

Estos son los datos más destacables de la biografía de Larkin, pero su *vida*, ese conjunto de vivencias, emociones, júbilos, esperanzas, desengaños y vacíos que componen el auténtico mapa existencial de nuestra mente, son sus poemas, y a ellos me referiré ampliamente en el siguiente apartado.

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE PHILIP LARKIN

Si en la carrera de Larkin existe un punto de inflexión que marca un antes y un después, es la lectura, en 1946, de los *Chosen Poems* de Thomas Hardy. Larkin nos cuenta que hasta la lectura de ese volumen había conocido tan solo al Hardy novelista, y los pocos poemas que había leído de él le habían parecido «deprimientes». Pero aquella lectura alumbró un poeta totalmente nuevo. Andrew Motion lo expresa nítidamente en su biografía de Larkin:

Casi de inmediato su «fiebre celta remitió» y su universo poético quedó trastocado. En lugar de simbolismo encontró fidelidad a los hechos familiares; en lugar de música grandilocuente encontró el sonido de una mente exigente pensando en voz alta; en lugar de retórica elevada encontró una modesta atención; en lugar de un anhelo de trascender encontró una inmersión total en las cosas cotidianas¹¹.

Quizá con más intuición que conciencia, Larkin comprendió que el simbolismo y el modernismo anglosajón que habían hecho de T. S. Eliot la referencia de la poesía anglosajona del primer tercio de siglo tocaban a su fin, y que en lugar de seguir ese lenguaje que mitologizaba los hechos más prosaicos (esa mezcla de cotidianidad y metafísica tan característica de *La tierra baldía*) debía crear una

¹¹ Motion, 1993. pág. 140.

poética menos pretenciosa, más arraigada en su experiencia única y singular. Ya en 1949 esbozaba esa poética en un sencillo poema titulado «Modestias», cuya primera estrofa nos dice que:

Las palabras sencillas como alas de pájaro
no mienten,
no adornan las cosas
por timidez.

Naturalmente, esa «timidez» es todo lo contrario de la actitud intelectualmente arrogante de Eliot o Auden, por no hablar de Ezra Pound. Un personaje tan retraído como Larkin, con un sentido del humor tan peculiar y con una profunda aversión hacia cualquier cosa que atufara a modernidad, ya fuera poesía, pintura o jazz (la música que prefería, según dijo una vez: «la descripción más atinada del inconsciente de que disponemos»)¹², prefería centrar su poesía en los hechos observables, en una suerte de fenomenología comentada. Oigamos al propio Larkin hablando de Hardy (y, de carambola, de sí mismo): «No es un escritor trascendente, no es un Yeats, no es un Eliot; sus temas son los hombres, las vidas de los hombres, el tiempo y el paso del tiempo, el amor y el apagarse del amor»¹³.

Eso es toda una declaración poética, que llevará a la práctica y teorizará en el libro que marcó un giro decisivo en la carrera y en la personalidad de Larkin: *Engaños*, publicado en noviembre de 1955. Su biógrafo nos relata el cambio que supuso en su vida:

Anteriormente había sido casi un don nadie, ahora era alguien; anteriormente había sido humillado por pequeñas editoriales, ahora una de ellas le convertía en alguien espe-

¹² *Ibid.*, pág. 57.

¹³ Larkin, 1983, págs. 175-176.

cial; anteriormente había sufrido sus fracasos en soledad, ahora era capaz de dramatizarlos para el público. Todas las caras, voces, actitudes, creencias, chistes y opiniones que habían evolucionado mientras alcanzaba la madurez quedaban de repente contenidas en la personalidad que el público decidió que era «él». Como las características que posteriormente describió en «Dockery e hijo», se endurecieron hasta ser todo lo que tenía¹⁴.

Por obra y gracia de un libro que contenía apenas veintinueve poemas, Larkin había conseguido comenzar a hacerse un hueco en la Historia de la Literatura, y lo había logrado dando un giro radical a lo que había sido el canon imperante de la poesía inglesa. Harold Bloom diría que la influencia que le provocaba ansiedad era la de Eliot, y quizá en ello pensaba Larkin al afirmar: «Mis poemas se explican tan bien solos que cualquier comentario sería superfluo. Todos derivan de cosas que he visto, pensado o hecho, y dudo que entre sus temas haya nada extraordinario»¹⁵. (Y más adelante, siendo ya famoso, añadiría: «Creo que *deseamos* que la vida y la obra sean coherentes. Supongo que en última instancia lo son, pues las dos se refieren a la misma persona. Eliot diría que no, pero yo creo que Eliot se equivoca») ¹⁶. Se acabaron los poemas que precisaban glosas, interpretaciones, notas al pie y erudiciones varias. Larkin no disfraza nada, pues lo que a él le interesa es *la verdad*, por cruda que sea: en la fotografía que nos propone de la vida no hay retoques ni embellecimientos: es de ese realista blanco y negro donde caben todos los tonos del gris.

