

Universitat Pompeu Fabra
Facultat de Traducció i d'Interpretació

TESIS DOCTORAL:

EL CONCEPTO DE MARCADOR ESTRUCTURAL:
SU APLICACIÓN EN EL DISCURSO POETICO DE
PHILIP LARKIN

Alumno: Damià Alou Ramis

Directora del proyecto: Dra. Olivia de Miguel

Barcelona, 20 de noviembre del 2007

ADREÇA POSTAL: Rabassa, 49, 3-3

Barcelona 0802

ADREÇA ELECTRÒNICA: damia.alou@gmail.com

TELÈFON: 93.2845347

Dipòsit legal: B.3628-2009
ISBN: 978-84-692-1704-7

AGRADECIMIENTOS

A Olivia de Miguel, que impulsó, empujó, orientó y dirigió hasta el final.

A quienes han sido mis maestros: Lluís Izquierdo, en un presente cercano (y que dure). Y en otro tiempo, en otro país, Joan Mundet.

A Marcel Ortín, que me descubrió el apasionante mundo de la estilística.

A Pilar Gómez Bedate y Patrick Zabalbeascoa, por sus inesperadas vehemencias intelectuales.

A Carles Alvarez, que se tomó la molestia de leer este trabajo y sugerir.

A los vivos: Carmen Román, Antoni Alou, Magdalena Ramis y Gabriel Alou.

A los muertos: Rosa Serra, Gabriel Ramis, Antonia Serra, Francisco Serra, Catalina Serra. Y a pesar de todo, a Bartolomé Alou.

Quiero dar las gracias a los miembros de este tribunal por el tiempo dedicado a considerar estas reflexiones y por estar aquí.

A Romanete y Don Peti, que comparten mi vida con la miel y con la hiel

INDICE

INTRODUCCION.....	11
1. ESPECIFICIDAD DEL TEXTO POETICO.....	26
1.1 UNA PERSPECTIVA HISTORICA.....	26
1.2 EL POEMA COMO TEXTO.....	34
1.2.1 De la poesía oral al texto.....	34
1.2.2 Un sistema de conflictos.....	37
1.2.3 Palabra en el tiempo.....	39
1.2.4 Concluye Valéry	44
2. LA TRADUCCION POETICA: UNA IMPOSIBILIDAD POSIBLE.....	46
2.1 OPINIONES.....	46
2.2 APROXIMACIONES.....	52
2.3 TEORICOS.....	58
3. NORMA Y ESTILO.....	67
3.1 LAS NORMAS COMO INSTRUCCIONES DE USO...	67

3.2	EL ESTILO COMO IDIOLECTO.....	74
3.3	LA TRADUCCION COMO SIMULACRO.....	87
4.	LOS MARCADORES ESTRUCTURALES EN 21 POEMAS DE PHILIP LARKIN.....	90
4.0	HERRAMIENTA Y PROCEDIMIENTO.....	90
4.1	UN TRAYECTO HACIA LO MISTICO: "HIGH WINDOWS Y HERE".....	94
4.1.1	"High Windows": De lo empírico a lo simbólico.....	97
4.1.2	Marcadores estructurales de "High Windows". Mapa de la traducción.....	102
	Ventanas altas.....	106
4.1.3	"Here": En los confines de la existencia..	108
4.1.4	Marcadores estructurales de "Here". Mapa de la traducción.....	113
	Aquí.....	118
4.2	POETICAS: "MODESTIES", "IF, MY DARLING" Y "SEND NO MONEY".....	119
4.2.1.	"Modesties": Palabras, pensamientos, hierbajos.....	124
4.2.2	Marcadores estructurales de "Modesties". Mapa de la traducción.....	130
	Modestias.....	133
4.2.3	"If, My Darling": Huevos con tocino.....	135
4.2.4	Marcadores estructurales de "If, My Darling". Mapa de la traducción.....	140
	Si, mi amada.....	146

4.2.5	"Send No Money": El arduo trabajo de la verdad.....	148
4.2.6	Marcadores estructurales de "Send No Money". Mapa de la traducción.....	152
	No envíe dinero.....	157
4.3	DE LA ILUSION DE LA CARNE. EL AMOR EN "DECEPTIONS", "WILD OATS" Y "WHEN FIRST WE FACED, AND TOUCHING SHOWED".....	158
4.3.1	"Deceptions": Los más engañados.....	164
4.3.2	Marcadores estructurales de "Deceptions". Mapa de la traducción.....	169
	Engaños.....	173
4.3.3	"Wild Oats": Fantasías de juventud.....	175
4.3.4	Marcadores estructurales de "Wild Oats". Mapa de la traducción.....	180
	Picos pardos.....	184
4.3.5	"When First we faced, and touching showed": Un poema de celebración.....	186
4.3.6	Marcadores estructurales de "When first We faced...". Mapa de la traducción.....	188
	La primera vez que nos encaramos, y el tacto demostró.....	192
4.4	UNA REBELDIA Y SU RETRACTACION: "TOADS" Y "TOADS REVISITED".....	193
4.4.1	"Toads": Un guiño de rebeldía.....	197
4.4.2	Marcadores estructurales de "Toads". Mapa de la traducción.....	200
	Sapos.....	204

4.4.3	"Toads revisited": Una retractación resignada.....	207
4.4.4	Marcadores estructurales de "Toads revisited".....	210
	Retorno a los sapos.....	214
4.5	VIDA ANIMAL: "WIRES", "FIRST SIGHT" Y "PIGEONS".....	216
4.5.1	"Wires": Una alegoría.....	221
4.5.2	Marcadores estructurales de "Wires". Mapa de la traducción.....	224
	Alambradas.....	229
4.5.3	"First Sight": Un aprendizaje.....	231
4.5.4	Marcadores estructurales de "First Sight". Mapa de la traducción.....	233
	Primera visión.....	236
4.5.5	"Pigeons": Una escena.....	238
4.5.6	Marcadores estructurales de "Pigeons". Mapa de la traducción.....	239
	Palomas.....	242
4.6	DOS RETRATOS: "MR BLEANEY" Y "LOVE SONGS IN AGE".....	243
4.6.1	"Mr Bleaney": Autorretrato en negativo"...	246
4.6.2	Marcadores estructurales de "Mr Bleaney". Mapa de la traducción.....	250
	Mr Bleaney.....	254
4.6.3	"Love Songs in Old Age": La fugacidad del amor.....	256
4.6.4	Marcadores estructurales de "Love Songs	

	In Old Age". Mapa de la traducción.....	258
	Canciones de amor en la vejez.....	261
4.7	LA VEJEZ COMO DECADENCIA: "TOPS", "AS BAD AS A MILE" Y "THE OLD FOOLS"	262
4.7.1	"Tops": Nacer es morir.....	270
4.7.2	Marcadores estructurales de "Tops". Mapa de la traducción.....	272
	Peonzas.....	275
4.7.3	"As Bad as a Mile": Acción e inacción.....	277
4.7.4	Marcadores estructurales de "As Bad as A Mile". Mapa de la traducción.....	279
	Por poco.....	282
4.7.5	"The Old Fools": La vejez era esto.....	285
4.7.6	Marcadores estructurales de "The Old Fools". Mapa de la traducción.....	291
	Los viejos bobos.....	296
4.8	LA CREACION DEL PERSONAJE POETICO: "I REMEMBER, I REMEMBER", "DOCKERY AND SON Y "AUBADE"	298
4.8.1	"I Remember, I Remember": Una infancia vulgar para una poética de lo vulgar.....	304
4.8.2	Marcadores estructurales de "I Remember, "I remember. Mapa de la traducción.....	308
	Recuerdo, recuerdo.....	313
4.8.3	"Dockery and Son": Pasa que la vida pasa.....	317
4.8.4	Marcadores estructurales de "Dockery and Son". Mapa de la traducción"	324

Dockery e hijo.....	330
4.8.5 "Aubade": La certeza del miedo".....	334
4.8.6 Marcadores estructurales de "Aubade".	
Mapa de la traducción.....	340
Albada.....	345
4.9 ALGUNAS CONCLUSIONES ESTILISTICAS	
PERTINENTES A LA TRADUCCION DE LA POESIA	
DE PHILIP LARKIN. MAPA ESTILISTICO.....	347
5. APLICACIÓN DE LOS MARCADORES	
ESTRUCTURALES: ESBOZO DE UNA CRITICA	
DE LA TRADUCCION.....	372
CONCLUSIONES.....	378
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	386

There are subjects –mathematics, physics, and the descriptive sciences supply some of them- which can be discussed in terms of verifiable facts and precise hypotheses. There are other subjects –the concrete affairs of commerce, law, organisation and police work- which can be handled by rules of thumb and generally accepted conventions. But in between is the vast *corpus* of problems, assumptions, adumbrations, fictions, prejudices, tenets; the sphere of random beliefs and hopeful guesses; the whole world, in brief, of abstract opinion and disputation about matters of feeling. To this world belongs everything about which civilised man cares most (...) As a subject matter for discussion, poetry is central and typical denizen of this world.

I. A. RICHARDS. *Practical Criticism*

INTRODUCCION

Certainly, the very uneven quality of much translated poetry suggests the pressing need for more definite and regular procedures.

Robert de Beaugrande.

Parte este trabajo de una fascinación y un descontento. La fascinación me la produjo el primer libro de poemas que leí de Philip Larkin: *High Windows*, en una edición bilingüe¹ que alguien me regaló. Debo decir que la leí casi por completo en inglés, y que prácticamente no me fijé en la traducción hasta que, tras regalar el libro a algunos amigos, unos –los que sabían algo de inglés- manifestaron su descontento hacia la versión, mientras que otros –los que nada sabían de inglés- expresaron un entusiasmo menor que el mío –aunque el libro no les dejó indiferentes: *algo* les llegó de Larkin-. Posteriormente, al cotejar la traducción de algunos poemas, me di cuenta de que, además de contener algunos errores significativos –la mayoría subsanables con la simple consulta de un diccionario bilingüe-, el texto no lograba acercarse –es decir, que ni recreaba ni reproducía ni imitaba- a lo que

¹ La edición es *Ventanas altas*. 1989, Barcelona, Lumen. Traducción y prólogo de Marcelo Cohen.

se conviene en llamar el "estilo" del autor (concepto que analizaremos en el capítulo 3 del presente trabajo): el idiolecto desde el que nos habla el poeta.

Y fue al intentar hacer algunas versiones propias de los poemas de ese libro cuando creí entrever el principal problema que afectaba a las traducciones publicadas y, en mayor o menor medida, a gran parte de las traducciones de poesía que se editan en España². Faltaba, a mi parecer, un análisis previo de la estructura del texto a traducir, una aproximación al *modus operandi* de ese discurso, lo que Rosa Navarro denomina "el asedio al poema" (1998, 115).

En otras palabras, faltaba una base teórica sobre la que abordar la traducción de ese género literario que tantas veces se ha declarado intraducible, carencia que quizá sería de esperar en, por ejemplo, las ediciones de Libros Río Nuevo, con los que muchos de mi generación conocimos a Baudelaire, a Poe, a Rimbaud, a Villon, a Valéry o a Keats, y de los que no esperábamos más que la novedad, pero que choca ya más en algunas colecciones de más prestigio, como la poética de Pre-Textos (me guardo para las conclusiones el atropello que cometen con Thomas Hardy) o la de La Veleta de Granada con su publicación de otro libro de Larkin, *Un engaño menor* (*The Less Deceived*, 1991). La impresión que se obtiene tras la lectura de dichas ediciones es la ausencia de un criterio que justifique las decisiones del traductor, ya sean apriorísticas –como la de López Serrano, el traductor de Hardy³ de primar la rima en la traducción por encima de cualquier otra

² Quizá podríamos aplicar al caso español las palabras de Etkind, cuando se lamenta de las traducciones de poesía extranjera que aparecen en francés: "Si la traduction de vers est aujourd'hui en pleine crise, cela est dû, entre autres raisons, à l'inexistence de la critique. L'auteur considère de son devoir d'en proclamer la plus impérieuse nécessité. Tant qu'il n'existera pas de critique, continueront à paraître en toute impunité, les uns après les autres, des traductions qui trompent le lecteur". (1992, XVIII)

³ Ver en la bibliografía Hardy, Thomas, *El gamo ante la casa solitaria*.

consideración-, o las soluciones a problemas concretos, que muchas veces parecen arbitrarias o simplemente absurdas.

Para no caer en la misma celada, me propuse, procurando no perder de vista mi objetivo eminentemente práctico, elaborar una teoría desde la que realizar y defender mis propias traducciones. Y para empezar desde el principio, quise ver qué caracterizaba al discurso poético, para pasar a continuación a los aportes teóricos que abordaban tan espinoso tema.

Una de las palabras que más se repetían en quienes habían abordado seriamente el tema de la traducción poética –Efim Etkind, Robert de Beaugrande y James Holmes- era el de estructura, y estructura, y permítaseme la redundancia, en un sentido estructuralista. Dice Roland Barthes, en su ensayo “La actividad estructuralista”, que esta “comporta dos operaciones típicas: recorte y ensamblaje” (1977, 258), dos operaciones, diría yo, básicas en esa compleja operación que es traducir: no sólo recorte y ensamblaje de materiales lingüísticos en dos lenguas distintas, sino recorte y ensamblaje de conceptos extralingüísticos, que, en su conjunto, son los que componen “la forma”, que, según Barthes, “es lo que permite a la contigüidad de las unidades no aparecer como un puro efecto del azar: la obra de arte es lo que el hombre arranca al azar” (1977, 260). Por desgracia, muchas traducciones de poesía parecen forma devuelta al azar, pues se destruye la estructura que las sustenta. Pero ¿cómo mantener esa estructura al recomponer el poema en otra lengua? ¿Qué unidades del poema, qué señales, marcan su estructura y nos indican de qué manera reconstruirlo sin devolverlo a ese azar del que salió?

Si la palabra clave de lo que había que conservar en el poema (pues en la operación traductora se da la paradoja lampedusiana de que todo debe cambiar para que todo siga –casi- igual) parecía ser estructura, estaba claro que algo debía señalar o *marcar* esa estructura, y el concepto de *marcador estructural* parecía un buen comienzo.

Helmut Hatzfeld, en *Estudios de estilística* (1975), afirma que

Hoy la forma más convincente de interpretación es el *análisis estructural*, es decir la división de la totalidad de la obra literaria en sus elementos constitutivos, con objeto de establecer la relación de estos elementos entre sí y con el núcleo del que proceden, valorando así la unidad de la obra en su trama, las situaciones de contraste, la diversidad de los personajes, las variaciones de los motivos, etc. (1975, 136)

Habla Hatzfeld, evidentemente, de la novela, pero la clave, aplicable también al poema, es esa "división de la totalidad de la obra literaria en sus elementos constitutivos, con objeto de establecer la relación de estos elementos entre sí y con el núcleo del que proceden", ese penetrar en las operaciones dinámicas del poema para, cómo no, ante todo comprender lo que nos dice y cómo pretende hacerlo. Y, en este sentido, el mismo Hatzfeld nos dice que "Es evidente que para efectuar el análisis sistemático de una obra es necesario partir de su contenido, o por lo menos de su semántica esencial, de su idea primordial perceptible a primera vista" (1975, 174).

Wellek y Warren (1985, 217) advierten sensatamente que a veces "método" y "sistemático" son palabras que bordean e incluso abocan al ideal de "una perfección 'científica'". En este sentido, deseo que quede claro: este es un trabajo de humanidades y no posee ninguna pretensión científica. Puedo haberlo acometido con más o menos rigor, con más o menos tino, con más o menos acierto, pero no hay ciencia en él: esta debemos reservarla para los hechos verificables y las hipótesis precisas, como dice Richards en la cita que encabeza este trabajo.

Yuri Lotman (1982, 359) define el texto artístico del siguiente modo:

El texto artístico, como ya hemos tenido ocasión de convencernos, puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada.

El poema, naturalmente, no es más que una forma de texto artístico, probablemente la más sofisticada⁴. Por ello se le aplican de manera especial los dos conceptos que creo claves en las palabras de Lotman: i) el de mecanismo organizado y ii) el hecho de contener una información muy concentrada. Y ahí, sin duda, reside la dificultad que plantea la traducción de poesía, y cuya posibilidad e imposibilidad tanta tinta ha hecho correr: en esa información *altamente organizada y concentrada*⁵.

Por ello, al abordar un texto de dichas características, parece obvio servirnos de alguna herramienta metodológica que nos permita orientarnos en un tipo de discurso cuyo "contenido conceptual" es "su estructura" (Lotman 1982, 23).

Al revisar las aportaciones teóricas de quienes se han dedicado al campo de la traducción poética, sorprende ver cómo casi todos, tras afirmar la especificidad del texto poético y la pertinencia de una teoría específica, detienen su análisis y su contribución en el hecho de llevar a cabo un mayor o menor número de versiones. Es el caso de Robert Bly (1991), Frederick Will (1993) o Burton Raffel (1988). Este último presenta un examen más profundo de la cuestión, aunque tampoco nos ofrece ninguna herramienta teórica válida, y sólo encontramos la idea

⁴ Dice Jonathan Culler que "Poetry lies at the centre of the literary experience because it is the form that most clearly asserts the specificity of literature, its difference from ordinary discourse" (1995, 162).

⁵ Edgar Allan Poe llega al extremo de afirmar: "I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, 'a long poem', is simply a flat contradiction in terms". (1981, 499)

de un “constantly shifting system of priorities” (Raffel 1988, 180) a la hora de abordar cada texto, que, en última instancia, se basa en algo tan subjetivo como el gusto. No en vano Peter Jay afirma: “but I’ve not yet come across any theoretical principle that’s helped me make a line of any translation ring true” (1984, 74).

