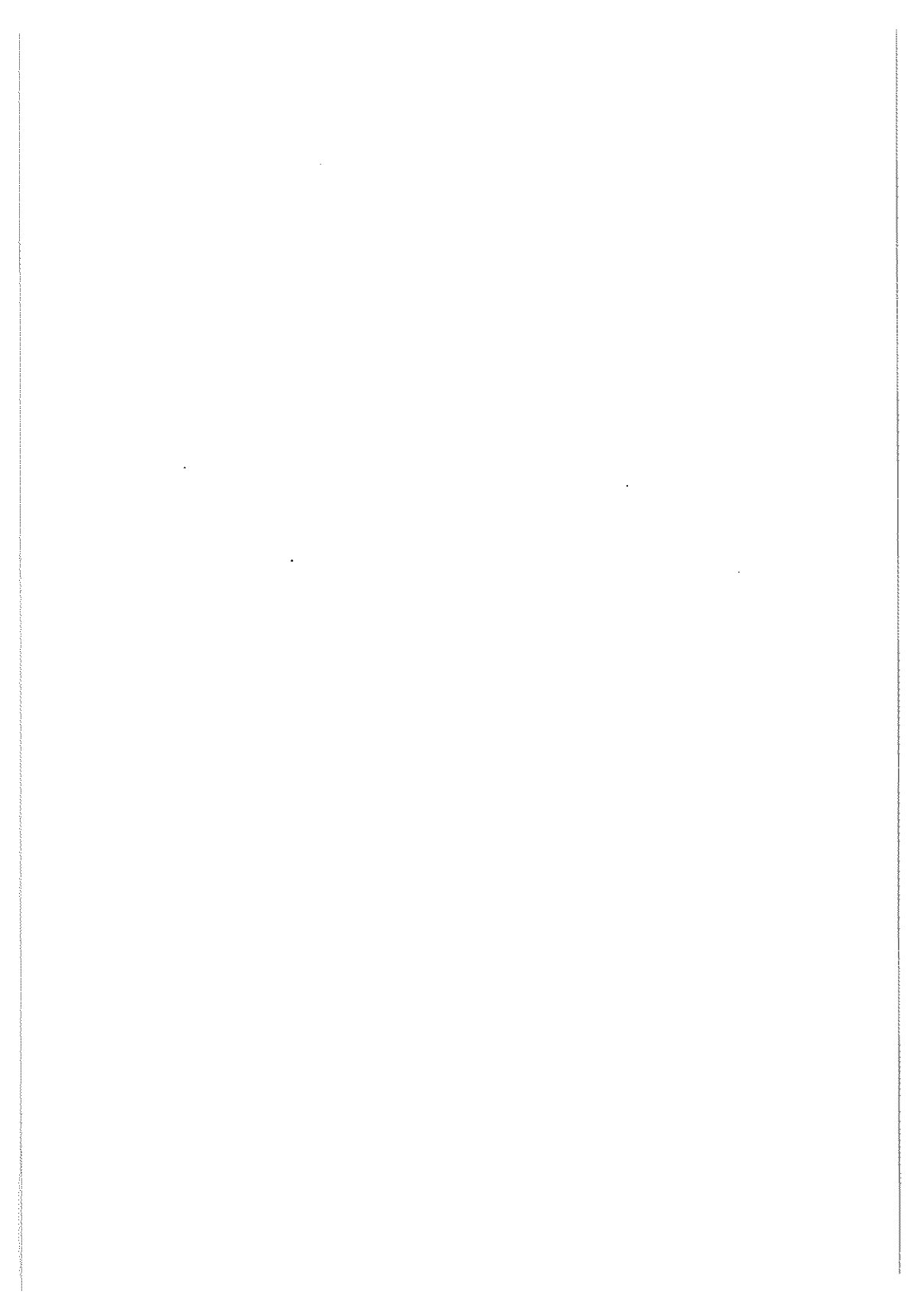


*D. Luis Costa Palacios*

**PHILIP LARKIN: EL CONOCIMIENTO Y  
LA DESOLACIÓN. EL MODERNISMO DE  
UN ANTI-MODERNISTA**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



In Memoriam L. M. M.:  
"Thou wert my guide, philosopher, and friend"  
Alexander Pope, *An Essay on Man*, Ep. iv, l. 390.