Para abrazar esa reivindicación de la cotidianidad desarrollará su poética —no abiertamente, pues es el enemigo nú-

¹⁴ Motion, 1993, pág. 270.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 271.

¹⁶ Philip Larkin, *Further Requirements*, Londres, Faber and Faber, 2001, pág. 49.

mero uno del didactismo— en tres poemas: «Modestias» (1949), «Si, mi amada» (1950) y «No envíe dinero» (1962), que analizaremos en el apartado «Poética», y en los que una de las palabras clave es «Verdad». Esa búsqueda de la Verdad, parece decirnos Larkin, es lo que parece separar al Poeta —así en mayúsculas— del hombre vulgar, pues este se somete y acaba creyéndose los engaños que empañan el espejo en que nos miramos y nos impiden ver lo que somos —el falso orgullo, el falso prestigio, la falsa caridad—, mientras que el Poeta tiene como misión desenmascararlos y mostrarlos sin disfraces. El título de su primer libro auténticamente larkiniano, *Engaños*, no es en vano: así se titula un poema, «Engaños», que es una cruda exposición del engaño del deseo sexual. Pero es un tema que recorre todo el libro: el engaño o las estrategias que uno utiliza para engañarse —o no—, como vemos en «Razones para asistir», «Sapos» o «Lugares, amores», por ceñirnos a los poemas presentes en esta antología.

En su siguiente libro, *Las bodas de Pentecostés*, encontramos también numerosos ejemplos: el inolvidable «Mr Bleaney», que se engaña pensando que esa «caja alquilada» en la que vive es un hogar; la protagonista de «Canciones de amor en la vejez», que cree que podrá recuperar su juventud a través de unas viejas partituras; «A Sydney Bechet», donde se expone una sucesión de concepciones falsas y superficiales de Nueva Orleans; la desilusión metafísica de la vida en «Dockery e hijo. En todos los casos el Poeta está allí, como diría Luis Izquierdo, para «dar respuesta», en una Misión a veces tan molesta, para el Poeta y para los demás, que lo convierte en un auténtico aguafiestas.

Tampoco es un poeta que se complazca en lo sórdido ni en lo morboso. Igual que no puede prescindir de la Verdad, tampoco puede prescindir de la Belleza:

(...) todo poema comienza siendo veraz o hermoso. Entonces intentas que los veraces parezcan hermosos, y los hermosos veraces (...) Cuando digo hermoso me refiero a

que la idea original parecía hermosa. Cuando digo veraz, me refiero a que algo me restregaba los nudillos contra la nuca y yo me decía: «Dios, tengo que decir esto, he de encontrar las palabras y hacerlo lo más hermoso posible»¹⁷.

Y lo cierto es que entre sus poemas hay muchos realmente hermosos: «Viento de bodas», «Llegada», el extraordinario «En la hierba», «Aquí», «Las bodas de Pentecostés», «Dockery e hijo» «Una tumba para los Arundel», «Ventanas altas», «Palomas». Pero no se trata de una belleza contemplativa ni paisajística, ni procede de ese lenguaje tan *self-conscious* que algunos escritores ingleses pretenden hacer pasar por estilo. La belleza de los poemas de Larkin no reside en otra cosa que en la verdad de la experiencia relatada, en su manera de partir del detalle, de fijarlo, de precisarlo, y de saber pasar, a veces con un leve paso y a veces con una cabriola sintáctica —pienso en «Ambulancias» o en «Mr Bleaney»— a una observación general acerca de la vida que nunca es desatinada, nunca deja indiferente. Larkin es un poeta que mima al lector porque quiere ser comprendido y compartido. No oculta nada bajo la manga ni tiene claves secretas. Su obsesión por rimar y estructurar perfectamente sus poemas a veces le lleva a soluciones rebuscadas, o en ocasiones aparece con algún símbolo traído por los pelos, como la «bestial visera» de «No envíe dinero» o esos «tallos» de «Engaños». Pero es un maestro de todas las suertes, capaz de bordar el poema breve en joyas como «Alambradas» o «Por poco» o de mantener la tensión de poemas tan extensos como «En la iglesia», «Las bodas de Pentecostés», «Aquí», «Los viejos bobos», o ese testamento existencial que es «Albada». Si en *Engaños* logra su deseo de «crear un nuevo lenguaje para sí mismo»¹⁸, en

¹⁷ Larkin, 2001, pág. 49.

¹⁸ Andrew Motion, *Philip Larkin*, Londres y Nueva York, Routledge, 1982, pág. 75.

su obra posterior lo va refinando y lo lleva a su máxima expresión, que se refleja en algunos de los poemas más monumentales de *Ventanales*, su último libro.