Por otra parte, si bien considero las contribuciones de Etkind, Holmes y Beaugrande las más interesantes a la hora de ofrecer un soporte conceptual –y en ellas me detendré especialmente en el capítulo 2-, tampoco se destila de ellas una respuesta metodológica, como si temieran que asomara la menor sombra de prescriptivismo.

Este no es un trabajo de enfoque prescriptivista. No voy a proponer un método para traducir poesía, sino un conjunto de operaciones previas a la traducción que nos permitan realizar dicha operación sobre una base más firme. De este modo, lo que he denominado *marcador estructural* no es más que un elemento identificador de la estructura del texto, un elemento o serie de elementos que, atendiendo a la organización de este, destacan por un motivo concreto. Es decir, y siguiendo a Lotman, *se semantizan* (Lotman 1982, 194). Se trata, por tanto, de una herramienta, y su uso dependerá de la mayor o menor sensatez de quien la utilice. En este sentido, me gustaría recordar las palabras de Leo Spitzer cuando niega la existencia de ningún método crítico spitzeriano:

El buen sentido es la única guía válida del crítico. El buen sentido es el que indica al crítico el método de lectura que la obra misma sugiere y a cuyo dictado debe obedecer sin imponer al texto categorías externas al mismo. (1980, 59)

Sólo hemos de cambiar crítico por traductor y obtendremos una buena semblanza de lo que quiero dar a entender.

En Lingüística se denomina forma marcada a la que se considera menos central o natural que otra con la que compete, ya sea por darse con menos frecuencia, poseer una mayor especificidad semántica, o por alguna otra razón (Trask 1993, 167). Así, por ejemplo, si yo digo *Pedro ha venido* o *Pedrito ha venido*, en el caso de *Pedrito* estoy marcando un nombre común con un diminutivo.

Podemos decir que el texto poético es, en este sentido, un texto marcado, pues, desde la distribución física de su información a la información misma, se aparta del uso habitual o natural de la lengua (Connolly 1998, 171). Es más, dentro de cada texto poético existen ciertas palabras, fonemas, construcciones, o figuras retóricas, que destacan dentro de ese texto ya marcado; es decir, quedan doblemente marcadas. A estas son las que he denominado *marcadores estructurales*, pues al destacar dentro del texto poético revelan la estructura⁶ que “está debajo” del poema, los elementos semantizados o, en palabras de Jakobson, “any noticeable reiteration of the same grammatical concept (that) becomes an effective poetic device” (1968, 602-3).

No se trata, por tanto, de imponer reglas o preceptos de traducción, sino, a través de la información que nos viene dada por el propio texto, identificar esos cimientos que nos han de permitir fundamentar la operación traductora. En esto sigo también a Beaugrande (1978, 88) cuando afirma:

...only if the reading process is consistently pursued to the point where the interpretation is maximally dominated by

⁶ Anne Cluysenaar basa su teoría de la traducción en “a description of the dominant structure of every individual work to be translated” (en Bassnett 1991, 77).

text-supplied information can a truly objective translation be produced.

Pasemos momentáneamente por alto lo de una “truly objective translation” –pues volveremos sobre estas palabras en el capítulo 2-, ya que el concepto que me interesa recalcar es la interpretación del texto según su propia información en grado máximo.

Lo que nos lleva al concepto de estilo.

Es el estilo una noción escurridiza, pero me gustaría acercarme a él desde la perspectiva material e incluso materialista que adopta Leo Spitzer (1989) en el prólogo a su *Lingüística e historia literaria*, donde nos propone las palabras de cada escritor concreto como el reflejo de su alma (1989, 20), pues las palabras son la materia física del poema, lo tangible, aunque el sentido se halle fuera de ellas⁷. Si la lengua, como arguye Spitzer, es “nada más y nada menos que la cristalización externa de la ‘forma interna’” (1989, 30), parece ser que esa será la base más sólida en la que enclavar nuestro proceso traductor.

Y para captar esa “forma interna”, cómo funciona ese “mecanismo organizado” del que habla Lotman, no veo mejor manera que abrirlo y estudiar la maquinaria. Por mucho que miremos un reloj, si no lo abrimos lo único que sabremos de él es que da la hora. La simple lectura de un poema nos ofrece una sensación, y podemos considerarlo bello, conmovedor o nada. Pero la belleza, según Spitzer, también es descriptible, “y no hay mayor razón para eludir la descripción del fenómeno estético que la de cualquier otro fenómeno natural” (Spitzer 1989, 8). Lo mismo expresa Lotman cuando explica la oposición entre quienes consideran que hay que experimentar sólo placer estético ante

⁷ “A diferencia del significado, el sentido es una categoría extralingüística y subjetiva ya que es el producto del motivo y objetivo de la actividad comunicativa del individuo en una situación dada”. (Lvóskaya 1997, 27)

la obra de arte y quienes abogan por estudiarla y comprenderla (Lotman 1982, 79).

Todas estas observaciones resultan sumamente pertinentes en el caso de la traducción poética, donde abundan las aproximaciones a los textos originales puramente impresionistas o interpretativas. Spitzer y Lotman nos invitan a un acercamiento más material, a no quedarnos con el mero placer estético, a desbrozar la maleza de ese material lingüístico, recordemos, altamente organizado y concentrado.

No se trata de aplicar ninguna plantilla ideológica, estética, o psicológica –y mucho menos de caer en lo que Starobinski denominó “terrorismo metodológico” (Lázaro Carreter 1980, 8)⁸-. El propio Spitzer afirmará que

Sea cual fuere el camino por el que uno se acerque al texto, ya sea el de la historia de las ideas, el de la estilística, de la estructura métrica, psicología, sociología (...) se llega siempre a nuevos resultados a condición de que el crítico no se aleje demasiado del texto y lea, tal como deberían hacer *todos* los lectores, dicho texto con *suma atención*. (1980, 57)

Insiste Spitzer en la importancia de leer y releer para descubrir esos detalles que, en última instancia, nos acaban revelando el secreto de la obra poética. Cosas tan elementales como los tiempos verbales del poema, el uso abundante de la cita o el encabalgamiento, la ausencia o abundancia de adjetivos o adverbios, el empleo de un registro coloquial

⁸ Algunos autores muestran una acusada afición a los esquemas y los diagramas, pensando, quizá, que todo lo representable gráficamente es, por definición, objetivable. En este sentido, véanse los análisis que hace Elena Semino del poema de Seamus Heaney, “A Pillowed Head”, y del de Sylvia Plath, “Morning Song” (1997, 163-194), para comprobar que a veces la metodología también puede ser enemiga de la sensatez.

o culto: todo eso son pormenores que, junto con los elementos estructurales más “geográficos” del poema, el traductor no puede pasar por alto, pues forman parte de la esencia de la obra.

No en vano Connolly (1998, 173) considera que el análisis estilístico de un texto es un prerrequisito en la traducción poética, y Boase-Beier (1995, 184) señala que muchas traducciones son insatisfactorias porque el traductor ha realizado un análisis estilístico inadecuado (o, más probablemente, no lo ha llevado a cabo).

Yo diría, en resumen, que el estilo es, precisamente, *la realización de la lengua –es decir, de la gramática- en una estructura*, y es Batjin quien nos explica perfectamente el punto donde confluyen la estilística y la gramática:

La grammaire et la stylistique se rejoignent et se séparent dans tout fait de langue concret qui, envisagé du point de vue de langue, est un fait de grammaire, envisagé du point de vue de l'énoncé individuel est un fait stylistique. (1984, 272)

El corolario es muy sencillo: como mejor nos adentraremos en el estilo de una obra, de un texto, será familiarizándonos con su gramática, viendo si la transgrede o se amolda a ella para conseguir sus efectos, cómo realiza su sentido.

El hecho de haberme dedicado profesionalmente durante muchos años a traducir textos literarios, creo que me ha servido para centrarme en ese puente entre la teoría y la práctica que, en mi experiencia, ha resultado ser de doble dirección. Pues si por una parte la teoría me ha ayudado a comprender mejor cómo y por qué traducimos de una cierta manera, mi bagaje práctico me ha hecho

distinguir el grano de la paja en medio de la teoría. Y es que una de las cosas que he pretendido con este trabajo ha sido servirme de los estudios de traducción como disciplina transversal entre la traducción como actividad práctica –entendida, siguiendo a de Miguel (1998, 11) como “un proceso de transculturación, un proceso en el que el traductor toma decisiones basadas en criterios que él adopta como consecuencia de los procesos interactivos de lectura, interpretación y reescritura”-, los estudios literarios –Holmes concibe la traducción como un “critical comment of the poem written in the language of the poem” (1988, 23)- y la lingüística –para Adam (1997, 10) el texto literario es un “événement socio-discursif singulier que l’on peut considérer comme un espace de réalisation de la langue”-, pues no en vano afirma Susan Bassnett (1991, xi) que “a distinguishing feature of work in Translation Studies has been the combining of work in linguistics, literary studies, cultural history, philosophy, and anthropology”.

En cuanto al proceso de selección de los veintiún poemas de Philip Larkin, he procurado que estos abarcaran su discurso lo más ampliamente posible: he agrupado los poemas por temas, y cada bloque suele constar de tres poemas que representan las tres décadas productivas del autor: los cincuenta, los sesenta y los setenta. El corpus que he elegido incluye exclusivamente sus poemas de madurez: los que van de la p.3 a la 221 de sus *Collected Poems* –el apartado “Poems: 1946-1983”- excluyendo el apéndice denominado “Early Poems 1938-1945”.

Larkin no es un poeta de etapas ni de fases: una vez su estilo se solidifica, lo mantiene hasta el final. Y el estilo ha sido, principalmente, lo que he deseado mantener de Larkin: su forma particular de hablar, su fraseo, la crudeza de su vocabulario, lo que Genette llama su

"dicción"⁹. Porque a pesar de las muchas teorías que han llovido sobre la literatura en el siglo pasado, lo que seguimos buscando en el discurso es al autor, a la persona de carne y hueso con la que vamos a conversar a través de la palabra escrita. Leo Spitzer, en el Prólogo a su *Estilo y estructura en la literatura española*, evoca la Viena de su juventud y afirma: "No es necesario que mencione el nombre de Sigmund Freud, quien, en todas las desviaciones de la norma indicó, no tanto el elemento aberrante, sino la necesidad del mismo y su lado productivo" (1980, 35). Hoy en día ni Freud ni Spitzer están de moda, pero hay algo que comprendieron los dos y que considero irrefutable: en ausencia de la persona, lo único que tenemos de su psique es la palabra escrita. Leemos –o leo yo- en busca de compañía, de diversión, de consejo a veces. Queremos arrancar la máscara de la letra y ver quién hay detrás, y a pesar de haber "matado" al autor, seguimos siendo tan mitómanos como siempre. Queremos saber por qué ese autor escribe como escribe.

Gabriel Celaya pone el dedo en la llaga al afirmar que

Todas esas Historias de la Literatura que nos hablan de las obras poéticas como si fueran algo que existe por sí mismo, carecen de sentido. Tales poemas sólo deben tomarse en cuenta como ocasiones óptimamente preparadas para que se produzca un contacto entre dos hombres. (1972, 115)

Al hablar de traducción poética, o de traducción simplemente, parece obligado hacer referencia al concepto de equivalencia, ya sea para reivindicarla, negarla o desdeñarla, pues no en vano Pym (1995, 166)

⁹ "Littérature de diction celle que s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles" (1991, 31).

señala que "equivalence is crucial to translation because is the unique intertextual relation that only translations, among all conceivable text types, are expected to show".

El concepto de equivalencia implica dos operaciones, la comparación y la valoración, a las que es muy difícil sustraerse al estudiar el fenómeno traductor, por cuanto en este se ven implicados, al menos, dos textos entre los que existe algún tipo de relación semántica o pragmática.

Habla Holmes (1988,54) de equivalentes funcionales entre "counterparts" o "matchings", haciéndose eco de la importancia que otorga Etkind (1982,1) a la función de todo texto literario. Probablemente la relación funcional entre el texto origen y el texto meta sea el mejor punto de partida para evitar caer en la falacia de la equivalencia puramente semántica, en la medida en que el traductor, al decidir –basándose en el material lingüístico de que dispone en un contexto determinado- cuál es la función del texto, *crea* su propia equivalencia, al reproducir esa función *tal como él la ha comprendido*.

Ya nos advierte Seleskovitch (1980, 19) que "traudire n'est pas transcoder". Es decir, el proceso traductor no tiene lugar entre formas fijas del lenguaje, simplemente porque todo texto sólo tiene sentido dentro de un contexto¹⁰.

Beaugrande (1978, 19) recalca este hecho al afirmar que el co-texto -la combinación del material lingüístico dentro de un texto- y el contexto son lo que permite al lector determinar qué segmentos de todos los significados posibles de las palabras componentes se activan para interpretar esos textos: "This process of narrowing down potential meaning into actual meaning can be termed *contextualization*" .

¹⁰ "Si un signo *no se usa*, carece de significado". (Wittgenstein 1987, 43). Wellek y Warren van más lejos al afirmar que "El significado de la poesía es contextual: una palabra no sólo conlleva un significado léxico, sino que arrastra además como un aura de sinónimos y homónimos. Las palabras no sólo tienen un significado, sino que evocan voces afines en sonido, sentido o derivación, y hasta vocablos que se contraponen o se excluyen" (1985, 209).

La situación comunicativa, como vemos, resulta clave en el proceso, pues “motiva, determina y actualiza el sentido del texto” (Lvóskaya 1997, 35). Y a pesar de que Frawley (1984, 49) ha señalado que no existe una sola lectura ni una sola traducción de un poema, tampoco se puede abrir esa interpretación funcional a un absoluto subjetivismo, pues cada texto impone sus propias reglas de juego, y el poema, de manera especial, *crea* su propia situación comunicativa a partir exclusivamente de sus elementos textuales: del mismo modo que el escritor superpone y extrae su propio lenguaje del lenguaje entendido como idioma, esa situación comunicativa nueva se superpone y procede de lo que podríamos llamar “realidad”. De hecho, según el contraste entre lenguaje del escritor/situación comunicativa nueva e idioma/realidad, hablamos en mayor o menor medida de clasicismo o vanguardia.

Estas nuevas reglas de juego son lo que pretendo discernir con lo que he denominado *marcadores estructurales*, que no pretenden otra cosa que establecer una equivalencia, por llamarla así, estilística, pues en el estilo se encarnan la función comunicativa del texto y las reglas que nos permiten abordarlo para llegar a su equivalente, que no es más que, como veremos en el Capítulo 3, lo que Roland Barthes llama el “simulacro” del texto.

Si, siguiendo a Beaugrande (1978, 14), el texto traducido ha de ser “a valid representative of the original in the communicative act”, habrá que ver qué da validez a ese “representative”, qué herramientas utilizamos para juzgar nuestra propia traducción (pues el acto de traducir implica valorar y juzgar nuestras decisiones) y si siguen siendo válidas a la hora de emprender esa “crítica de la traducción” que reclama Etkind (1989, XIX), huyendo de esas “théories fort abstraites” que tanto le horrorizan.

Aparte del proceso traductor, que constituye el núcleo del trabajo, y como corolario a este, en el apartado 4.9, encontrará el lector “Algunas

conclusiones estilísticas pertinentes a la traducción de la poesía de Philip Larkin”: es decir, un resumen de los principales rasgos estilísticos que hemos observado durante el proceso de análisis/traducción de su poesía. Y es que los marcadores estructurales no sólo han de servirnos para el proceso traductor propiamente dicho, sino que también podemos utilizarlos en el estudio estilístico de la obra de un autor, para la crítica de la traducción (haremos un esbozo en el Capítulo 5), o incluso puede servirnos de guía para adaptar una obra de un medio a otro –novela a teatro, novela a cine, teatro a cine, etcétera-, siempre claro está, que lo que pretendamos sea obtener una “adaptación” de lo esencial de dicha obra, que puede ir desde las caligráficas ilustraciones de James Ivory a la actualización histórica del *Relato soñado* de Arthur Schnitzler en *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick.

Diré, para acabar, que este trabajo pretende ser eminentemente descriptivista, y que en la descripción de cómo operan los distintos elementos del poema, considerado en sí mismo y como parte de la obra de un autor, pretendo hallar un firme pilar *basado lo más posible en la información proporcionada por el texto* que me permita efectuar una traducción que, en palabras de Beaugrande sea “a valid representative of the original in the communicative act”.

CAPITULO 1:

ESPECIFICIDAD DEL TEXTO POETICO

Poesia no és just
observar allò que passa.
També és de proposar
guariments a cada queixa.

Miquel Bauçà. *Els estats de connivència*.

1.1 UNA PERSPECTIVA HISTORICA

La poesía está ya presente en todas las actividades del espíritu humano primitivo, desde el balbuceo, el habla misma, dotada ya de un ritmo propio (García Calvo 1975, 10), hasta la elemental fase de personificación de los objetos y cosas exteriores. La prosopopeya, que aparece en las primeras manifestaciones poéticas, fue muy apreciada por los antiguos como una "figura retórica engrandecedora" (Molina 1971, 27): el lenguaje deja de ser referencial y comienza a poseer una dimensión lúdica al asignar a las cosas cualidades humanas: "bramar la tempestad", "susurrar la brisa", "gemir la fuente". Walter Muschg nos dice que "En los tiempos primitivos, las palabras aún era signos mágicos, retratos de las cosas en las que vivía la esencia de ellas. Quien conocía el nombre de una cosa era dueño de la cosa misma y podía usarla a su antojo" (1977, 25). Y Shelley, en su *A Defence of Poetry*,

llega a afirmar que "In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language itself is poetry (...) Every original language near to its source is in itself the chaos of a cyclic poem" (1986, 73).