Philip Larkin ha sabido representar, como casi ningún otro poeta de este siglo, esa corriente de la poesía británica que, al margen de innovaciones foráneas, tiende a enfatizar la condición autónoma y cerrada de la tradición inglesa y a cultivar un cierto continuismo temático y formal. Autores como Thomas Hardy, Edwin Muir, Robert Graves o Sir John Betjeman, representan en este siglo esa tendencia, lo que John Powell Ward<sup>1</sup> ha llamado "the English line", que, desde un punto de vista estilístico estaría caracterizado por, en palabras de Ward, "an avoidance of rhetoric, a harsh tone and a colloquial idiom"

Otras de las características más notables de estos poetas es su habilidad para adaptar un lenguaje llano y con frecuencia coloquial a una temática en absoluto simplista o vacía. Esta combinación proporciona a los textos un tono distintivo, triste, sabio y sutil. Anclados en el paisaje y la vida inglesa y poco dados a rupturas espectaculares, ignoran cualquier movimiento renovador que se haya dejado sentir en el continente europeo.

En los últimos tiempos, la fortuna literaria de Larkin ha sufrido ciertos vaivenes. La publicación de documentos de carácter privado tras su muerte, ocurrida hace ahora once años, convirtieron al poeta inglés en blanco de todo tipo de críticas desde determinados grupos sociales, celosos vigilantes de lo "políticamente correcto". Acusado de racista y sexista, el bibliotecario de Hull ha sufrido una cierta postergación que sólo recientemente ha comenzado a remitir<sup>2</sup>. Esta actitud es consecuencia de una nueva versión del viejo concepto, nacido en el Siglo XVIII, de lo que es (o debe ser) el "genio", según la cual se han de presuponer en los "grandes" todas aquellas cualidades que puedan ser consideradas virtudes, para poder luego transformar a estos "grandes" en ejemplos, morales o de otro tipo. No interesa, en

cualquier caso, entrar en este trabajo en una polémica que poco o nada tiene que ver con el valor literario de la obra del poeta inglés.

Larkin es, quizás, quien más ha acentuado ese culto al provincianismo estético y ético antes mencionado y quien, de forma más explícita, ha arremetido contra el Modernismo y otras vanguardias artísticas. En su particular demonología, Picasso, Pound y Parker— el músico de *jazz*—, presiden el altar y simbolizan todo lo que de abominable puede haber en la experimentación y en la renovación artística. Su beligerancia llega, con frecuencia, a extremos ridículos y hasta crueles<sup>3</sup>. Los experimentos modernistas— sean en pintura, literatura o música— son para Larkin «irresponsable exploitations of technique in contradiction of human life as we know it»<sup>4</sup>. Sus textos hablan, con gran precisión y economía expresiva, de aquello que siempre ha preocupado al hombre: la certeza de la muerte, la soledad, el paso de los años... Sin embargo, el tratamiento que Larkin hace de estos temas — nada nuevos, por otra parte— le convierte en algo más que un mero observador social y su poesía adquiere un valor afirmativo que hace que su lectura suponga ir de la sorpresa por el tratamiento formal a la identificación personal. Ambos aspectos - formal y temático- se conjugan de manera que el lector no puede sustraerse a una cierta visión fría, distante y conmovedora, a un mismo tiempo, de la condición humana.

Este trabajo se propone explorar algunos de los aspectos formales y temáticos de la obra de Larkin que, paradójicamente, hay que situar en la tradición modernista y descubrir los mecanismos de presentación y tratamiento de dos temas dominantes en su poesía: el conocimiento y la muerte.