El estilo Larkin

John Bayley, en un ensayo gráficamente titulado «Los poemas-relato de Larkin», aborda los poemas de este como si fueran relatos comprimidos y resalta su valor de epifanías. Tras afirmar que «explora de un modo totalmente nuevo el territorio del poema anecdótico», añade que Larkin utiliza la poesía para esbozar una situación que «en prosa nos sería mucho más difícil y necesitaría mucho más espacio»¹⁹. Es como si el texto, al concentrarse, aspirara al estallido luminoso que es la epifanía: «ese momento único que une el suceso y la experiencia en esa singular impresión que el arte nos ofrece entero»²⁰. Esta epifanía es, por tanto, la revelación de algo que solo el poeta ha visto, o la re-revelación de algo ya conocido sobre lo que pretende arrojar una nueva luz. Quizá lo que distingue el arte de Larkin no sea tanto la aspiración a revelar una verdad proyectándola como epifanía, sino que el poema mismo relate el proceso mediante el cual el autor llega a esa verdad, de un modo que nos permite compartir esa experiencia, acompañarle mediante ese tránsito del «yo» al «nosotros» que señala el paso, por así decir, de la lectura del poema como objeto exterior a la vivencia de lo relatado como sensación interior.

En los cuatro poemas que encontramos en el apartado de «La creación del personaje poético» asistimos a todo el

¹⁹ John Bayley, «Larkin's Short Story Poems», en George Hartley (ed.), *Philip Larkin. 1922-1985. A tribute*, Londres, The Marvell Press, 1988, pág. 272-283.

²⁰ *Ibid.*, pág. 274.

proceso epifánico, desde que el poeta comienza a reflexionar: «Me senté, mirándome las botas» en «Recuerdo, recuerdo»; «Cojo el tren, desapercibido» en «Dockery e hijo»; «Cuando echo la cabeza hacia atrás y aúllo» en «La vida con un agujero», y «miro» en «Albada». En los cuatro poemas se recalca el proceso contemplativo que conduce a esa conclusión epifánica que es su culminación, lo que le da sentido como poema, y en todos aparece ese «nosotros» que ensancha esa experiencia hacia el lector. Es la experiencia que Larkin denomina «emoción», y que reivindica al caracterizar la poesía de John Betjeman: «la creencia de que la poesía es algo emocional, más que intelectual o moral, la creencia de que el metro y la rima intensifican la emoción»²¹.

Si algo tienen en común todos los poemas que he seleccionado, que hablan de su poética, del amor, la vejez, la muerte, la vida animal o el viaje iniciático, es que proceden a narrar una experiencia vivida o sentida (incluso esa miniatura oriental que es «Palomas»), de tal manera que el lector nunca se ve excluido ni por la complejidad de la experiencia ni por los artificios expresivos de su presentación.

Al contrario, Larkin no se para en barras a la hora de atraer al lector con todas las armas de que dispone: su histrionismo, su humor, su acidez, su desparpajo, sus palabrotas²², su compasión. Es capaz de montar un gran espectáculo verbal de su tristeza, su depresión, su decepción, su frustración, algo que Bayley expresa perfectamente: «En los mejores poemas de Larkin, su sentido teatral se basa en una combinación de la historia que cuenta con la actitud y el tono de voz del poeta»²³.

²¹ Larkin, 2001, pág. 207.

²² Para bien o para mal, Larkin reconoce que este aspecto es uno de los que hacen reconocible su poesía (1983, pág. 48). «Esas palabras forman parte de la paleta. Las utilizas cuando quieres escandalizar» (Larkin, 2001, pág. 61).

²³ Bayley, 1988, pág. 281.

Y el tono de voz es muy importante en Larkin, porque casi todos sus poemas poseen una oralidad deliberada que acaba conformando la estructura misma del texto. Larkin se aparta completamente de Eliot en que no imposta, como este, una voz que parece caer del cielo y se pone a sentar cátedra de buen principio. Larkin jamás comenzaría un poema con frases lapidarias del tipo «Abril es el mes más cruel» o «El presente y el pasado / están quizá presentes en el futuro», no porque esté o deje de estar de acuerdo con tales asertos, sino porque se trata de una retórica que abrumba al lector desde el principio, estableciendo la superioridad del poeta en cuanto que poseedor de una Verdad Revelada sin que conozcamos el proceso mediante el cual se ha llegado a esa Revelación/Epifanía. Para llegar a sus propias verdades, Larkin se sitúa en la perspectiva del lector, del hombre (más o menos) corriente, y le muestra todo el camino recorrido, como si este (con más o menos esfuerzo) también pudiera seguirlo: se presenta a sí mismo con su voz inconfundible, y nos narra toda la experiencia que desemboca en la epifanía, la revelación, el epigrama. Como dice Booth:

Larkin se presenta como todo lo contrario del «Poeta Invisible» (una expresión de Kenner acuñada para Eliot) inventada por el afán de impersonalidad del Modernismo. Él es un poeta enormemente «visible», y no se inhibe a la hora de dirigirse al lector en su tono franco y natural²⁴.