Entre el milenio V y II a. C. hallamos numerosos casos en los que se atribuye al "nombre" poderes creadores: *el nombre es el ser de la cosa*¹¹ (Molina 1971, 37), y en los poemas babilonios los propios dioses autoalaban el poderío de su palabra. Nos cuenta Pere Ballart, en *El contorn del poema*, que civilizaciones como la asiria y la babilónica poseían ya un cierto repertorio lírico, que más tarde sería imitado y perfeccionado por los egipcios y los hebreos (1998, 54). Para Borges "las palabras son, originariamente, mágicas", pues el lenguaje "ha sido desarrollado a través del tiempo, a través de mucho tiempo, por campesinos, pescadores, cazadores y caballeros" (2001, 101).

En la Grecia arcaica, la poesía, en sus primeras manifestaciones, deriva su fuerza de ser la Verdad revelada, independientemente de la técnica –humana- de expresión¹². En una civilización guerrera como la espartana, el poeta posee el inmenso don de dispensar la gloria o el olvido, y su palabra es indiscutible, pues viene sancionada por las musas. Así, cuando el poeta pronuncia una palabra de elogio lo hace por Alétheia –La Verdad-: es un "maestro de verdad", una verdad que nadie pone en duda y nadie prueba (Detienne, 1983, 32). Teócrito define la función del poeta con las siguientes palabras, que leemos en Detienne: "celebrar a los Inmortales y celebrar las hazañas de los hombres intrépidos" (Detienne 1983, 27).

Pero esta identificación verdad/poesía entra en crisis con la figura de Simónides, en el siglo VI a.C. Se le considera el primero que hace de la

¹¹ En el mismo sentido apunta Manent: "Hi ha mots que, sense ser pròpiament onomatopeies, tenen una especial virtut evocadora, com la del grec equivalent a «bosc», que aplega el lípticament en la seva brevetat com un vague ressó de brancatges i un udolar nocturn". (Manent 1973, 45)

poesía un oficio y compone versos por dinero. Con Simónides, afirma Detienne (1981, 110), la poesía se vuelve codiciosa y mercenaria. Al mismo tiempo se le atribuye la invención de la mnemotecnica, con lo que la memoria pasa a ser una técnica secularizada que se ejerce según unas reglas definidas que están al alcance de todos. La poesía ya no viene "dada" por los dioses, y la revelación poética cede su lugar a una "técnica de fascinación" (Detienne 1981, 121).

A partir de entonces, el poeta deja de ser un "maestro de verdad", pues su técnica artística obedece a motivos pecuniarios, y la inmortalidad que más le preocupa es la suya propia: alcanzar la gloria mediante ese poder del logos que "fascina, persuade, transforma mediante el encantamiento" (Detienne 1981, 124-5).

Platón, en *La República*, inaugura la tradición occidental de la poesía como mimesis o imitación, e ilustra su relación con el universo mediante la imagen del espejo que, al dar la vuelta, puede producir la apariencia de todas las cosas sensibles (Abrams 1993, 942). Aristóteles insistirá en el aspecto mimético de la poesía -para él, dice Genette (1991, 17), "ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction"-, atribuyendo su origen a nuestro instinto natural de imitar y disfrutar de las imitaciones, poniendo énfasis no en la veracidad de la mimesis ni en lo que produce, sino en la habilidad del poeta a la hora de realizar un trabajo convincente: la *poietike* es ahora una *techne* (elaboración) (Brogan 1993, 934).

La doctrina imitativa aristotélica florecerá a lo largo del Renacimiento y hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando surjan las teorías pragmáticas que, partiendo del *Ars Poetica* de Horacio, ponen el énfasis en la *intención* del poeta, y la medida del éxito poético en el placer y la aprobación de sus contemporáneos. El poema es un objeto fabricado,

¹² Según Dodds, "la creación poética contiene un elemento 'no escogido' sino 'dado' por los dioses, y que radica en el 'contenido', no en la forma, pues esta es 'técnica'" (en Molina 1971,77).

el producto de "an art or craft" (Abrams 1993, 994). Así, la *ars poetica* ocupa un lugar importante en esta teoría, y durante siglos a menudo estará codificada como un sistema de prescripciones y "reglas". Dryden llegará a afirmar: "without rules there can be no art" (en Abrams 1993, 944). Y posteriormente Beattie escribirá, en su *Essay on Poetry and Music* que "The end of poetry is to please" (en Abrams 1993, 945).

A lo largo del siglo XVIII surgirá una creciente tendencia a abordar la poesía bajo un enfoque primordialmente emocional. Esta orientación procede del tratado anónimo griego *Peri hyposus*, del siglo I de nuestra era, donde la cualidad estilística de la sublimidad se define por su efecto de *ekstasis* o transporte, cuyo origen tiene que ver con la vehemente e inspirada pasión del poeta. (Else y Brogan 1993, 1230).

De ahí al romanticismo sólo habrá un paso. Oigamos cómo Wordsworth, en pleno éxtasis, define al poeta en su Prólogo a la segunda edición de las *Lyrical Ballads*:

Taking up the subject, then, upon general grounds, I ask what is meant by the word Poet? What is a Poet? To whom he addresses himself? And what language is to be expected from him? He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life. (1999, 60)

Y para esta suerte de Superhombre poético, el objeto de la Poesía no es sino "truth, not individual and local, but general, and operative; Poetry is the image of man and nature" (1999, 64).

De nuevo el poeta dispensa la Verdad, sólo que ahora no le viene dada por las Musas, sino que se la arroga al poseer la personalidad y la "sensibilidad" adecuadas. La Poesía es ahora del que se declara Poeta (y se le acepta como tal en este tribunal al que se dirige). Según Edmund Wilson, dicha actitud obedece a una reacción contra el avance científico del siglo XVII:

Los científicos del siglo XVII que presentaban el universo *como un mecanismo* habían hecho que la gente dedujera que el hombre era algo aparte de la naturaleza, algo introducido desde fuera del universo y que permanecía ajeno a todo lo que encontraba. Pero un poeta romántico como Wordsworth llegó a sentir la falsedad de tal supuesto: percibió que el mundo es un organismo; que la naturaleza incluye planetas, montañas, vegetación y también a los hombres; que lo que somos y lo que vemos, lo que oímos, lo que sentimos y lo que olemos está inextricablemente relacionado; que todo está comprendido en la misma entidad. (1996, 15)¹³

Así, el romanticismo acabará postulando la naturaleza esencial de la poesía en oposición a los rasgos atribuidos al lenguaje de la ciencia. Coleridge afirmará que la poesía es el producto de "that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination" (en Abrams 1993, 947), y Wordsworth postulará que "The

¹³ En lo mismo incide Northrop Fry en *El camino crítico*: "La concepción que el poeta tiene de su propio papel social va cambiando a medida que la sociedad se encuentra cada vez más dominada por rasgos mecánicos y tecnológicos y que el mito del progreso tiende paulatinamente a alienarle de ella" (1986, 79).

end of Poetry is to produce excitement in coexistence with an overbalance of pleasure" (1999, 80)¹⁴.

A mediados del siglo XIX surge la idea, entre algunos poetas y críticos, de que el poema es un objeto autónomo que ha de ser contemplado por sí mismo: se trata de *l'art pour l'art*, que Baudelaire proclamará a través de su descubrimiento de Edgar Allan Poe. Poe nos dice que "Beauty is the sole province of the poem" (1981, 483), y más adelante observará cómo funciona esa belleza (o sea, el poema): "Beauty, of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears" (1981, 484). A partir de ese objeto autónomo, de esa "emoción" de la que ya había hablado Wordsworth, Baudelaire hará eclosionar una nueva verdad ética y estética: el simbolismo, que postula la existencia de una realidad perfecta y no perceptible por los sentidos que el poeta debe aprehender y expresar (Gómez Bedate 1990, 12). La peculiaridad del simbolismo no será tanto su utilización de los símbolos como la elección de estos. Como dice Edmund Wilson: "los símbolos de la escuela simbolista suele elegirlos arbitrariamente el poeta para representar ideas especiales de su propiedad, son una suerte de disfraz de estas ideas" (1996, 29). Son, yo diría, las ideas con que el poeta crea ahora su propia verdad, su propia belleza a partir de elementos que anteriormente, en muchos casos, se asociaban a la fealdad. Si el Romanticismo había intentado integrar la emoción del hombre en la Naturaleza, el simbolista es un poeta urbano que ve "en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta" (Friedrich 1974, 47). Así, Baudelaire engendrará su nueva Alétheia a partir de los desechos y marginados de la historia, y el vampiro, las viejas, las prostitutas, compondrán la

¹⁴ Un siglo más tarde, Gabriel Ferrater afirmará: "Un dels motius que ens fan escriure poesies és el desig de veure fins on podem aixecar l'energia emotiva del nostre llenguatge (en Ballart 1998, 240).

nueva familia del poeta al grito de: «Ruines! ma famille! Ô cerveaux congénères!» (1998, 278)¹⁵. Pero el poeta es, sobre todo, el ser mercenario inaugurado por Simónides¹⁶. Oigamos la cruda caracterización que hace el propio Baudelaire:

Una casa puede ser muy hermosa, pero sobre todo, y antes de que nos detengamos en su belleza, tiene tantos metros de alta y tantos metros de larga. Igual pasa con la literatura, que presenta una sustancia inestimable: es, sobre todo líneas llenas; y el arquitecto literario, al que no sólo su nombre promete ganancia, tiene que vender a cada precio.
(en Benjamin 1988, 46)

Después de un siglo XX pródigo en “ismos”, Edmund Wilson, en *El castillo de Axel*, tras analizar la obra de diversos autores que han formado la trama principal del tejido literario del siglo pasado (Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Gertrude Stein y Rimbaud), acaba concluyendo que “la historia literaria de nuestro tiempo es, en gran parte, la del desarrollo del simbolismo y de su fusión o conflicto con el naturalismo” (1996, 33).

En una sociedad como la contemporánea, cuando ya -prácticamente- no se discute el papel exclusivo de la Ciencia a la hora de producir Verdad –aunque la por ella producida a veces sea tan ambigua y etérea que acabe lindando con la metafísica o la propia la poesía-, conserva aún el poeta ese poder del logos que “fascina, persuade, transforma

¹⁵ Walter Muschg afirma, refiriéndose a Baudelaire: “Este proscrito trabajó durante quince años en su *Flores del mal*, mostrando con ello qué es lo que en la miseria distingue al poeta del vagabundo común y corriente. En estos poemas la abyección cobra una vez más nueva belleza, la *alchemie de la douleur* se convierte en gran poesía” (1977, 319).

¹⁶ Gabriel Celaya reproduce la siguiente salvedad de Karl Marx, que reproduzco por “anticuada”: “El escritor debe naturalmente ganar dinero para poder vivir y escribir, pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero” (Celaya 1972, 27).

mediante el encantamiento" (Detienne 1983, 124-5) y ese papel de guardián de la palabra que nos preserva del caos original (Paz 1974, 65) y que se arroga ante el tribunal de la inmortalidad y el mercado. Tal como dice Paul Valéry:

...se puede decir sin exageración que el lenguaje común es fruto del desorden de la vida común (...) mientras que el lenguaje del poeta (...) constituye, por el contrario, un esfuerzo del hombre aislado por crear un orden artificial e ideal por medio de una materia de origen vulgar (en Gómez Bedate 1990, 16-17).

1.2 EL POEMA COMO TEXTO

1.2.1 DE LA POESIA ORAL AL TEXTO

En la poesía oral, gran parte de los recursos retóricos del poema están al servicio –aunque no exclusivamente- de la mnemotecnia, hasta el punto que Lotman llegará a afirmar que los textos artísticos “constituyen programas mnemotécnicos reducidos”, y que su capacidad para llegar hasta nosotros desde “la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras en la cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada patentemente por toda la historia de la humanidad” (1996, 89). Es al convertirse en texto escrito cuando el poema adquiere esa geografía específica que lo distingue visualmente de cualquier otro tipo de texto. Una obra en verso llama la atención, en primer lugar, por su distribución, por sus márgenes, por sus silencios.

Para Brogan “A poem is an instance of *verbal art*, a text set in verse, bound speech. More generally, a poem conveys heightened forms of perception, experience, meaning or consciousness in heighthened language” (1993, 938).

Brogan también caracteriza ese espacio físico: “Prose is cast in sentences; poetry is cast in sentences cast into lines. Prose syntax has the shape of meaning, buy poetic syntax is stretched across the frame of meter or the poet’s visual space” (1993, 938-9). Mucho se ha hablado de la imposibilidad de trasladar de una lengua a otra ese todo que forman signo y significado, pero pocas veces se ha comentado que existe un elemento del poema que es común a todas las lenguas: su *silencio*. Las orillas del poema, ese espacio en blanco que lo enmarca, esa distancia entre las estrofas, o la geometría que añadirán poetas como Apollinaire, Dylan Thomas o Salvat-Papasseit, son lo mismo en todas las lenguas *escritas*, y algo que lo diferencia profundamente de la

prosa. Incluso el poema en prosa –términos en principio contradictorios- suele respetar ese entorno blanco, ese silencio reverencial que, en el vacío de la página, rodea al texto poético. Para Rosa Navarro, la relación “con el marco de la página sigue siendo hoy el único criterio objetivo en el intento de definir un poema, a pesar de las excepciones” (1998, 9). Pere Ballart lo denomina “el marc del poema”, y nos transcribe (1998, 28-9) la caracterización que hace Jorge Guillén de ese marco:

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.
¡Oh bloque potencial! Así emergente
De blancura, de gracia,
Lleva los signos más humanos hacia
Los cielos de la mente.

Pero este texto también se caracteriza tanto por sus fines como por sus medios. Oigamos de nuevo a Brogan: “The means are verbal, and the end is the asthetication of the experience of the object” (1993, 989). Los medios son la repetición y estructuración de palabras y frases, y también se da otra repetición y estructuración por debajo del nivel de la palabra, en un plano meramente fónico.

En cuanto a los fines, ya vimos en la sección 1.1 que han variado a lo largo de la historia, y les hemos asociado palabras como Verdad, Emoción, Sensibilidad, Placer Estético o Instrucción, aunque cierta crítica, en el siglo XX, haya desautorizado en cierto modo los fines o “intención” del autor para poner énfasis en el lector como constructor del sentido. Lo único cierto es que la poesía no es un arte “neutro”, pues su causa material, en sentido aristotélico –de qué está hecha-, es

decir, la palabra, es un elemento que inevitablemente está *semantizado*, como explica perfectamente Brogan:

The webs of meaning which words create naturally when brought into conjunction with each other are compressed and given additional order when subject to verseform, effects which are also semantic, increasing the semantic density in poetry over prose. (1993, 939).

Esas palabras que otorgan esa "densidad" especial son, antes que las ideas, el ladrillo constructor del poema. Las palabras son el *medio* del poema, y son, en primera instancia, sonido. Así, el crítico W. K. Wimsatt llega a afirmar que "poetry approximates the sensuous condition of paint and music (...) by being more than usually verbal, by being hyperverbal" (en Brogan 1993, 939).

Pero el sonido es también un activador del significado. Dice Machado que

Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significación de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación (...) Entre la palabra usada por todos y la poesía lírica existe la misma diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. (1973, 244-5)

De hecho, según se ponga énfasis en el sonido o en el significado, se originan dos tradiciones: la doctrina occidental de la mimesis, según la cual el poema es una imitación; y la que se acerca más a las palabras tomadas en sí mismas, como puro sonido o forma visual. Pero claro, es imposible suprimir el significado de la palabra (a no ser que no se conozca el idioma o inventemos palabras gratuitas y sin contexto, como

en el dadaísmo), por lo que, como dice Brogan: "the great majority of poems written in the history of the world show some characteristics of both [traditions]" (1993, 940). Tal como nos indica Ballart, el poema se desarrolla como fruto de esa dialéctica, pues cuando introducimos un orden específico en los sonidos con que medimos el mundo, las palabras, al tener que conformar ritmo y rima, acaban "gestándose" una a otra: no es sólo el poeta quien elige las palabras, sino que son ellas mismas quienes se acaban eligiendo, tal como nos muestra Pere Ballart al analizar la elección de la palabras "ministra", forzada por la rima con "finestra", en el poema de Marià Manent "A la meva filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra" (Ballart 1998, 89-100).

Podríamos decir, en resumen que el poema, en cuanto que texto, se caracteriza por la especial semantización de todos sus elementos: por la semantización del espacio físico (Lotman 1982, 194), mediante el cual el texto llama la atención hacia sí mismo, y por la densidad especial de la red de palabras que lo componen, en las que a la semantización propia de cada una se añade la semantización del sonido a un nivel meramente fónico.

1.2.2 UN SISTEMA DE CONFLICTOS

Cita Octavio Paz la definición de Valéry según la cual "el poema es el desarrollo de una exclamación" (1983, 46), y me parece muy atinada por cuanto precisa el conflicto principal del texto poético: el tener que desarrollar en una estructura algo tan visceral e instantáneo como es una exclamación. Que no es algo muy distinto de lo que afirma Etkind al definirlo como "un système de conflits", para añadir que "définir la spécificité d'un texte revient à décrire les conflits essentiels qui le caractérisent" (1982, 13).