## I. Larkin y «The Movement».

El grupo de escritores que surgió a mediados de los años cincuenta— «Angry Young Men» en términos periodísticos, «the Movement» en el contexto de la poesía— presenta como denominador común una cierta hostilidad al modernismo y a cualquier tipo de experimentación. La obra de Dylan Thomas parece resumir todo lo que de detestable hay para este grupo en la poesía: oscuridad verbal, unas pretendidas ansias metafísicas, romanticismo exacerbado y una tendencia compulsiva al uso metafórico. Larkin, Wain, Gunn, Enright, Amis, Conquest, Holloway, Jennings y Davie aspiraban a comunicar, de forma clara y sencilla, sus percepciones del mundo. En este sentido son sintomáticas las palabras de Robert Conquest<sup>5</sup>, en lo que puede ser considerado el manifiesto poético del grupo:

“If one had briefly to distinguish this poetry of the fifties from its

predecessors, I believe the most important general point would be that it submits to no great system of theoretical constructs nor agglomerations of unconscious commands. It is free from both mystical and logical compulsions and—like modern philosophy—is empirical in its attitude to all that comes. This reverence for real person or event is, indeed, a part of the general intellectual ambience of our time”

Para una generación que había crecido bajo la sombra de la guerra, el surrealismo neo-romántico y su exceso de retórica de Thomas, por un lado, y la poesía política y socialmente comprometida del joven Auden, Spender y Day Lewis, por otro, eran igualmente detestables. Obsesionados con la importancia de la experiencia personal y empeñados en establecer una relación significativa entre la vida diaria y el arte, los poetas de “The Movement” son realistas en el sentido en que tratan sobre aspectos reales tal como se les presentan.

De esta otra forma resume Press<sup>6</sup> las características del grupo:

«They all display a cautious scepticism, favour an empirical attitude, speak in carefully measured accents, and examine a problem with an alert wariness... All of these poets, mistrusting or ignoring the legacy of the Romantics and aiming at a colloquial ease, decorum, shapeliness, elegance, and trying to bring back into the currency of the language the precision, the snap, the gravity, the decisive, clinching finality which have been lost since the late Augustan age.»

La relación de Philip Larkin con el gupo es, como afirma King<sup>7</sup>, más casual que causal y su poética debe más al descubrimiento e influencia de Hardy que un supuesto

De este grupo es Larkin quien con más vehemencia rechaza la influencia de Yeats, Eliot y las tendencias antes encionadas y como para muchos autores en la tradición antimodernista, Larkin es antiformalista: “Form holds little interest for me. Content is everything” Esta afirmación es, por supuesto, contradictoria e ingenua. Sería fácil demostrar que en literatura, en general, y en la obra de Larkin, en particular, la distinción entre forma y contenido no deja de ser una útil falacia operativa, tan sólo una cuestión de énfasis sobre alguna de las dos caras de la moneda. Parece más interesante rastrear cómo forma y contenido se combinan para transmitir una visión sosegada y distante del horror que supone la certeza de envejecer y morir y, sobre todo, como la utilización puntual de rasgos estilísticos inequívocamente modernistas le proporciona un perfecto escenario sobre el que Larkin hace desfilar sus obsesiones. La mayor parte de los trabajos que conozco sobre

Larkin aborda su obra desde un punto de vista temático. Este trabajo intentará destacar la utilización de los elementos narrativos en la poesía de Larkin, con especial referencia a la descripción del paisaje y su interés por lo insignificante o trivial, que tienen, en mi opinión, una función estilística muy clara: la de proporcionar un marco narrativo en el que sea posible evocar los temas recurrentes en Larkin—la certeza de la muerte, el paso del tiempo, la soledad, etc— sin que éstos aparezcan como repetitivos.