La definición que hace Gil de Biedma de Eliot: «célebre, grande y extremado poeta moderno, crítico con vocación de preceptista, dictador literario de la más encopetada editorial»²⁵ es todo lo que *nunca* pretendió ser Larkin, y

²⁴ James Booth, *Philip Larkin. Writer*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, pág. 6.

²⁵ Jaime Gil de Biedma, «Prólogo» a *Quatre Quartets* de T. S. Eliot, Barcelona, Laertes, 1984, pág. xiv.

mucho menos ser autor de «Poesía didáctica, pues, poesía religiosa confesional»²⁶, como califica Gil de Biedma los *Four Quartets* de Eliot.

Si tomo el nombre de Eliot en vano es porque es quien ocupa el trono poético en lengua inglesa cuando Larkin entra en la liza, en un momento en que el péndulo de la moda literaria estaba escorado, en palabras de Lodge, «hacia el polo que hemos designado como modernista, simbolista, culturizante y metafórico»²⁷. En efecto, en 1945, cuando Larkin publica su primer libro, *El barco del norte*, solo han transcurrido dos años desde la aparición de los *Four Quartets* de Eliot. Lo que quizá explique que tengan que transcurrir diez más hasta que, en 1955, vea la luz el primer libro considerado por lo general cien por cien larkiano, *Engaños*, en un momento en que la poesía parece decantarse hacia un modelo que el mismo Lodge caracteriza como «antimodernista, orientado hacia el lector y realista»²⁸.

Ya hemos visto cómo en sus comienzos Larkin, junto con Kingsley Amis, John Wain, Thom Gunn, D. J. Enright, John Holloway, Donald Davie y Elizabeth Jennings, forma parte del grupo poético que se denominaría The Movement, y cuya antología canónica sería *New Lines* (1956). Esteban Pujals nos precisa que

los poetas de The Movement desprecian o desconfían de las grandiosas esquematizaciones intelectuales y se pliegan a lo concreto y personal, a lo experimentado y conocido por el hombre, con una sincera objetividad, compasiva y humana, pero limpia de sentimientos²⁹.

²⁶ *Ibid.*, xxiii.

²⁷ David Lodge, «Philip Larkin: the Metonymic Muse», en Dale Salwak (ed.), *Philip Larkin: The Man and his Work*, Londres, Macmillan, 1989, págs. 118-128.

²⁸ *Ibid.*, pág. 119.

²⁹ Esteban Pujals, *La poesía inglesa del siglo xx*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 173.

Si hacemos caso a la entrevista que John Haffenden le hace a Larkin en 1981, no hay duda de que este admiraba a Eliot³⁰, aunque en dos momentos concretos se desmarca radicalmente de él: cuando Larkin menciona que vida y obra siempre van unidas, y cuando afirma tajante que «Los poemas no proceden de otros poemas, sino de ser uno mismo en la vida. Todo hombre es una isla, completo en sí mismo, como dijo John Donne»³¹.

Este desmarque no lo consideraría yo una «ansiedad de la influencia» (en el sentido que le da Harold Bloom a la expresión) de la poesía de Eliot (que, de hecho, se parece muy poco a la de Larkin), sino, en primer lugar, como una ruptura con el mundo del modernismo, que Terry Whalen caracteriza como «un paisaje de la mente en el que las metáforas, las imágenes y los símbolos actúan como significantes de un estado complejo de interioridad espiritual»³², y, en segundo, como el desbroce de ese nuevo territorio mencionado por Bayley, en el que va a plantear una poesía nueva y muy exigente en relación a cómo ha de construirse para producir en el lector el efecto deseado, un territorio que Esteban Pujals topografía detalladamente al calificar la poesía de Larkin de

poesía de lo cotidiano, de ciertos momentos monótonos, poco interesantes —apoéticos— que son los que constituyen el contexto más corriente de la vida. Así, si las alusiones al mundo antiguo, con su temática bíblica y clásica, le parecen irrelevantes y muertas para el hombre de hoy, la poesía que él cree que debe a conciencia escribir es la que se relaciona con las vivencias diarias, expresadas en la prosaica objetividad que exige su realismo³³.

³⁰ Larkin, 2001, pág. 52.

³¹ Larkin, 2001, pág. 54.

³² Terry Whalen, *Philip Larkin and English Poetry*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1986, pág. 95.

³³ Pujals, 1973, pág. 177.