Ya hemos visto en el capítulo introductorio cómo una de las características del texto poético es su alto grado de concentración y

organización¹⁷. Desarrollando un poco más este punto, afirma Lotman que el discurso poético se presenta como algo mucho más complejo que la “lengua natural” (1982, 21), y que el volumen de información que contiene es mucho mayor. Para Lotman, la peculiar organización del texto poético, su *estructura*, son elementos consustanciales de significado, y lo expresa en una atinada metáfora: “El plano no está oculto en la pared, sino realizado en las proporciones del edificio” (1982, 23). Menciona también Lotman “la creación de un espacio semiótico aparte, dentro de cuyos límites resulta posible la libertad de elegir el registro estilístico, que deja de ser dado de antemano automáticamente por el carácter de la situación comunicativa” (1996, 138). El discurso poético se *refina*, y por ello repetir un poema en términos del habla cotidiana significa destruir su estructura, es decir, destruirlo como poema, por cuanto significa acabar con esas proporciones que le dan sentido (Lotman 1982, 21). Lo cual es una buena y una mala noticia para el traductor: mala porque todo lo que es el co-texto del poema sufre una fuerte alteración formal –si es que hay algún elemento que sea sólo formal- durante el proceso de traducción, y buena porque esos márgenes o silencios, que según Lotman también quedan dotados de significado, pueden permanecer casi inalterables.

Apunta también Lotman otro elemento caracterizador del poema que nos puede ser de gran utilidad para abordar la traducción. El poema, al igual que el mundo para el pensador medieval, “no es un *conjunto* de esencias, sino una *esencia*, no una frase, sino una palabra” (Lotman 1982, 36)¹⁸. Reduce, pues, el sentido del poema a una palabra

¹⁷ “Cuando se trata de la poesía lírica, nos encontramos con una extensión de lenguaje mínima cuya lectura no puede actuar sobre nosotros a lo largo de un determinado tiempo –como sucede en la novela o el teatro, que van captando y envolviendo la atención lentamente hasta llevar al espectador al punto de comprensión querido por el autor- sino que debe ejercer sobre el mismo una atracción en profundidad” (Gómez Bedate 1990,17).

¹⁸ En el mismo sentido afirma Rifaterre: “This is why, whereas units of meaning may be words or phrases or sentences, *the unit of significance is the text*” (1984, 6).

compuesta jerárquicamente de palabras aisladas, insertas la una dentro de la otra. Es un caso extremo de la “contextualización” de la que habla Beaugrande (1978, 19), en el que todos los significados potenciales se reducen a una sola palabra. Ello, como es de suponer, tiene sus repercusiones al enfrentarnos a la traducción, y la principal es que la equivalencia –si aceptamos dicha noción- sólo es posible entre textos, es decir, entre las “palabras esenciales” a que se reduce el poema. Ciertamente que esa palabra puede no ser la misma para todos los lectores y/o traductores, pero, como ya vimos en la introducción, el traductor ha de ceñirse al máximo a la información suministrada por el texto y fundamentar más que ningún otro lector/exégeta de ese texto el porqué se ha inclinado precisamente por una determinada “palabra esencial”. Y es que, para Lotman, “el arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de información” (1983, 36). Y eso es, sin duda, lo que hace *memorable* y *eterno* un poema, lo que permitió, desde un punto de vista formal, que en la Grecia arcaica la poesía poseyera esa cualidad de Verdad – Alétheia- de que habla Detienne: su enorme capacidad de información gracias a una elevada concentración y organización. Lo que no está lejos de la idea de Antonio Machado de que la poesía es “palabra esencial en el tiempo” (1973, 20).

1.2.3 PALABRA EN EL TIEMPO

Afirma Machado que “al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada” (1973, 21). Es decir, el discurso poético se inscribe en un tiempo, en una historia, en una sociedad. El poema es siempre un “producto social”, asiente Octavio Paz (1983, 188). Y yo añadiría, siguiendo a los teóricos del Círculo de Praga, que es, como producto social de un momento concreto, un choque de idiolectos: el

del propio autor, el de la tradición poética que le es actual, y el de la lengua comunicativa contemporánea. Ahí es donde el lenguaje poético se convierte en un "acto creador individual" (Círculo Lingüístico de Praga 1929, 46). Para el Círculo de Praga, cada obra de arte es la realización de un código estético particular, una serie de normas artísticas que denominamos *estructura* (P. Steiner 1993, 1216), y Lotman amplía esa idea para caracterizar la búsqueda de un lenguaje individual en poesía de la siguiente manera:

En la primera etapa ese lenguaje se conforma como una abolición de los dialectos poéticos ya existentes. Se perfila cierto nuevo espacio lingüístico dentro de cuyas fronteras se ven combinadas unidades lingüísticas que nunca antes habían entrado en ningún todo común y que eran consideradas como incompatibles (...) Si se trata de un artista importante, halla la fuerza para, ante los ojos del lector, afirmar *tal* lenguaje como un único lenguaje. En adelante, al continuar creando *dentro* de ese lenguaje nuevo, pero ya establecido culturalmente, el poeta lo convierte en un determinado registro de estilo. (1996, 149)

La voz de un autor *en su tiempo* se enfrenta o somete –los dos extremos de una amplia gama- a la tradición poética en que se enmarca, y se caracteriza por la distancia que pretenda marcar con respecto a la lengua de comunicación habitual. Así nos lo da a entender George Steiner cuando afirma:

La lengua establecida -he ahí al enemigo. Para el poeta, la establecida es una lengua atestada de mentiras. El uso corriente y cotidiano la ha hecho rancia. Las antiguas metáforas consagradas están inertes y agotadas las energías

numinosas. La tarea impostergable del escritor es, como Mallarmé dijo de Poe, 'dar un sentido más puro a las palabras de la tribu'. (1980, 206)

Por poner un ejemplo, la utilización que hace Philip Larkin de la palabra "fucking" en su poema "High Windows" lo sitúa en unas coordenadas concretas en relación al lenguaje poético del momento y del habla de la época, y el poeta, al enfrentarse a ambos, sabe que su uso de la palabra "fucking" se semantiza enormemente –llama la atención hacia el texto-, pues no es lo mismo inaugurar una tradición de "fuckings" poéticos que ser un epígono en una larga ristra de poetas aficionados a las palabras malsonantes en una sociedad donde estas abundan en el habla normal. Es distinto, poéticamente hablando, un "fucking" en la Inglaterra de 1974 que, por ejemplo, en los Estados Unidos del 2001.

Ya hemos declarado que lo que caracteriza al texto poético es la semantización de todos sus elementos, pues *"el índice organizador del arte, por el cual este se distingue de otras estructuras semiológicas, es la dirección de la intención no hacia el significado, sino hacia el signo en sí mismo"* (Círculo de Praga 1980, 51). Como dice Lotman, "en el texto no artístico aparece en primer plano la pregunta «¿qué?»», la función estética se realiza cuando hay una orientación al «¿cómo?»» (1996, 163). El poema, pues, se concibe como una estructura organizada de signos que llaman la atención sobre sí mismos y sobre su peculiar disposición en virtud de los significados potenciales que se "activan" (según el concepto de Beaugrande) a través de un contexto y un co-texto determinados. Pero, además, ese texto poético sólo adquiere su verdadera dimensión como "palabra esencial" dentro del contexto más amplio de la tradición poética y de la lengua de comunicación.

Podríamos decir, como conclusión, que el poema, en su condición de texto artístico, se arroga una importancia que se expresa en algunos de sus elementos:

- i) la propia presentación formal. Como afirma Lotman, para que el receptor sepa que el texto que está abordando ha de ser considerado un texto artístico, “el texto debe estar organizado semánticamente de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización” (1996, 165). De manera no muy distinta se expresa Umberto Eco al afirmar que “el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica” (1977, 371).
- ii) el hecho de inscribirse –por aceptación o rechazo- en una tradición artística que en una época arcaica fue “la verdad revelada” y que desde entonces ha sufrido una secularización, pero no una desvalorización, pues un movimiento aparentemente estetizante como fue el simbolismo, por poner un ejemplo, propone también una transvaloración de todos los valores, y su intención última es crear una verdad nueva de la que el poeta sea el único maestro.
- iii) la particularidad de que el texto artístico se presente, como dice Lotman, cifrado dos veces: la primera con arreglo al sistema de una lengua natural (el español, el ruso, etc.); la segunda con arreglo a la lengua peculiar del autor: lo que lo convierte en un “texto sobrecargado al máximo de significados” (Lotman 1996, 164). Se trata, como dice Eco, de una acumulación de mensajes que, en diferentes planos del discurso, están organizados *ambiguamente* (1991, 379).
- iv) la creación de una situación comunicativa especial, mediante la cual la ambigüedad debida al “doble cifrado” –y también al “low level of redundancy” que Beaugrande (1978, 30) atribuye al poema- sume al lector en un estado de “excitación

interpretativa": "el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta" (Eco 1991, 370).¹⁹

Y es esa misma "excitación" la que –de producirse, naturalmente- lleva al lector a sumirse en una experiencia que no puede preverse ni determinarse completamente, y que para Eco es la base de la comunicación estética (1991, 384). El resultado es una definición bastante atinada de la relación entre autor-poema-lector:

Al destinatario se le requiere una colaboración responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, para reducir la multiplicidad de los sentidos, para escoger sus propios recorridos de lectura, para considerar muchos de ellos a un tiempo –aunque sean mutuamente incompatibles- y para releer el mismo texto varias veces, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias (Eco 1991, 384).

Porque el poema no "acaba" en su escritura, como bien señala Pedro Salinas: "Cuando una poesía está escrita se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio" (en Celaya 1972, 40).

¹⁹ Aunque también tenga razón Borges al afirmar que: "He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se añade al poema. Sé que *sentimos* la belleza de un poema antes de pensar en el significado" (2001, 104)

1.2.4 CONCLUYE VALÉRY

Paul Valéry, en su conferencia "Poesía y pensamiento abstracto", impartida en Oxford en 1939, afirma que en la poesía se produce una ralentización de la palabra, esa palabra que aunque es

perfectamente clara cuando la utilizan en el lenguaje *corriente*, y que no da lugar a ninguna dificultad cuando está enganchada en el tren rápido de una frase ordinaria, se convierte en mágicamente embarazosa, introduce una resistencia extraordinaria, desbarata todos los esfuerzos de definición tan pronto como la retiran de la circulación para examinarla aparte y le buscan un sentido después de haberla sustraído a su función momentánea. (1990, 74)

Así, el universo poético nace con la aparición de un discurso cuyo fin no es ser comprendido -"Comprender consiste en la sustitución más o menos rápida de un sistema de sonidos, de duraciones y de signos por una cosa muy distinta" (1990, 85)-, sino "recuperado": "esta forma sensible adquiere por su propio efecto una importancia tal que se impone, y se hace, de alguna manera, respetar; y no sólo notar y respetar, sino también desear y por tanto recuperar" (1990, 86).

Ello se debe a que la poesía es un arte del lenguaje, y a que "ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no producen, y que llamaremos poética" (1990, 79). La causa es que ciertas cosas y seres conocidos cambian en alguna medida de valor, se encuentran *musicalizados* (1990, 79). Y esa musicalización, esa ordenación del discurso en versos que no responde a ninguna necesidad, "*si no es la necesidad que deben crear ellos mismos*" (1990, 85), es lo que convierte a la poesía en "*un lenguaje dentro de un lenguaje*" (1990, 84) –ese doble cifrado del que habla Lotman-,

mediante el cual el poeta crea el "estado poético" en los otros, ya que lo importante para el poeta no es que sienta el estado poético, sino que sepa transformarlo en palabras para el lector, lo que él llama la ley de bronce de la literatura: "*lo que vale para uno solo no vale nada*" (1990, 98).

Valéry aborda la relación entre forma y fondo mediante la metáfora del péndulo, que oscila permanentemente del sonido al sentido, pues "en cada verso, el significado que se da a conocer en ustedes, lejos de destruir la forma musical que les ha sido comunicada, pide otra vez esa forma" (1990, 94). Así, sonido y sentido van inextricablemente unidos, aunque su efecto no sea simultáneo: "Nuestro péndulo poético va desde nuestra sensación hacia alguna idea o sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que reproduciría esa sensación" (1990, 94). Pues la poesía no es, en el fondo, más que la reproducción por la palabra de una emoción ausente.

Y si en la Grecia arcaica la poesía otorga la inmortalidad a los héroes, ahora es la propia memoria individual la que se hace inmortal a sí misma mediante el artificio poético, esa técnica mediante la cual el poeta reproduce su emoción (aleatoria, caprichosamente causada²⁰) en los demás, en ese texto al que se obliga a volver una y otra vez al lector y que, en su infinita y pendular lectura, acaba acompañándole como una experiencia más de su vida.

²⁰ Véase, por ejemplo, el ensayo de Josep Carner "Teoria de l'ham poètic": "La inspiració, fet i fet, no ha estat més que l'obra d'una sola paraula, gairebé d'una paraula qualsevol, però excepcionalment recollida en una lectura mig distreta, o en la conversa de dos inconeguts que passen, o bé ens ha saltat als ulls en un diccionari on cercàvem ben altra cosa" (1986, 248).

CAPITULO 2: LA TRADUCCIÓN POETICA: UNA IMPOSIBILIDAD POSIBLE.

claquemurés dans les limites de notre intelligence

Lautréamont. *Les chants de Maldoror*.

2.1 OPINIONES

Cuando nos planteamos la posibilidad o imposibilidad de la traducción de poesía, de ese peculiar tipo de texto “altamente concentrado y organizado” y que llama la atención hacia sí mismo del que hemos hablado en el capítulo anterior, es evidente que de lo que estamos hablando es de producir otro poema a partir del original; es decir, queremos producir *otro* texto artístico –aunque sea en prosa- también altamente concentrado y organizado –quizá de otro modo-, pues transliterar, parafrasear o explicar un poema no presenta ninguna dificultad de índole teórico, y probablemente tampoco práctico.

Cuando Vladimir Nabokov (1955, 512) postula la imposibilidad de la traducción y afirma no fiarse más que de una glosa acompañada de abundantes notas explicativas, elimina cualquier problema teórico, y

quizá sólo cabría hablar de la mayor o menor elegancia estilística de esa glosa²¹.

Tampoco sabe uno muy bien cómo tomarse las palabras de Robert Browning (en Selver 1966, 26) en el sentido de que la traducción de un poema "ought to be absolutely literal, with [the] exact rendering of [the] words, and the words placed in the order of the original. Only a rendering of this sort gives any real insight into the original". Esto sí que es algo imposible. Y además, un disparate.

Se me escapa igualmente el concepto de "transposición creadora" que menciona Jakobson (1975, 77) tras declarar la poesía "por definición intraducible" (1975, 77), pues si hay que ser creativos, ¿por qué no intentar crear otro poema a partir de la estructura que nos presenta el autor del original?

Estas tres opiniones²², de escaso fundamento, pero que se siguen citando al hablar de la traducción poética, probablemente por la fama de sus autores, derivan en mi opinión de una absoluta desconfianza hacia la labor del traductor, a quien muchas veces se ve como una amenaza a la propia obra. En el caso de Nabokov no cabe la menor duda, pues cuando al hablar de ese caso especial de traductor que es "el escritor profesional que se relaja en compañía de un colega extranjero" (1984, 459), acaba afirmando que:

O bien desconoce el idioma original y se fía tranquilamente de la traducción hipotéticamente "literal" que le hace otra

²¹ También parece rehuir cualquier aproximación teórica al asunto García Yebra, cuando dice que: "acaso la solución más sensata de tan arduo problema consista en no darle ninguna solución abstracta, universal, que pretenda ser valedera para todas las obras poéticas" (García Yebra 1983, 141).

²² Las tres podrían englobarse en ese concepto que Chesterman denomina "memes of translation", y que podríamos traducir por tópicos o ideas recibidas: es decir, lastre que, como en cualquier otra disciplina, hay que acabar soltando tarde o temprano. Especialmente interesante resulta el capítulo "The evolution of translation memes", donde pasa revista a las ideas predominantes en el campo de la traducción desde Platón hasta la teoría del *skopos*. (Chesterman 1997, 19-33).

persona menos brillante pero un poco más enterada, o bien, conociendo el idioma, le faltan la precisión del erudito y la experiencia del traductor profesional. En ese caso, en cambio, el principal inconveniente está en que cuanto mayor sea su talento personal más tenderá a ahogar la obra maestra extranjera en el oleaje de su propio estilo. En vez de disfrazarse del autor original, lo que hace es disfrazar al autor de sí mismo (1984, 460).

Es decir, que para Nabokov no hay salida alguna: malo si no conoce el idioma y malo si lo conoce; malo si carece de talento y malo si lo posee. Las palabras del ruso delatan un pensamiento muy común en autores que manejan varios idiomas: la única traducción que les inspira confianza es la suya propia²³.

Antes de pájaros de tan mal agüero, Leonardo Bruni, humanista italiano y traductor de Platón que vivió a caballo en los siglos XIV y XV, intuyó ya que una de las claves de la traducción literaria consistía en recrear el idiolecto del autor. Bruni habla incluso de que el traductor se transforme en el traducido (Lefevere 1992(a), 84):

the translator transforms himself into the original author with all his mind, will and soul, and he also ponders the problem of how to transform the shape, the stance, the gait, the style, and all other features, and how to express them. The result will be a wonderful translation.

²³ Y como ejemplo de ello, la traducción que él mismo hizo del *Evgueni Oneguin* de Pushkin al inglés, y que Edmund Wilson comenta, de manera no muy favorable, en su ensayo "El extraño caso de Pushkin y Nabokov" (Wilson 1981, 259-294).