## II. La descripción de un nuevo paisaje.

Acaso debido al hecho de que Larkin comenzara su carrera como escritor de novelas<sup>8</sup>, los elementos narrativos y descriptivos cumplen una importante función en sus textos. La mano del novelista se deja ver en la maestría con la que, de forma económica y precisa, evoca un paisaje o describe objetos o lugares. Su interés por la ciudad y sus paisajes no difiere mucho, en principio, del interés mostrado por poetas y novelistas modernistas. Pero Larkin muestra un nuevo paisaje. Ya no es “la fourmillante cité” baudelairiana y modernista, la de Eliot y Joyce, la que Larkin evoca como fondo en sus poemas, sino una ciudad desolada, poblada apenas por anónimos e insignificantes personajes:

A cut-priced crowd, urban yet simple, dwelling  
Where only salesmen and relations come  
Within a terminate and fishy-smelling  
Pastoral of ships up streets, the slave museum,  
Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;  
And out beyond its mortgaged half-built edges  
Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,  
Isolate villages, where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands  
Like heat.  
("Here", The Whitsun Weddings)

La ciudad parece habitada por fantasmas, seres desvencijados y vencidos—Crowds, colourless and careworn, como en “Naturally de Foundation will Bear Your Expenses”, The Whitsun Weddings — o los vencidos o sinistros personajes del parque en “Toads Revisted”, The Whitsun Weddings:

Palsied old step-takers,  
Hare-eyed clerks with the jitters,  
Waxed-flexed out-patients

Still vague from accidents,  
And characters in long coats  
Deep in the litter-baskets—

También la soledad que cubre lugares y objetos, la resignada constatación de que éstos sólo son un recordatorio de nuestra propia soledad:

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

In shoeless corridors, the lights burn. How  
Isolated, like a fort, it is —  
The headed paper, made for writing home  
(If home existed) letters of exile: *Now*  
Night comes on. Waves fold behind villages.  
("Friday Night in the Royal Station Hotel", High Windows)

La desaparición de los paisajes de la niñez, la degradación imparable del medio ambiente, juega así mismo un papel importante en la visión desolada de Larkin:

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

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

And that will be England gone,  
The shadows, the meadows, the lanes,  
The guildhalls, the carved choirs.  
There'll be books; it will linger on

In galleries; but all that remains  
For us will be concrete and tyres.  
("Going, Going", High Windows)

Lo sórdido invade este nuevo paisaje:

Wide farms went by, short-shadowed cattle, and  
Canals with floatings of industrial froth;  
A hothouse flashed uniquely: hedges dipped  
And rose: and now and then a smell of grass  
Displaced the reek of buttoned carriage-cloth  
Until the next town, new and nondescript,  
Approached with acres of dismantled cars.  
("The Whitsun Weddings", The Whitsun Weddings)

Los personajes que aparecen en los poemas de Larkin son ridículos, patéticos, sujetos a un destino absurdo sobre el que no tienen control, sin que tan siquiera el humor los salve:

Their heads are clasped abruptly; then, exiled

Like losing thoughts, they go in silence; some  
Sheepishly stray, not back into their lives  
Just yet; but some stay stiff, twitching and loud  
With deep hoarse tears, as if a kind of dumb  
And idiot child within still survives  
To re-awake at kindness, thinking a voice  
At last calls them alone, that hands have come  
To lift and lighten; and such joy arrives  
Their thick tongues blort, their eyes squeeze grief, a crowd  
Of huge unheard answers jam and rejoice—

Incluso situaciones más agradables, como el veraneo junto al mar, son descritas con implacable crueldad:

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



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

De la misma forma, como seres patéticos, son descritos los personajes anónimos y provincianos que se asoman desde el andén en "The Whitsun Weddings":

Once we started, though,  
We passed them, grinning and pomaded, girls  
In parodies of fashion, heels and veils,  
All posed irresolutely, watching us go  
As if out on the end of an event  
    Waving goodbye  
To something that survived it. //

And saw it all again in different terms:  
The fathers with broad belts under their suits  
And seamy foreheads; mothers loud and fat;  
An uncle shouting smut; and then the perms,  
The nylon gloves and jewellery-substitutes,  
The lemons, mauves, and olive-ochres that

Marked off the girls unreally from the rest.

