dosse, F. (2011). *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. (M. C. Vázquez, Trad.) México: Universidad Iberoamericana.
- Fish, S. (1970). Literature in the Reader. *New Literary History* , 2 (1), 123-162.

- Foucault, M. (2009). ¿Qué es un autor? En M. Stoopen Galán, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (págs. 113-132). México: Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico UNAM.
- Fuentes, C. (15 de mayo de 1999). *Mi hijo: un hombre hasta el fin*. Recuperado el 10 de enero de 2019, de El País: https://elpais.com/diario/1999/05/15/cultura/926719207_850215.html
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. (H. Trujillo Soto, Trad.) México: CONACULTA.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Holden, P. (2014). Literary Biography as a Critical Form. *Biography* , 37(4), 917-934.
- Ibañez, A. (30 de septiembre de 2014). *El poeta antipático*. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de Revista de Libros: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=553&t=blogs
- Lawson, M. (7 de marzo de 1993). *Mr Nice tackles Mr Nasty*. Recuperado el 30 de mayo de 2016, de Independent: <http://www.independent.co.uk/life-style/interview-mr-nice-tackles-mr-nasty-andrew-motion-the-poet-behind-the-first-biography-of-philip-1496300.html>
- MacMahon, B. (2014). Relevance Theory, Syntax and Literary Narrative. En S. Chapman, & B. Clark (Edits.), *Pragmatic Literary Stylistics* (págs. 90-110). London: Palgrave MacMillan.
- Maineuneau, D. (2014). Autor e imagen de autor en el análisis del discurso. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (págs. 49-66). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.
- Maineuneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. “*La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus*”, monográfico de Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* , 24, 17-30.
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (págs. 85-96). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.
- Monterroso, A. (1990). *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Era .
- Morrison, B. (22 de August de 2014). *Philip Larkin: Life, Art and Love by James Booth – Review*. Recuperado el 15 de enero de 2015, de The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/22/philip-larkin-james-booth-review>
- Nicolson, H. (1933). *The Development of English Biography*. London: The Hogarth Press.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). “*La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus*”, monográfico de Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* , 24.
- Raine, C. (6 de January de 2007). *Private Passions*. Recuperado el 10 de August de 2019, de The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2007/jan/06/poetry.thomasstearnseliot>
- Rosen, J. (1989). *Philip Larkin. His Life's Work*. London: Harvester Wheatsheaf .
- Stockwell, P. (2009). The cognitive poetics of literary resonance. *Language and Cognition* , 1 (1), 25-44.
- Tolley, A. T. (1997). *Larkin at Work: A Study of Larkin's Mode of Composition as Seen in His Workbooks*. Hull: University of Hull Press.
- Wilson, A. N. (7 de diciembre de 1985). *Philip Larkin. A. N. Wilson remembers the poet, who died this week*. Recuperado el 10 de enero de 2018, de The Spectator Archive: <http://archive.spectator.co.uk/article/7th-december-1985/24/philip-larkin>
- Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1986). The Intentional Fallacy. En D. Lodge (Ed.). New York: Longman.
- Woodmansee, M. (1984). The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author". *Eighteenth-Century Studies* , 17(4), 425-448.
- Zapata, J. M. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al Estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura* , 60, 35-58.