A continuación, tras caracterizar el estilo de Cicerón, Salustio y Livio, afirma que “In translating specific writers the good translator will conform to them in such a way that he renders their own figures of speech” (Lefevere 1992(a), 84), siendo esas “figures of speech” el marchio distintivo de cada autor. Concluye, por fin, con su regla de oro de la traducción: “that the shape of the original text should be kept as closely as possible, so that understanding does not lose the words any more than the words themselves lose brilliance and craftsmanship” (Lefevere 1992(a), 85).

Petrus Danielus Huetius, obispo y educador francés del siglo XVII, cita una frase de Quintiliano que resulta muy pertinente al hablar de la traducción poética: “I do not want a translation to be a paraphrase, but rather a struggle with and emulation of the original which renders the same sense” (Lefevere 1992(a), 87). Más adelante afirma que al traductor de oratoria y al de poesía se les han de permitir algunas licencias, pues su arte

consists not only of the splendor of their subject matter, but also of the skillful way in which they manage words, and there may be such masters of the word among them that *their mosaic is beautified by art, even if the individual pieces are eaten by worms* (Lefevere 1992(a), 95).

En el mismo siglo, John Dryden nos advierte contra el literalismo y por las libertades (del traductor), citando unas palabras de Sir John Denham: “*Poetry is of so subtle spirit, that, in pouring of one language into another, it will evaporate; and if a new spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a caput mortem*” (Lefevere 1992(a), 104).

Jean le Rond D’Alembert, una de las figuras señeras de la Ilustración francesa, nos previene de que “To translate a poet into prose is to

change a measured aria into a recitative; to translate him into verse is to change one aria into another, which may be just as good, but it is not the same" (Lefevere 1992(a), 110). Y desaconseja a los traductores que se limiten a ser meros copiadores, antes bien, que sean "rivals of the writers they translate" (Lefevere 1992(a), 111).

Alexander Fraser Tyler, académico y abogado escocés del siglo XVIII, afirma que la traducción en prosa de la poesía lírica "is the most absurd of all undertakings" (Lefevere 1992(a), 131), y que "none but a poet can translate a poet" (Lefevere 1992(a), 132), al tiempo que también insiste en que se ha de conceder al traductor de poesía una libertad mayor que a ningún otro, pues sin ella "there can no be ease of composition" (Lefevere 1992(a), 133).

Ya en nuestro siglo, Paolo Valesio se erige en denodado defensor de la traducibilidad de la poesía en su ensayo "La poesía como traducción: transpoesía" (1996), donde nos dice que

La poesía en su sentido fundamental de *poiesis*, por lo tanto, es ontológicamente intraducible, no en el sentido de que un poema dado no pueda ser traducido de su lengua "originaria" a otra lengua, sino en el sentido de que la *poiesis* es externa a toda lengua. Por otra parte, la poesía como poema, escrito o recopilable, es ontológicamente traducible, en el sentido de que el poema en cuanto tal *nace* como traducción (1996, 29).

De este modo, el dilema traducibilidad/intraducibilidad no se reduce ya a una cuestión lingüístico-formal, pues la poesía, en sí, procede de una lengua que no es ninguna lengua, "está en movimiento, en una situación fluida de continua *translatio* o *traductio*. Poesía como transpoesía, precisamente: lo que significa que la actividad de la poesía

es siempre de alguna manera un proceso de traducción" (1996, 32). Así, todo poema nace como hijo de su lengua "originaria", "pero en seguida es transformable en una serie infinita de equivalentes en otras lengua madrastras" (1996, 33).

La idea de Valesio es, por tanto, que la radical traducibilidad de la poesía obedece a que su nacimiento en una lengua es puramente accidental, y que la labor del poeta no es, en el fondo, más que una primera y primigenia traducción.

Esteban Torre, en su *Teoría de la traducción literaria* (1994) se propone demostrar la traducibilidad de la poesía... simplemente traduciéndola. Y lo hace rítmicamente, recurriendo para ello a poemas de J. M. Blanco-White, Fernando Pessoa (en inglés), Baudelaire y Verlaine, justificando con un comentario las soluciones de su traducción. Su conclusión es que

La traducción del verso en verso ha de basarse, por lo tanto, y necesariamente, en el concepto de equivalencia rítmica. Como hemos tenido ocasión de ver, la forma de expresión adquiere en el texto poético una relevancia crucial, siendo muchos y diversos los factores que entran en juego en la creación –y en la recreación- del poema (...) Lo verdaderamente importante es crear –o recrear- un poema, un auténtico poema. (1996, 207)

Lástima que en sus creaciones –o recreaciones- se liquiden segmentos importantes de información del poema, y todo se supedita a la rima o a mantener el número de sílabas. De escaso fundamento teórico, la práctica traductora de Torre tampoco alcanza resultados precisamente felices.

2.2 APROXIMACIONES

Al analizar algunas de las aportaciones teóricas que se han realizado para fundamentar la práctica de la traducción poética, entendiendo por esta el proceso de convertir un poema en una lengua en otro en lengua distinta y que podamos considerar “a valid representative” (Beaugrande 1978, 14) del primero, dudo en calificar de teórica ni de aportación lo que nos brinda Robert Bly en su volumen *The Eight Stages of Translation* (1991), y que menciono porque en ella aparece en todo su esplendor uno de los vicios que más abundan al analizar la práctica de la traducción de poesía: entenderla como una sucesión de versiones y versiones hasta que la cosa queda “poética”²⁴. Bly no propone ningún análisis estilístico ni ninguna aproximación a la estructura del texto, sino que comienza con una traducción literal que va puliendo en sucesivas “fases”, y donde nos encontramos, por ejemplo, con algo tan pintoresco como la Fase IV, que consiste en “traducir” su versión al “inglés hablado”, porque, según él, “we need the energy of spoken language as we try to keep a translation alive, just as we need the energy of written” (1991, 25). Luego le añade el tono, le pule un poco el sonido, la hace repasar por un nativo y le da los últimos toques. Se trata de un procedimiento de maquillaje carente de todo rigor, donde todo se fía a la inspiración e intuición del traductor (y a la competencia del nativo que lo repasa, se supone).

²⁴ El propio Beaugrande (1978, 111), citando a Lefevere, nos advierte en contra de esta tendencia cuando denuncia la práctica habitual de algunos traductores de añadirle un poco de “literatura” al texto en forma de “clichés, ‘poetic’ stock-phrases, devalued stylistic devices, archaisms and obsolete rime-schemes”.

Aunque Frederick Will (1993) no nos proponga, en definitiva, otra cosa que hacer versiones como método de traducción, cuando menos nos ofrece algunas reflexiones que pueden resultarnos de cierto interés:

- i) Se enfrenta, en primer lugar, a la noción de “intraducibilidad” arguyendo que es imposible probar la intraducibilidad de un texto dado, pues “each inadequate effort to translate it will only generate the next effort” (1993, 4). Es decir, considera la traducción una actividad compulsiva en su propio fracaso, ya que no es, en suma, sino “the ultimate expression in language of our desire to know and think in language (...) a transforming of language by language” (1993, 5).
- ii) Apunta el no por metafísico menos interesante concepto de un “tercer lenguaje”, una suerte de eco de lo que se hablaba antes de la confusión de lenguas de Babel, hecho que partió nuestra habla común y nos condenó a traducir eternamente. Para él, ese tercer lenguaje se halla “posted between languages which are being translated into one another. The third language is a ground of intelligibility, across which the meaning of one language passes into that of another” (1993, 3-4). Como vemos, tiene cierto punto de contacto con la idea de “transpoesía” de Paolo Valesio.
- iii) Nos presenta la idea de “dynamic content” (1993, 32), postulada por Ezra Pound en su ensayo “How I began” (1913). Halla Pound en la poesía una especie de invariable poético, una parte de la poesía que es indestructible y no se puede perder en la traducción, y distingue en todo texto poético tres elementos: la *melopoeia*, la cualidad musical; la *phanopoeia*, la proyección de imágenes sobre la imaginación visual; y la *logopoeia*, la danza del intelecto entre las palabras (1993, 32). Para Pound, la música es algo que prácticamente siempre se pierde, cosa que no tiene por qué ocurrir con los otros dos elementos, que para él

son "essential ingredients of the core" (1993, 32)²⁵. Guarda cierta relación la teoría de Pound con el concepto que he esbozado en la introducción, y desarrollaremos luego en la práctica, de los marcadores estructurales, por cuanto esos "essentials ingredients of the core" se podrían identificar con la estructura del poema, que es lo que nos ha de permitir reelaborarlo.

Burton Raffel, en *The Art of Translating Poetry* (1988) pone especial énfasis en qué competencias debe poseer un traductor. Tras definirle como una suerte de humanista no especializado (1988, 7), afirma que ha de ser capaz de

to reproduce in the new language the peculiar force and strength, the inner meaning as well as the merely outer ones, of what the original writer created solely and exclusively for and in a different language and a different culture. (1988, 157)

Por desgracia, y al igual que muchos otros que han abordado la misma cuestión, no nos dice cómo hacer todo eso ni cómo, en suma, transmitir "a reasonable measure of the force and flavour of the original" (1988, 121). Así, cuando al traducir a Baudelaire nos explica que elige una "irregular line pattern", su única explicación es que: "I am more comfortable with it, since it comports with my own practice as a poet" (1988, 89). Parece, en definitiva, algo totalmente arbitrario.

²⁵ Etkind critica esta idea al comentar la teoría del "elemento dominante" de Roger Callois, quien también se muestra partidario de sacrificar siempre la rima y la medida (Etkind 1982, 13). Según Etkind: "Le sens, dans un poème, n'est pas, le plus souvent, et de loin, son trait principal. Souvent même, il n'est que le prétexte". Lo que, desde luego, es también opinable.

Tampoco se diría muy rigurosa la noción de "a constantly shifting system of priorities", que toma de John Frederick Nimes, cuyas palabras cita (Raffel 1988, 89):

One cannot translate a poem, but one can try to reconstitute it by taking the thought, the imagery, the rhythm, the sound, the qualities of diction –these and whatever else made up the original- and then attempt to rework as many as possible into a poem in English.

Obviando lo de que no se puede traducir un poema, presenta una concepción frankensteniana del texto poético, algo compuesto de piezas aisladas pero donde no se ve el todo, y una idea de la traducción que consiste en barajarlas para construir otro monstruo, al parecer, sin plano. Tampoco se nos explica cómo se llega a esas "priorities" ni a qué obedece el traductor en su "constantly shifting", como si el pensamiento, las imágenes, el ritmo, etc, se pudieran separar de su soporte: las palabras, sin las cuales no hay ni sentido, ni ritmo, ni nada.

Cita también Raffel a Nikolai Stepanovich Gunilev, quien afirma que el traductor, en cuanto que crítico honesto y sensible, ha de ser alguien "who can choose an author's basic characteristics and, when he needs to, can sacrifice to these characteristics others of lesser importance" (Raffel 1988, 180). Pero también nos quedamos lejos del meollo: cómo llegar a estas "basic characteristics".

Eustaquio Barjau, en "La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias" (1995), tras hacer cierta chanza de la actitud defensiva de todos aquellos que se han dedicado a traducir versos, comentando una "cierta mala conciencia por haberse atrevido con una práctica que debería estar vedada" (1995, 59), aborda el problema de la especificidad de la traducción del texto poético, y, como Etkind, insiste

en la cuestión del efecto: "qué es lo que el texto quiere hacer" (1995, 60). Para él, el texto literario "es un texto que no pretende ningún resultado 'práctico' concreto, que está fuera de toda secuencia de medios y fines en la que consiste nuestro vivir cotidiano" (1995, 61).

Concretamente, acota para la poesía un estatus especial del lenguaje que sugiere medida, ritmo, repetición, y caracteriza lo peculiar del lenguaje en verso como "la reaparición de lo semejante" (1995, 64).

Barjau nos propone, para empezar, un concepto claro de "fidelidad": "La fidelidad, en una traducción, es el ateniimiento escrupuloso a estas dimensiones del texto, *lo que* este dice y *el modo como* lo dice" (1995, 66), y establece que el "equilibrio entre estos dos vectores del imperativo de fidelidad es la clave de toda buena traducción", para concluir que "El traductor está obligado a reproducir *lo esencial* de un texto" (1995, 66).

Y aquí es, naturalmente, donde surge el problema, a la hora de plantear la "*distinta* literalidad" (1995, 66) de la traducción poética. La conclusión, para Barjau, es que "El traductor de un poema debe crear, con medios distintos, un producto artístico análogo al poema con el que se enfrenta; debe reproducir, con las palabras de otra lengua, las virtualidades del original" (1995, 67). No propone Barjau ninguna metodología analítica ni ninguna respuesta sistemática al problema, y tomando como ejemplo la traducción de la *Marienbader Elegie* de Goethe, distingue cinco enfoques distintos para abordarla, todos ellos con sus pros y sus contras: ¿hay que salvar la estrofa, renunciar a ella, conservar la cualidad rítmica de los versos, renunciar a ella? Barjau sopesa los pros y los contras, pero todo se queda en un sopesado del que no extraemos ningún procedimiento ni criterio claro. Tan sólo el comentario de que, a nivel connotativo, «la fidelidad de la versión dependerá del grado de empatía que el poeta-traductor haya tenido con el poeta-autor» (1995, 75). Lo que no parece otra cosa que dejarlo todo en manos del azar.

Joaquim Mallafré, en el capítulo sobre "Traducción literaria" de su *Llengua de tribu i llengua de polis*, aborda la traducción poética distinguiendo, en primer lugar, entre traducción didáctica y traducción artística. La primera la define como "textos bilingües on trobem el text original i la traducció en pàgines oposades, columnes paral.leles, a peu de pàgina, o menys usual si no és en textos escolars, interlinear. En aquest tipus de traducció la feina del traductor consisteix a servir l'original" (1991, 102). Y aunque afirma que el traductor no tiene por qué renunciar a la parte "artística" de su labor, le otorga un papel "més humil i difícil en molts aspectes" (1991, 102), pues, según afirma más adelante: "En la típica edició bilingüe no és la traducció l'objecte primari de l'atenció del lector, sinó l'obra original" (1991, 110). Lo que podría llevarnos a preguntar qué pinta entonces la traducción en la página, si no es ahorrarnos la molestia de mirar el diccionario.

En el caso de la traducción artística, tras mencionar la complejidad y dificultad que nos la hace considerar una especialización aparte, coincide con Barjau en que "les llibertats del traductor estaran en funció d'aconseguir l'efecte equivalent del conjunt" (1991, 115). Reproducir esta función, añade, "pot exigir addicions, substraccions, alteracions, en algun cas la nota a peu de pàgina, o ajustaments de la llengua a l'experiència. Són tècniques d'ajustament necessàries segons la situació, que provoquen dificultats i un perill de desencert extraordinari" (1991, 115). Y para que no se pierda ninguna de las connotaciones del original, nos invita a analizar aspectos del texto, como pueden ser el tono emotivo semántico, las frases hechas, los juegos de palabras, etc., que comenta con algunos ejemplos, aunque sin esbozar, tampoco, ningún criterio ni procedimiento sistemático.

2.3 TEORICOS

Efrim Etkind (1982) introduce un concepto clave a la hora de abordar la traducción poética: la función del texto artístico (1982, 1). ¿Para qué ha sido escrito un poema? ¿Para emocionar, para comunicarnos una reflexión, para hacernos reír, llorar? Respecto a ello, Etkind es muy claro:

Dénaturer la fonction artistique d'une oeuvre revient a dénaturer cette oeuvre; supprimer cette fonction, c'est enlever tout sens à l'activité de traduction en général. Il est peut-être impossible de concevoir, en littérature, quelque chose de plus absurde qu'une oeuvre radicalmente dépourvue de toute fonction. (1982, 1).

Se trata de un gran paso adelante a la hora de elaborar una teoría de la traducción poética, por cuanto analizar la función de un texto significa desmenuzarlo en sus elementos y ver cómo operan, que es uno de los fundamentos de la teoría que proponemos. Los ejemplos que cita a continuación son buena prueba de ello (1982, 2-18).

De los distintos tipos de traducción que enumera Etkind (1982, 18-27), me detendré solamente en los que él engloba dentro de la etiqueta de traducciones creativas: una es la Traducción-Recreación, donde se *recrea* el conjunto, "tout en conservant la structure de l'original" (1982, 22). Naturalmente, afirma Etkind, esto no es posible

sans sacrifices, sans transformations, sans additions; mais tout l'art du traducteur consiste précisément à ne pas faire de sacrifices au-delà du nécessaire, à no tolerer les transformations que si elles demeurent dans le cadre précis

et restreint du système artistique en question, à ne faire d'additions que si elles ne franchissent pas les bornes du monde esthétique du poète. (1982, 22-3).

La posición de Etkind es bien clara: se trata de una recreación según la información suministrada por el original, lo cual no implica que sólo sea posible *una* traducción, en la medida en que las normas textuales del autor siempre podrán recibir múltiples interpretaciones, cuya mayor o menos pertinencia nos la dará el producto final que es la traducción: "l'activité traductrice permet, en fait, de donner d'un même texte nombreuses et même d'innombrables variantes: la traduction la plus fidèle a l'original est nécessairement subjective" (1982, 24). Pero que sea subjetiva no quiere decir que sea arbitraria. Si, siguiendo a Bierswisch (1971), consideramos que existe una "gramática de la poesía" (1971, 90), podemos acordar que cada poema viene definido por unas normas gramaticales subjetivas, pero no arbitrarias, que crean una estructura propia, donde puede acudir el traductor para discernir la función y operatividad del poema.