La descripción que Larkin hace de lugares y personajes, sigue, de alguna forma, la tradición modernista y, aunque, con diferencias de matiz, cabe adscribirle dentro de ese interés por la ciudad y sus habitantes.

### **III. El significado de lo insignificante.**

El segundo rasgo estilístico que conviene analizar aquí, es el interés de Larkin por lo trivial, por los detalles que, aunque aparentemente insignificantes, aportan al texto un marco narrativo que lo salva de la repetición y lo vulgar.

De nuevo, la mano del novelista aparece clara en muchas descripciones. Así la descripción de la habitación y las costumbres de Mr Bleaney:

Flowered curtains, thin and frayed,

Fall to within five inches of the sill,

Whose window shows a strip of building land,  
Tussocky, littered.//

Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook  
Behind the door, no room for books or bags—  
“I’ll take it.” So it happens that I lie  
Where Mr Bleaney lay, and stub my fags  
On the same saucer-souvenir, and try

Stuffing my ears with cotton-wool, to drown  
The jabbering set he egged her on to buy.

En otros casos, la descripción detallada de objetos—como en el caso de “The Large Cool Store”—proporciona una significativa evocación de la desolación que preside muchos textos de Larkin:

The large cool store /.../  
Conjures the weekday world of those

Who leave at dawn low terraced houses  
Timed for factory, yard and site.  
But past the heaps of shirts and trousers  
Spread the stands of Modes For Night:  
Machine-embroidered, thin as blouses,  
Lemon, sapphire, moss-green, rose  
Bri-Nylon Baby-Dolls and Shorties  
Flounce in clusters.  
(“The Large Cool Store”, The Whitsun Weddings)

De la misma forma, es evidente el interés de Larkin por lo trivial en estas líneas de “Church Going”:

Once I am sure there’s nothing going on  
I step inside, letting the door thud shut.  
Another church: matting, seats, and stone,  
And little books; sprawling of flowers, cut  
For Sunday, brownish now; some brass and stuff  
Up at the holy end; the small neat organ;  
And a tense, musty, unignorable silence,  
Brewed God knows how long. Hatless, I take off  
My cycle-clips in awkward reverence...  
(“Church Going”, The Less Deceived)

Los elementos de tradición modernista, como el interés por la descripción de ciudades y sus pobladores, así como la relevancia que Larkin concede a lo trivial o insignificante, hacen que el poeta inglés tenga que deber más a sus denostados predecesores de lo que siempre quiso confesar.

#### NOTAS:

1. Ward, John Powell, *The English Line*, Macmillan: London, 1991.
2. Sirva de ejemplo el reciente trabajo de Andrew Swarbrick, *Out of Reach: The Poetry of Philip Larkin*, Macmillan, London, 1995.
3. Véase, a este respecto, su necrológica a otro gran innovador del jazz, John Coltrane, citada por Donald Mitchell en *Larkin at Sixty*, editado por Anthony Thwaite, Faber & Faber, London, 1982, p. 79.
4. Larkin, Philip. *Required Writing : Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London: Faber & Faber, 1983, p. 297.
5. Conquest, Robert, ed: *New Lines. An Anthology*. London: MacMillan, 1956, pp. xiv-xv.
6. Press, John. *Rule and Energy: Trends in British Poetry Since the Second World War?* London. 1963.
7. King, P.R.: *Nine Contemporary Poets. A Critical Introduction*, Methuen, London & New York, 1979, p. 4.
8. Al dejar Oxford en 1943, Larkin publicó, en lo que ha denominado "an upsurge of creative relief", *Jill, A Girl in Winter*, y poco después, su primera colección de poemas, *The North Ship*.