Menciona también Etkind la Traducción-Imitación (1982, 26-7), que ocurre cuando un poeta *crea* un poema a partir de otro preexistente. Etkind no la considera propiamente una traducción, y las razones que argumenta son las siguientes: i) que no conserva la estructura del original, tal como hace la T-R; ii) que no reproduce el sistema de imágenes del original; iii) que produce un texto totalmente nuevo, que no se adecúa al texto de partida.

El corolario de todo ello es la noción que tiene Etkind de lo que significa traducir un poema: producir *otro* texto poético que conserve la estructura del original, su sistema de imágenes y se adecúe al texto de partida, *recreándolo* y haciendo todos los sacrificios que sean necesarios en el proceso, siempre ciñéndonos a las normas del texto original; en

todo ello, como no puede ser de otro modo, se manifestará el traductor de manera subjetiva, pero nunca arbitraria.

En el caso de James S. Holmes nos encontramos con otro autor que tampoco ofrece ninguna teoría sistemática de la traducción poética, y mucho menos una aproximación metodológica. Abunda en la idea de Lotman, Etkind y Beaugrande al afirmar que, en el poema, "in this most complex of all linguistic structures, a whole range of significations, and not simply the signification most obvious, most logical, fuse to create the total 'meaning' and the total effect" (1988, 9).

En su concepción, para desentrañar ese "whole range of significations" y adentrarse en esa "most complex of all linguistic structures", se precisa lo que él denomina un "metapoeta" (1988, 11), y que se define por reunir tres factores:

acumen as a critic, craftsmanship as a poet, and skill in the analysing and resolving of a confrontation of norms and conventions across linguistic and cultural barriers: in the making of appropriate decisions. (1988, 11).

Hemos visto que las competencias y habilidades que debe poseer el traductor de poesía es uno de los asuntos que más han preocupado a los teóricos, pero no creo que se puedan poner muchos reparos a las cualidades que apunta Holmes: en su faceta de crítico, ha de ser capaz de realizar un análisis profundo del original²⁶; parece que le hemos de suponer cierta habilidad versificadora (creo casi imposible que quien traduce poesía nunca haya escrito un verso propio); y en cuanto a esa capacidad para moverse entre las normas, tradiciones y convenciones

²⁶ Afirma Daniel Weissbort (1989, X): "Yet, as Ezra Pound remarked, translation is also a form of criticism, the highest in his view, since it represents of fusion of the creative and the critical".

del poema original y el metapoema (que así es como llama Holmes al producto de traducir un poema concreto), es, en su opinión, lo que caracteriza a la actividad propiamente traductora: el ser capaz de situarse en dos situaciones comunicativas distintas, a saber, el contexto cultural del poema original y aquel en el que se inscribirá el metapoema. En el fondo no es algo muy distinto de la Traducción-Recreación de Etkind, sobre todo porque Holmes nos indica que ese “new verbal object which, for all its differences from the original poema at every specific point, is nevertheless basically similar to it as an overall structure” (1988, 12).

No se le pasa por alto tampoco a Holmes la subjetividad de toda traducción poética, ya señalada por Etkind, y que él achaca a que el metapoema sólo presenta una interpretación entre muchas del poema original, poniendo énfasis en ciertos aspectos a costa de otros. Por esta razón, concluye: “there will always be need of more than one translation of any poem of importance, since several translations present more facts of the original than any one can do” (1988, 51). Y lo dice en el sentido de que todo texto de cierta relevancia precisa de más de una interpretación crítica para desentrañar su multiplicidad de sentidos, y es por ello que también podemos entender la traducción como un “critical comment of the poem written in the language of the poem” (1988, 23).

Aborda también Holmes el problema de la equivalencia, concepto que propone sustituir por el de “counterparts” o “matchings”, que él define como (1988, 54):

words, turns of phrase, fulfilling functions in the language of the translation and the culture of its reader than in many and appropriate ways are closely akin (though never equivalent) to those of the words, etc. in the language and culture of the original and its reader.

La noción que propone Holmes retoma el concepto de "función" del texto, al que tanta importancia concede Etkind, y permite, como mencionaba también este último, que el traductor exprese su subjetividad sin caer en la arbitrariedad, y sobre todo en el vicio de basar su trabajo en equivalencias puntuales sin una comprensión previa de la estructura global, expresada a través de esos "counterparts" o "matchings", que contribuyen a armar la estructura del poema.

Robert de Beaugrande (1978), basándose en la lingüística textual, nos presenta el intento hasta ahora más serio, sistemático y sólido de elaborar una teoría de la traducción poética. Parte de cinco hipótesis que creo claves a la hora de abordar nuestro trabajo (1978, 13): i) la consideración de que la unidad relevante de traducción no es la palabra, ni la frase, sino el texto²⁷; ii) que no debemos estudiar la traducción como una comparación entre textos, sino como un proceso de interacción entre autor, traductor y lector; iii) los factores interesantes del texto no son los rasgos en sí mismos, sino las estrategias subyacentes del uso del lenguaje tal como se manifiestan en los rasgos del texto²⁸; iv) las estrategias han de considerarse en relación al contexto de comunicación, y el uso del lenguaje poético representa un uso especial; v) el acto de traducción viene guiado por diversas serie de estrategias que responden a las directrices que hay dentro del texto. Y estas series de estrategias presagian lo que he denominado marcador estructural, pues son, en definitiva las *normas* (concepto que

²⁷ En el mismo sentido afirma Cees Koster: "Any comparison which proceeds word by word or phrase by phrase, or sentence by sentence, without already enabling on to somehow to relate these lower level elements to their function within the larger whole it is part of (whether source or target text) is bound to be restricted". (2000, 125).

²⁸ Félix de Azúa lo poetiza mediante una paradoja en el primer poema de su libro *Farra* (1983): "Lo que yace en el fondo es lo que de algo dice / pero no dice nada de lo que al fondo yace".

analizaremos en el capítulo siguiente) que nos vienen dadas por el propio texto a la hora de abordar la traducción.

Beaugrande, tras definir el uso poético del lenguaje como un uso “no ordinario” (1978, 17) que desafía las expectativas del lector (1978, 19) –y que quizá, como dice Valéry, es por lo que volvemos al poema una y otra vez-, afirma que una de las cosas que ha de ser capaz de hacer el traductor es “estimate accurately the response of potential readers to the translation” (1978, 27). Creo yo que, cuando habla de “response”, se refiere Beaugrande a lo mismo que entendía Etkind por “función” del texto: entender cabalmente los “textual signals” (1978, 31) que nos envía, y no convertir, por ejemplo, un poema irónico en uno pretencioso, ni viceversa; e identificar, por ejemplo, los componentes del texto “included for other reasons than to convey new information to readers” (1978, 31). Naturalmente, es difícil predecir la reacción de un lector, pero ahí es donde el traductor comparte la labor del crítico, tal como nos ha indicado Holmes, en el sentido de que “tries to investigate whether his or her response can claim general validity” (1978, 34), pues no hay duda de que la reacción del traductor marca el texto que este nos ofrece, y que su traducción es producto de su lectura e interpretación. Es en este sentido en el que Beaugrande le pide que lleve a cabo un “considerable internal analysis” (1978, 43) a fin de interpretar el texto en sus propios términos, adentrándose en su uso no ordinario del lenguaje, su gramática propia, en palabras de Bierswich. Lo que, en otras palabras, podríamos definir como “estilo”, y del que formarán parte, además, los dispositivos lingüísticos que, sin ser normalmente significativos, ahora se semantizan, como ya manifestara Lotman (1982, 194)²⁹.

²⁹ Lo que podríamos denominar el idiolecto del autor; algo en lo que hace hincapié Rosario García López al afirmar que “el traductor literario se enfrenta a un idiolecto que, en lo posible, debe conservar en el TM, de manera que podríamos afirmar que el

Beaugrande no tiene dudas acerca de cómo debemos enfrentarnos al texto a la hora de traducir:

...only if the reading process is consistently pursued to the point where the interpretation is maximally dominated by text-supplied information can a truly objective translation be produced, that is, a translation which validly represents the perceptual potential of the original. (1978, 88).

Asoma en estas palabras una tendencia prescriptivista que Beaugrande sigue en todas sus consecuencias al abordar las estrategias para la equivalencia (1978, 102):

By nature, a descriptive study of translating must also be prescriptive. The key terms of the theory, such as competence, poetic use of language, expression strategies, equivalence, and so on, represent activities performed by translators together with the prerequisites for such activities.

Y es que la palabra "objetivo" es sinónimo de "único" y "certidumbre", conceptos que difícilmente casan con una actividad humana que, como la traducción –sobre todo la poética- se basa en parte en una *interpretación*. Pero esa interpretación es también *una*, la nuestra, y para llevarla a sus últimas consecuencias, para conducir a buen puerto la ardua tarea de la traducción, hay que creer, al menos durante su realización, que es la más acertada y fundada. Y si no hay duda de que la traducción resultante ha de ser capaz de representar "the original text for a goal-language reader" (1978, 102), también,

buen traductor literario no recrea textos literarios, sino idiolectos particulares, en función de su valor comunicativo". (2000, 138)

como señalaba Holmes, es bueno –y posible- que de un mismo texto haya varias traducciones que sean “a valid representative” del original.

Creo, sin embargo, que Beaugrande se contradice cuando, tras hablar de objetividad y de producir un texto que represente al original, acaba postulando, en las palabras de presentación de su traducción de *Las elegías de Duino* que nos ofrece como ejemplo, que “a commentary should accompany the text in order to account the losses and shifts which cannot be averted” (1978, 136). Pues, o producimos un texto que represente al original, con sus virtudes y deficiencias, pero que funcione como poema sin explicaciones ni glosas, o de nada sirve todo el camino teórico recorrido por Beaugrande, pues para este viaje no necesitábamos alforjas, sólo a Nabokov.

Hago mía la reflexión de Gallagher (1981, 149) cuando afirma que “what an English-only reader wants is a good poem in English”. Y eso es, en definitiva, lo que quiere cualquier lector: un buen poema en su lengua; o, cuando menos, un poema que se aproxime lo más posible al original, a su función, estructura e intenciones. Las notas explicativas sólo sirven para excusar nuestras insuficiencias como traductores, para decir: “No me he equivocado, es que no doy para más”.

Félix de Azúa, en el “Aviso” que hace de prólogo a su libro de poemas *Farra* (1983), reflexiona sobre “el misterio” de por qué pueden leerse traducciones de versos. ¿Por qué, se pregunta, si el sentido común nos dice que un verso regularmente medido no puede traducirse, seguimos leyendo versos traducidos? Pero claro, ¿cómo decirles a los millones de lectores que han perdido millones de horas leyendo a Shakespeare, Goethe o Baudelaire en traducción que ha sido labor vana, y que en realidad no han leído nada? ¿Y por qué desengañarlos, si esas obras han llegado a decirles algo a pesar de hablarles con palabras distintas de su lengua original? La conclusión a la que llega Azúa no puede ser otra: “La poesía no se sostiene en las palabras regularmente

dispuestas", y al cambiarlas, "lo que queda, lo indestructible, es lo poético del verso" (1983, 18)³⁰.

Eso es lo que busca el traductor. Otro soporte físico, otras palabras que sustenten lo poético de esos versos. Y lo que sea y como sea lo poético de esos versos es lo que debe desentrañar, pues contrariamente a lo que afirmaba Robert Frost, ahí, donde ya no están las palabras, está la poesía.

³⁰ En el mismo sentido se pregunta Sapir (1991, 251) "si en la literatura no se mezclan acaso dos niveles distintos de arte: un arte general, no lingüístico, que puede transferirse sin pérdida a un medio lingüístico ajeno, y un arte concretamente lingüístico, incapaz de transferencia".

CAPITULO 3: NORMA Y ESTILO

Es preferible recrearse ante una rosa que colocar su raíz bajo un microscopio.

Una verdad, en arte, es aquella cuya contradictoria es igualmente cierta.

Oscar Wilde. “La verdad de las máscaras”.

3.1 LAS NORMAS COMO INSTRUCCIONES DE USO

Si hubiésemos de definir la labor del traductor de literatura en general, y del de poesía en particular, podríamos decir que es un escritor que no inventa. En el palimpsesto que es la literatura, el traductor escribe, por así decir, sobre la plantilla de un trabajo previo, ante el que ha de responder. Pero no sólo responde ante esa obra anterior. Toda traducción se realiza dentro de un corte en el tiempo, en una época determinada, y viene mediatizada por las ideas lingüístico-culturales de la época, sus valores sociales e ideológicos. Todo ello, en suma, crea una *expectativa*, tal como nos lo expone Eugenio Coseriu:

(linguistic "norm") pertains to language as a social institution, the level of conventional models and of appropriate, socially acceptable ways of employing language in contact with other speakers. At this level other people's expectations of what is "proper", in what circumstances, play a crucial part (en Hermans 1999, 75).

Es decir, el traductor, al cumplir la función asignada por la comunidad, juega un papel social (Toury 1980, 53), por lo que su actividad viene regida por una serie de normas que determinan que su comportamiento es el adecuado. Ante la enumeración de normas que hace Toury (1980), uno se sentiría tentado de pensar que poco participa la libertad del traductor en su actividad traductora, si no fuera porque el propio Toury, años más tarde, responde a esa cuestión mediante una máxima del pensamiento tradicional judío: "Todo está predestinado, pero el libre albedrío está garantizado" (1998, 20); para acabar reconociendo que, en el fondo, "All translational decisions are made in an individual's brain" (1998, 19), y que es el traductor, en definitiva, el responsable de la aplicación o no de esas normas.

Nos dice Chesterman (1998, 91) que cuando el concepto de norma aparece en los Estudios de Traducción ofrece solución a dos tipos de problemas teóricos. En primer lugar permite huir de la tradición de los estudios prescriptivos, en los que se proponían principios generales acerca de cómo deberían ser las traducciones; ahora el estudioso ya no prescribe, sino que describe las normas que afectan a las traducciones y que, en muchos casos, se enseñan en las facultades de traducción. En segundo término, permite explicar *por qué* las traducciones son como son. En cierto modo, y tal como se desprende del Toury de 1980, las normas, y no los traductores, eran responsables de las traducciones. Y él mismo ve ese peligro al afirmar:

Some may feel that if we see translations as being subjected to norms, we deprive translators of their free choice, we reduce them to the status of mere rule-following robots: on this view, norm-thinking makes translation into a mechanistic, predetermined activity. (1998, 92)

Pero hagamos caso a Anthony Pym (1998, 108), y, saliendo de la árida teoría, veamos cómo actuamos nosotros, los traductores ante las normas. Situadas en un impreciso lugar entre las reglas y las idiosincrasias (Toury 1980, 54), actúan de mecanismo coercitivo sobre el traductor en el momento de llevar a cabo su actividad. Pero quizá decir mecanismo coercitivo sea exagerado. En realidad se trata más bien de decisiones que el traductor da por sentadas, teniendo en cuenta el modelo de lengua en que expresa su traducción, las posibles normas de estilo que le impone el cliente, las normas de recepción de la sociedad a que va destinada; eventualidades que no puede pasar por alto si quiere que su traducción sea socialmente aceptada, tal como indica Toury (1980, 55):

Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply *sanctions* –actual o potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are *evaluated*.

Es decir, que para funcionar socialmente como traductores hemos de pasar por una suerte de evaluación continua que sancionará que nuestras traducciones se acepten o no.

Pero Chesterman nos señala que, aparte de las normas orientadas hacia el aspecto social de la lengua y las expectativas, existe lo que él

denomina *accountability norm*, y que "assumes that translators owe loyalty to the original writer, to the commissioner of the translation job, to themselves and to their clients and/or prospective readers" (en Hermans 1999, 78). Esta *accountability norm*, por tanto, adopta una perspectiva más ética y relaciona la traducción como producto con el texto original mediante lo que Chesterman denomina una *relation norm*, y que obliga al traductor a que "an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text" (en Hermans 1999, 78). Dicha "relevant similarity" no parece muy distinta de la idea de "valid representative" de Beaugrande, y tras ambas no se esconde sino una idea de equivalencia, que Chesterman no rehuye y que define como la relación, sea cual sea, entre el texto origen y el texto meta (Chesterman 1998, 93), para acabar proponiendo lo siguiente:

What about taking similarity as the key term: not sameness or difference alone, but *both* sameness *and* difference? After all, this is what "similarity" means: partly the same, but partly different. In the process of translation, some aspects of the source text appear to change more than others.

Así pues, si en los estudios prescriptivistas se proponía cómo había que traducir, el estudio de las normas parece que no pretende sino explicarnos por qué traducimos como lo hacemos, siguiendo, como hace Toury en su artículo de 1980, toda la serie de toma de decisiones del traductor. Pero tampoco *todas*. Pues cuando aborda las "operational norms" (1980, 58), se detiene en las "textual-linguistic norms", que, según él, "govern the selection of material to formulate the target text in, or replace the original textual and linguistic material with" (1980, 59). El las considera "performance instructions" (1980, 60). Pero ¿de

dónde vienen estas instrucciones? ¿Quién las da? Toury acude a esa dicotomía que propone entre “adequacy” y “acceptability” (1980, 56); es decir, entre la adecuación al texto original y la aceptabilidad en la cultura meta de una determinada traducción. Y ahí es donde está el meollo del asunto, en la “adequacy”. Porque la idea de “acceptability” es la que nos permite funcionar dentro de nuestra cultura, producir un texto que sea aceptado como traducción. Pero esta, como nos ha dicho Chesterman, también ha de responder ante el texto original, ya para ser un “valid representative” (Beaugrande), poseer una “relevant similarity” (Chesterman) o poseer esa cierta “adequacy” que postula Toury.

Lo que me propongo hallar mediante lo que he denominado marcadores estructurales son las “source norms” (1980, 56) de que habla Toury; no las normas propias de la lengua, sino las del habla particular que individualiza a un autor (D. Alonso 1993, 584), expresadas específicamente en un texto concreto, para leer en ellas esas “performance instructions” que me permitan “recrearlas”, en palabras de Etkind, en mi traducción. Y esa expresión individual de las “source norms”, de las normas que emanan del texto original, lo identifico con lo que se ha venido denominando *estilo*.

Paul B. Armstrong, en su libro *Conflicting Readings*, menciona también las normas textuales. En su opinión, el texto nos llega a través de sus normas y su estructura, y estas son una creación humana, una codificación en un lenguaje especial –el “doble cifrado” del que habla Lotman-, e interpretar un texto es descodificar esas normas. Aunque, naturalmente, “Interpreters will not find the same norms in a work if they have different definitions of art” (1990, 93). Con lo que llegamos al callejón sin salida de la interpretación. Para salir de él, plantea Armstrong un test al que someter toda interpretación de las normas de un texto, la cual, según nos dice, debe cumplir 3 condiciones: i)

inclusividad: toda parte ha de encajar en el todo; ii) intersubjetividad: nuestra subjetividad ha de poder ser compartida; iii) eficacia: “we put our presuppositions into play when we follow their guidance in interpreting a work, but we also thereby put them at risk, for our encounter with a text may defy our expectations and challenge the assumptions with which we began” (1990, 13-16). De las tres, tomo la segunda como fundamental: cualquier interpretación de un texto, cualquier extracción que hagamos de sus normas, cualquier subjetividad que exponamos ha de ser, diría yo *ampliamente* compartida, pues todo discurso social o busca ser compartido o es autista. Y si no, recordemos de nuevo las palabras de Valéry: “*lo que vale para uno solo no vale nada. Es la ley de bronce de la Literatura*” (1990, 98).

No algo muy distinto nos propone Umberto Eco cuando afirma que “Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo” (1992, 41): es decir, un lector que lo lea según sus propias normas, no según la famosa “intención del autor”, que es, para el traductor, algo totalmente irrelevante. Al traductor sólo ha de importarle lo que el autor dijo –quisiera o no-: lo que quiso decir y no dijo no existe, son intenciones sin realización que no forman parte del texto y permanecen, tan solo, en el ámbito del fracaso.

A la hora de estudiar las normas del texto como instrucciones de uso, como señales de su estilo, sólo podemos apelar a la autonomía del texto tal como la propone Rosario García López en *Cuestiones de traducción* (2000):

El objeto empírico de estudio, el texto, posee una entidad propia que alcanza independencia en cuanto el autor lo da por finalizado. A partir de ese momento el texto adquiere una autonomía, producto, entre otros factores, de los elementos surgidos del subconsciente del propio autor, de la

fuerza de su aspecto formal a través de los marcadores de sus implicaturas, y de las interpretaciones que de él hacen sus diferentes lectores. (2000, 249)

El texto, una vez creado, impone y vive según sus propias normas, y Rosario García López afirma que el traductor ha de sacar sus "conclusiones adecuadas" (2000, 249), y apela por ello a su "competencia textual", que, según ella, "implica saber analizar el valor comunicativo de cada uno de sus marcadores lingüísticos y textuales, descubrir su lógica interna, tanto explícita como, sobre todo, implícita, partiendo de la propia experiencia de la vida, y de los saberes extralingüísticos" (2000, 249). Ella, al igual que yo, habla de "marcadores", factores que enmarcan y definen la "lógica interna" y el "valor comunicativo" del texto. Saber descubrirlos forma parte de la "competencia" del traductor, y saber reproducirlos prueba que ha comprendido esas normas textuales, que ha penetrado en su estilo.

3.2 EL ESTILO COMO IDIOLECTO: LOS MARCADORES ESTRUCTURALES

Si la norma es reflejo de un comportamiento regular (Toury 1998, 16), el estilo, para Leo Spitzer, es desvío de la norma. Así, cuando pretende descubrir cuál es el misterio de un escritor en concreto, dice que ha de venir caracterizado por un algo único: “esa desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor” (Spitzer 1989, 21). Es decir, que el escritor nos ha de hablar en un lenguaje individual, propio, algo que Spitzer expresa con una contundente frase: “Todo el que ha pensado recio y ha sentido recio, ha innovado el lenguaje” (1989, 26). La misma idea expresa George Steiner cuando afirma: “la lengua establecida -he ahí al enemigo. Para el poeta, la establecida es una lengua atestada de mentiras” (1980, 206). Es decir, que todo escritor que haya dejado cierta impronta, por leve que esta sea, se ha salido de esa “norma corriente” que menciona Spitzer para crear una nueva y *propia*.

Algo parecido proponen los teóricos del Círculo de Praga cuando intentan ubicar el lenguaje poético (1929, 46):

El lenguaje poético tiene, desde el punto de vista sincrónico, la forma del habla, es decir, de un acto creador individual que adquiere su valor, por una parte, sobre el fondo de la tradición poética actual (lengua poética), y, por otra, sobre el fondo de la lengua comunicativa contemporánea.

Eso, como hemos visto en la introducción, es el estilo³¹. Ese acto creador individual, "recio", esa "singularidad" de que hablan Adam (1997, 26) o Pierre Bordieu (1992, 10), cuando afirma, citando a Sallenave, que la literatura "traite toujours de l'homme singulier, dans sa singularité absolue". Edward Sapir lo consideraba "únicamente la lengua misma, tal como fluye por sus cauces naturales, y dotada de un acento individual lo bastante vigoroso para permitir que la personalidad del artista se ponga de manifiesto como una presencia, no como una acrobacia" (1991, 256). Umberto Eco habla del "idiolecto de corpus" o estilo personal, que se da cuando el autor aplica la misma regla que rige sus peculiares desviaciones del texto a muchas obras. (1991, 380).

Nos dice Paz Gago que, para Charles Bally, la Estilística "tiene como objeto de estudio el valor expresivo de los hechos sintácticos y semánticos" (1993, 36). En *Le langage et la vie* afirma Bally que "La langue écrite est toujours la manifestation d'états d'esprit, de formes de pensée qui ne trouvent pas leur expression dans la langue ordinaire" (1965, 69), y distingue entre lengua literaria y estilo. La primera la considera un residuo, "une résultante de tous les styles accumulés à travers les générations successives" (1965, 28), y su valor es, sobre todo, social: "un symbole de distinction, de bonne tenue intellectuelle, d'éducation supérieure" (1965, 28). El estilo es, en cambio, creación individual, aunque no *ex nihilo*, pues precisamente lo que más interesa a Bally son "ces créations qui nous font comprendre le mécanisme du langage" (1965, 28), y es precisamente esa expresividad del creador la que modifica la expresión existente, "en quantité ou en qualité (grossissement, rénovation, déformation, etc.)" (1965, 29). Y para

³¹ Para Castilla del Pino, que considera que "el lenguaje es conducta verbal" (1972, 12), no hay lenguaje sin estilo, pues, en su opinión: "La diferenciación entre un lenguaje puramente expresivo y otro puramente informativo es falsa, porque en la comunicación de un mensaje, aun con independencia de su contenido, se expresa el sujeto; y, contrariamente, en el lenguaje puramente expresivo, como en la

Bally, el rasgo estilístico es material lingüístico que deviene idiolecto, y ha de poseer dos características especiales: "intention esthétique et marque individuelle" (1965, 61). Su conclusión es que "Plus les combinaisons linguistiques d'un écrivain lui restent propres, plus on peut parler de style; mais c'est une différence de degré, non de nature" (1965, 61).

Pero es Leo Spitzer quien hace confluir en un terreno común la lingüística y la historia literaria a fin de intentar hallar en el soporte textual –es decir, material- de la obra esa cualidad inmaterial que a veces llama "belleza" (Spitzer 1989, 8) y otras "el alma del escritor" (1989, 20). Es su método, que él denomina el "círculo filológico", un paso del detalle al "centro vital interno" (1989, 32) del texto, pues como él mismo afirma: "en filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo" (1989, 34). Y es en ese vaivén del todo a la parte de donde saca sus conclusiones³².

Pero este método encuentra algunas críticas: una de ellas, la más obvia, es la de la arbitrariedad. Pues ¿por qué elegir ese detalle, ese rasgo, y no otro? ¿Cómo sabemos que es esa, precisamente, la *singularidad* de la obra? Spitzer actúa desde la lectura, desde una primera aproximación a la obra, y desde ahí, desde esa visión de conjunto, pasa a un detalle que le permita corroborar su primera impresión, que seguidamente va desgranando en sucesivos detalles. Hay en ese método cierta subjetividad, desde luego, pero tampoco hemos de perder de vista que toda interpretación de un texto habita ese espacio que caracteriza perfectamente de Miguel (1998, 39) al

exclamación, se informa también algo, aunque quizá de modo ostensivoverbal (esto es, como señalamiento verbal)". (1972, 29).

³² Se trata de un método al que se ha acusado de psicologismo, y Paz Gago afirma un tanto acusadoramente que "Spitzer se dejará seducir pronto por las tesis de Sigmund Freud" (1993, 53). (Aunque claro, en ausencia o inmovilidad del sujeto, su discurso,

afirmar que “la comprensión de un texto es ilimitada y restringida al mismo tiempo. Abierta a diversas interpretaciones, pero también confinada, de forma que las lecturas arbitrarias y falaces puedan distinguirse de las que no lo son”. La pregunta clave, por tanto, es: ¿se trata de un método arbitrario?

El propio Spitzer cita las objeciones que plantea a su método el profesor Cherniss, quien afirma que intuir la personalidad de un autor a partir de sus textos y luego analizar estos a partir de su personalidad intuita puede convertirse en un círculo vicioso, para concluir que “the intuition of any one interpreter has no more objective validity than that of any other” (1989, 35n). No le falta razón al decirlo, pero se olvida de que ese análisis estilístico se hace para un lector, y es este, y el conjunto de todos ellos, quienes dan o quitan razón a la intuición propuesta y al análisis que de ella se deriva –es decir, la prueba de intersubjetividad planteada por Armstrong-. La respuesta de Spitzer a esa objeción no es vacilante: “El círculo es vicioso solamente cuando a una intuición incontrolada se le permite ejercerse en las obras literarias” (1989, 35)³³. Y para evitarlo propone una disciplina filológica a rajatabla: “leer y releer, paciente y confiadamente, en un esfuerzo por quedar calados, valga la expresión, por la atmósfera de la obra” (1989, 50).

William Entwistle lleva la poesía a un terreno tan incognoscible como el de la mística –y Spitzer le censura por ello en su *Lingüística e historia literaria* (1980, 44-47)- cuando afirma que el lenguaje del poeta (1943, 141):

que puede ocupar el amplio abanico que va de lo mórbidamente convencional a lo mórbidamente desviado, es la única ventana que nos permite asomarnos a su mente.)

³³ Paul Armstrong coincide con Spitzer al afirmar que “we prevent the hermeneutic circle from becoming vicious by holding open the possibility of abandoning our guesses if they repeatedly produce anomalies or if other interpreters refuse them” (1990, 26).

is charged with a significance which eludes investigation; a signification that is felt to be something more than what we may learn, even relatively, of his intention by the art of Hermeneutics. The best-loved poets meant what they meant, but they are accompanied by a chorus of echoes which they owe to posterity, so that is next to impossible to read them according to their superficial meaning.

Ya nos había prevenido Spitzer contra quienes, poseídos de “la sensibilidad de una mimosa” (1989, 8) pretenden eludir la descripción del fenómeno estético afirmando que hay en él algo que jamás podremos averiguar, debido a que, como afirma Entwistle al comentar unos versos de Virgilio: “There is music and intensity in the line beyond anything Virgil may have consciously meant” (1943, 142).

Pero es que nos da igual lo que puede haber querido decir conscientemente Virgilio; como hemos dicho ya, lo único que nos importa es el texto, la *materia*. Y ese vicio de querer contarnos lo que había en la mente del escritor durante el acto creador en lugar de lo que hay en el texto, lo comparten dos de los seguidores de Spitzer: Amado Alonso y Dámaso Alonso.

Amado Alonso parece haber comprendido la intención spitzeriana cuando afirma: “Toda obra de arte es esencialmente creación de una estructura, de una construcción, de una forma” (1955, 90), y cuando precisa –desmintiendo a Entwistle– que “lo que cuenta es lo que el poeta ha conseguido crear, no sólo lo que se ha propuesto si ha fallado en ello. Hemos de interpretar lo que *hay* en el poema mismo” (1995, 94). Lástima que luego, al analizar el soneto de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, nos diga que: “De todas las intuiciones que se presentan en tumulto en el ánimo del poeta inspirado, el poeta elige aquellas que más atinadamente cooperen en la expresión del

sentimiento" (1995, 105). Primero que es una obviedad; segundo, que no creo que tenga la menor idea de cómo trabajaba Quevedo, ni de si le venían intuiciones "en tumulto"; y tercero, que cómo compusiera su poema Quevedo me parece totalmente irrelevante, si de lo que se trata es de analizar el texto³⁴.

En peor berenjenal se mete Dámaso Alonso cuando, recogiendo un comentario del portugués Faría y Sousa de *Os Lusíadas*, de 1639, toma como rasgo estilístico de Góngora lo que no es más que una broma del portugués contra el poeta, cuando al burlarse de su verso "cuanto las cumbres ásperas cabrió" dice que "esta poesía hace mucha cabriola" (1993, 394). Y a partir de ahí Alonso analiza ese hipérbaton como representación física del salto de las cabras, como si ese fuera el *sentido* de ese recurso. (Ante lo cual podríamos preguntarnos: y cada vez que hay un hipérbaton, ¿representa un salto físico del sujeto de la frase?)

Pero, por fortuna, ese comentario dio pie a que Sánchez Ferlosio, tras afirmar la incompatibilidad del "espacio dramático imaginario de los montes por donde las cabras saltan en completa libertad y el campo sintáctico en el que las palabras se articulan" (1981, 239), postulara el *principio de patencia* a la hora de leer una obra literaria (1981, 246), mediante el que desmiente lo que él denomina el "mito del iceberg", o sea, querer ver en el texto más de lo que hay, significados ocultos o cifrados, y que se reduce a un solo principio: "La obra está sólo en lo que emerge y se reduce a ello" (1981, 246), algo en lo que, en teoría, también estaba de acuerdo Amado Alonso³⁵.

³⁴ Este psicologismo lo comparten otros dos comentaristas españoles del mismo soneto: Dámaso Alonso y Lázaro Carreter (Paz Gago 1993, 139-150), quienes se dejan embojar tanto por sus perfecciones, lo sitúan en un altar tan elevado, que acaban no viendo nada.

³⁵ Paul Armstrong afirma que no nos interesa lo que hay *detrás* ni *debajo* del texto, sino sólo lo que hay *en* el texto (1990, 7). Y en lo mismo incide Charles Bally al señalar: "La stylistique observe ce qui est, non ce qui se fait; seul le processus

A pesar de su resbalón con Góngora, Dámaso Alonso define perfectamente el estilo al enunciar que “es precisamente lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad: ese es el objeto de la Estilística” (1993, 584). Es decir, el estilo es el idiolecto del escritor, su habla propia, o esa parte de su habla “no reducible al habla común”, pues si así fuera, si no hubiera diferencia, no podríamos hablar de idiolecto. Parece evidente que tanto Spitzer como los dos Alonsos están de acuerdo en la teoría, pero a la hora de pasar a la práctica, media un abismo entre ellos, pues los dos Alonsos coinciden en extrapolar a los análisis textuales sus conjeturas acerca de los estados de ánimo o métodos compositivos de los autores, como hace A. Alonso en el mencionado soneto de Quevedo o D. Alonso cuando, en su análisis de la poesía de Maragall, intuye a este autor “trasbalsat profundament” (1963, 114) en el momento de escribir. Spitzer, en cambio, intenta ver su *personalidad*, pero sólo como se revela en los textos, en su idiolecto propio.

Michael Riffaterre parte de la idea de que el emisor, al configurar y producir el texto, prevé el mecanismo de descodificación que pone en marcha el lector en función de los contrastes, y habla de elementos “marcados estilísticamente” que manifiestan la “función estilística” del lenguaje al atraer la atención del lector hacia ellos, de modo que el emisor controla así la lectura del texto (Paz Gago 1991, 81). Una idea, en el fondo, tampoco muy alejada de la de Spitzer.

Manfred Bierwisch coincide con Spitzer en la idea de que lo que caracteriza al lenguaje literario es la desviación de la norma. Si Bierwisch, al definir la lengua como “la totalidad de los procedimientos que determinan la estructura de los individuales actos del habla” (1971,

créateur échappe à l'analyse du lecteur, souvent même à celle de l'artiste: mais l'oeuvre créée est toujours accesible a l'analyse” (1965, 62).

16), enlaza directamente con el idiolecto de un escritor, que no será sino la suma de esos “individuales actos” -los distintos textos del autor- al componer la totalidad de su lengua propia. Así, al caracterizar el lenguaje literario, aparte de calificarlo –al igual que Brogan- de “más denso” (1971, 92), postula la idea de que se trata de textos que, a pesar de estar compuestos dentro de la gramática “convencional” de cada lengua, vienen caracterizados por una desviación de esa norma, “desviaciones que van desde una semántica inusitada hasta la descomposición de la estructura sintáctica” (1971, 91). Ahora bien, para que esa desviación produzca un efecto estético, tiene que someterse a determinadas regularidades, es decir, tiene que proporcionarnos las normas de esa especial desviación o idiolecto que nos permitan verlo como una nueva *estructura* en el sentido spitzeriano: la “integración de los desvíos lingüísticos en un sistema construido por el pensamiento del autor” (Paz Gago 1993, 62).

Rosario García López recalca la importancia del idiolecto al afirmar que

El traductor literario se enfrenta a un idiolecto que, en lo posible, debe conservar en el TM, de manera que podríamos afirmar que el buen traductor literario no recrea textos literarios, sino idiolectos particulares, en función de su valor comunicativo. (2000, 138).

No se trata, pues, de equivalencia entre textos en el sentido clásico, sino de recrear lo más importante que nos ofrece el escritor: su personalidad encarnada en el texto. García López profundiza aún más en la idea central del idiolecto en la traducción de textos artísticos:

La defensa del idiolecto del autor se funda en el hecho comprobado de que el estilo no es únicamente un recurso

estético, un “adorno” para la comunicación; es, por encima de todo, un *recurso implicativo* al servicio de la intención del autor. (2000, 150)

Diría yo que el idiolecto es, en cuanto tal, la *única* intención del autor: hacer oír su voz entre otras voces en medio de esa lucha por la inmortalidad que es, para Harold Bloom, la Historia de la Literatura (1995, 25-51); y la suya tendrá que ser tanto más poderosa –“recia”, que diría Spitzer- cuanto más poderosas sean aquellas entre las que pretende hacerse oír³⁶. Al fin y al cabo, quien dice lo que todos no dice nada. De lo que concluye García López que

Así pues, el idiolecto de cada autor, entendido en su sentido más amplio, plasmado en lo que suele conocerse por su estilo, debe respetarse como medio para llegar a la intención de aquel y para, una vez captado, poder restituirlo hasta donde nos es posible, en el polisistema meta, sin vulnerarlo. (2000, 151).

Lo que, naturalmente, plantea todo un reto al traductor: “descubrir el programa conceptual del autor del texto a través de los diferentes marcadores, de los saberes extralingüísticos y de los recursos literarios” (2000, 152) en un tipo de texto en el que “lo que se dice no tiene tanta importancia como lo que uno quiere decir, por qué se dice y cómo se dice” (2000, 152).

Y es que ya nos había dicho Paul Valéry que la poesía no se escribe para ser comprendida, sino para que el lector desee recuperar el

³⁶ Para Walter Pater el estilo tiene un sentido de inevitabilidad en la dicción, cuando afirma que “The style, the manner, would be the man, not in his unreasoned and really uncharacteristic caprices, involuntary and affected, but in absolute sincere apprehension of what is most real to him” (2003, 122).

universo poético del autor. Se recrea el estilo para invitar al lector a volver al texto, para que el autor le acompañe con su idiolecto propio, con su habla particular e intransferible.

Por desgracia, no hay reglas en el análisis estilístico. Para Spitzer es el resultado “del talento, la experiencia y la fe” (1989, 50). Roman Jakobson, en sus ensayos sobre “Th’expence of Spirit” de Shakespeare y “Les Chats” de Baudelaire, nos ofrece más un análisis textual que estilístico, pues, al limitarse a un solo poema y no a un corpus de la obra de un autor, no puede despegar, por así decir, del texto hacia el “programa conceptual” –en palabras de Rosario García López- del escritor, que es, en última instancia, el objetivo último al que queremos llegar a través de sus textos. Echenique et al. (1997, 35) postulan una primera lectura “constructiva” en la que el analista ya perfila “una básica representación del universo poemático y una inicial y esquemática –pero muy válida- ‘radiografía’ del esqueleto estructural que le da configuración”. Mick Short nos propone algo más concreto y palpable:

Stylistic analysis involves examining carefully the linguistic structure of a text and showing the role which that linguistic structure plays in helping a reader to arrive at an interpretation of that text. Students often ask me whether they should start by analysing the text linguistically or by reading the text thoroughly in order to understand it. My answer is that it does not matter, as long as both things are done thoroughly. What is most important is that there is a clear and strong relationship between the interpretation proposed and an accurate account of the language of the text (Short 1993, 8-9).

Creo que aparecen aquí algunos conceptos fundamentales: i) el examen minucioso de la *estructura* lingüística del texto y cómo esta nos lleva a interpretarlo, algo que ya propuso Lotman (1982, 81); ii) la importancia de una lectura atenta y meticulosa, en lo que coincide con Spitzer; iii) que exista una relación clara y profunda entre la interpretación propuesta y el lenguaje del texto, que no es más que el principio de patencia de Ferlosio³⁷.

Pero también ha de darse un elemento clave que muchas veces se pasa por alto: no puede estudiarse el estilo de un autor en *un solo* texto, y mucho menos en un poema. Si el estilo es un sistema integrado en una estructura que nos revela el pensamiento de un autor, es evidente que este no puede obtenerse de un solo texto, del mismo modo que no se puede deducir una gramática de una frase. Analizar un soneto de Shakespeare, un poema de Baudelaire, de Quevedo o de Larkin, nos permite hablar de ese texto concreto, de cómo opera, diseccionarlo a la manera jakobsiana, pero no nos permite sacar ninguna conclusión *estilística* ni aproximarnos al autor –a no ser que sea su única obra- pues para eso deberíamos abordar un corpus, que es lo que hace precisamente Spitzer en los ensayos que conforman su *Lingüística e Historia Literaria* o Dámaso Alonso en *Poesía española*. En “El conceptismo interior de Pedro Salinas” (1989, 247-291) no comenta Spitzer un poema de Salinas –tal como hace Paz Gago con Aleixandre en *La estilística* (1993, 184-192)-, sino que intenta ver la idea expresada en el título a través de “la obra” de Salinas, al igual que en su otro ensayo “En torno al arte del arcipreste de Hita” (1989, 87-145).

³⁷ “El principio de patencia establece, pues, el criterio del ‘efecto’ para determinar lo que tiene existencia literaria; sólo se la concede a aquello que aparece a la luz interior de la lectura, a aquello que se acusa, que resulta a la acción de la atención inmanente; *no está en la obra lo que no se manifiesta en su mera superficie, en su rostro aparente*” (Sánchez Ferlosio 1981, 269). La cursiva es mía.

Y Dámaso Alonso, en el libro mencionado, intenta una aproximación estilística global a la obra de Garcilaso, Fray Luis de León o Lope.

Parece, muchas veces, que a Spitzer se le reproche su talento. Así, Paz Gago, tras calificar a Spitzer como alguien “dotado de un bagaje filológico y lingüístico importantísimo, pertrechado de las armas de la erudición y la historia literaria” (1993, 55), nos espeta en el penúltimo párrafo de su libro:

No tendría sentido hoy en día practicar los comentarios estilísticos que llevaron a cabo Leo Spitzer o Amado Alonso, cuyo proceder crítico estaba por otra parte estrechamente vinculado a la erudición, formación filológica y sensibilidad impresionista de aquellos investigadores irrepetibles. (1993, 199).

El implícito es obvio: ya que no tenemos ni podemos tener erudición, ni formación filológica ni sensibilidad, es evidente que no podemos emular a los grandes comentaristas, y hemos de conformarnos con inventos como el “análisis semioestilístico” y un poco de jerga como “isotopía” o “gradación mediatriz” con que ocultar nuestra falta de erudición, formación filológica o sensibilidad³⁸. Si el análisis de Paz Gago a “Amor constante más allá de la muerte” nada añade a los seis comentarios que expone del mismo poema, sí demuestra algo que quizá ya había dicho Spitzer: hay que “leer y releer, paciente y confiadamente, en un esfuerzo por quedar calados, valga la expresión, por la atmósfera de la obra” (1989, 50). Porque lo otro, aplicar el método y la jerga de moda a un texto aislado, puede servir para fines diversos, pero no para penetrar en el significado de la obra literaria. Y

³⁸ Tampoco acabo de entender, aunque no voy a entrar en detalles, la crítica de Claudio Guillén a Spitzer, un tanto fuera de lugar y sesgada, en *Entre lo uno y lo diverso* (1985, 124-7).

es que el análisis depende de la formación, erudición y sensibilidad del crítico/traductor, no de una plantilla crítica que pronto será reemplazada por otra.

3.3 LA TRADUCCION COMO SIMULACRO

La actividad traductora es, esencialmente, una "actividad estructuralista", pues, tal como afirma Roland Barthes en su ensayo con ese título, reconstruye

un objeto de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las "funciones") de este objeto. La estructura es pues un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o si se prefiere así, ininteligible en el objeto material (1977, 257).

Esta definición que Barthes da a su actividad, a esas "operaciones mentales" (1977, 256) que caracterizan la manera "estructuralista" de abordar el mundo, creo que resume perfectamente el concepto de marcador estructural que pretendo definir y utilizar en este trabajo. Se trata, en primer lugar, de reconstruir un "objeto", un poema en este caso, escrito en una lengua origen, de manera que al hacerlo se manifiesten sus reglas de funcionamiento, es decir, las "funciones" del texto tal como las caracteriza Etkind. En nuestro caso, esa estructura que constituye en el fondo un simulacro del objeto y que intenta hacer aparecer algo que permanecía invisible es, en definitiva, la traducción, o mejor dicho, las dos fases de la traducción que plantearemos al enfrentarnos a los poemas de Philip Larkin (o de cualquier otro autor): la identificación de su estructura (mediante la señalización de los marcadores en un "mapa de la traducción"), y la traducción propiamente dicha, es decir, la recreación de ese objeto en otro poema en la lengua meta cuya definición mejor me parece *simulacro*, en el sentido de que "el simulacro es el intelecto añadido al objeto" (Barthes

1977, 257) –en este caso, será el intelecto del traductor añadido al poema-. La desestructuración del poema en sus marcadores será el simulacro burdo, pues en ese “mapa de la traducción” que he mencionado veremos el esqueleto estructural del poema, y la reconstrucción del poema en la lengua meta será el simulacro refinado.

Así, los marcadores estructurales no son más que los elementos semantizados lingüísticos -la rima, la disposición estrófica, la reiteración o ubicación especial de determinadas palabras- o extralingüísticos -el tono, la alusión, el sobreentendido- en los que se encarna, en cada texto concreto, el idiolecto del escritor. El camino hasta ellos pasa por la descodificación de las normas del texto mediante un análisis de la materia lingüística que lo conforma, normas que, en su conjunto, componen la *estructura* del poema y dibujan la palabra esencial de la que habla Lotman -el *sentido* en la definición de Lvóskaya: una categoría extralingüística y subjetiva que procede del significado del texto origen y nos proyecta hacia el texto meta-, permitiéndonos reconstruirlo en la lengua meta según las mismas normas textuales del original. El trayecto es, en sentido spitzeriano, del detalle al todo – descodificación de las normas mediante la señalización de los marcadores estructurales- y del todo al detalle: a partir de la estructura se codifican de nuevo esas normas en la lengua meta. El nuevo texto, simulacro del anterior, es la traducción.

Como veremos en el siguiente capítulo, la traducción de un corpus de poemas de un autor –Philip Larkin en este caso- nos permitirá ver cómo a partir de los elementos semantizados de los poemas que componen el corpus elegido podemos obtener una caracterización de su idiolecto en forma de conclusiones estilísticas.

Por otra parte, el uso de los marcadores estructurales, en cuanto que visualización del análisis estilístico, nos ha de proporcionar un criterio

para llevar a cabo una “crítica de la traducción”³⁹ –algo que, sobre todo en el caso de la poesía, Beaugrande (1978, 122) considera de gran importancia- en base a la recreación o no de la estructura original, al respeto o no a las normas textuales y a la función del texto.

Todo ello, ayudándonos de veintiún poemas de Philip Larkin, lo llevaremos a la práctica en el siguiente capítulo.

³⁹ También apunta esta necesidad Salvador Oliva cuando afirma (1995, 91): “No voldria acabar la meva contribució sense destacar la importància que té trobar procediments d’avaluació de les traduccions de creació. Tot traductor avalua quan fa la selecció i la combinació de mots: tria la possibilitat que li sembla millor (...) Ja és sospitós que a les universitats de filologia gairebé no s’ensenyi l’avaluació de les obres literàries (...) O bé es suposa que la capacitat d’avaluació és innata, o bé es vol evitar el problema d’haver-s’hi d’encarar. Però el cas és que difícilment es pot fer història de la literatura sense avaluació”.

CAPITULO CUATRO:
LOS MARCADORES ESTRUCTURALES
EN VEINTIUN POEMAS DE PHILIP LARKIN
(1922-1985)

En efecto, la obra de arte y de pensamiento *interesa* a esa parte más secreta de nosotros mismos en que, desprendidos de nuestra individualidad aparente, sólo tenemos una preocupación, la de abrirnos a las advertencias y a los signos y conocer por ellos el estupor que inspira la condición humana contemplada un instante en toda su extrañeza, con sus riesgos, su angustia total, su belleza y sus falaces límites.

Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño.*

4.0 HERRAMIENTA Y PROCEDIMIENTO

Como ya indiqué en la introducción, me serviré de una selección de veintiún poemas de Philip Larkin para mostrar cómo podemos utilizar esta herramienta que he denominado marcador estructural, y que podemos definir como aquella palabra o grupo de palabras, o aquellos recursos fónicos, retóricos, sintácticos, estróficos o discursivos que, ya sea por su repetición, su situación especial dentro del texto o por venir destacados de alguna manera –comillas, cursiva-, adquieren una especial carga semántica –o, como dice Lotman, se “semantizan”-, y cuya organización dentro de la estructura global –es decir, dentro de la parte material- nos revela el sentido general del poema.

El procedimiento a seguir para llegar a estos marcadores estructurales consistirá en: i) presentar los poemas que componen cada apartado y ver cómo se relacionan entre sí y con otros poemas del autor que aborden ese mismo tema –esa primera lectura “constructiva” que mencionan Echenique et al. (1995, 37)-; ii) llevar a cabo un análisis estilístico del poema⁴⁰, procurando ceñirnos a ese “principio de patencia” mencionado por Sánchez Ferlosio, que nos ha de permitir identificar los marcadores que configuran la estructura del texto; iii) discutir las alternativas más adecuadas a esos marcadores, cómo conseguimos –o no- trasladarlos al discurso poético de Larkin en español; iv) elaborar un “mapa de la traducción” que nos permita representar esos marcadores en el espacio físico del poema; v) presentar una propuesta de traducción al texto basándome en el mapa anterior. Pretendo, con ello, reconstruir el recorrido del análisis del texto a la traducción mediante un procedimiento sistemático (sin olvidar que, aunque sea sistemático, no es más que *una* lectura del texto). Por razones de extensión y por no ser este el objeto del trabajo, no entraré a discutir los pormenores de todas las soluciones elegidas en la traducción de cada poema, sino sólo las que se refieren a los marcadores estructurales.

He agrupado los poemas por temas, lo que me servirá para mostrar, por una parte, cómo poemas aparentemente disímiles ocultan una estructura sorprendentemente similar y reclaman, por tanto, estrategias parecidas (como es el caso de “High Windows” y “Here”), y, por otra, cómo poemas formalmente similares pueden ser estructuralmente distintos y reclamar estrategias diferentes (como veremos en “Toads” y “Toads Revisited”). He procurado que la

⁴⁰ Por lo que se refiere al enfoque estilístico, sigo a Regan cuando afirma que: “One of the principal effects of stylistics is to ‘desmitify’ the literary text: to see it essentially as ‘language in use’.” (1992, 43)

variedad de temas elegidos permita ofrecer un retrato lo más completo y caleidoscópico del Larkin personaje que el Larkin escritor nos presenta a través de su poesía⁴¹, no tanto en sus aspectos estrictamente biográficos como en su “pensamiento consciente”, que es, según Spitzer, “de lo que exclusivamente se ocupa el filólogo” (1989, 46). No encontrará el lector de este trabajo ninguna biografía de Larkin, ni siquiera cronología alguna. Al comentar sus poemas nos toparemos con numerosos datos de su vida, datos que él mismo nos ofrece en sus poemas o que resultan pertinentes para la interpretación de estos, aunque en ningún momento he pretendido trazar un perfil biográfico ni psicológico de Larkin, aparte del que podamos entresacar de la lectura de su obra. El propio Larkin afirma: “I think we *want* the life and work to make sense together: I suppose ultimately they must, since both relate to the same person” (Larkin 2001, 49). Lo que pretendo, en suma, es que la persona aflore a través de su discurso poético.

Ya que mi intención es ofrecer una descripción del proceso de análisis y traducción de los poemas, no los presento encarados. El lector encontrará el texto en inglés antes de proceder al análisis del poema, y al final de dicho análisis, como “producto” de este, encontrará mi traducción, acompañada de un “mapa de la traducción” donde se localizan los marcadores estructurales. Los he emplazado de este modo para facilitar la lectura y seguimiento de mis explicaciones, y, sobre todo, porque el resultado y consecuencia de toda la teorización del presente trabajo no puede ser otro que el de la traducción como

⁴¹ Y si no hablo de su reaccionarismo político no es porque quiera eludir la cuestión, sino porque no me parece que sea algo que aflore en su obra. Respecto a ello me remito a las siguientes palabras de Northrop Frye: «Ninguna *obra* es intrínsecamente revolucionaria o reaccionaria, cualesquiera que sean las opiniones que el autor mantenga a lo largo de su vida; es el uso que se hace de ella lo que determina qué es, y en algún sentido todos los autores pueden ser potencialmente útiles para alguien” (1986, 111).

proceso y producto. Y en ello sigo a Olivia de Miguel (1998, 12) cuando afirma que

(...) el traductor debería poder razonar y dar cuenta de sus decisiones e intuiciones. (...) Resulta cuando menos peregrino excluir la actividad práctica de la reflexión teórica y no aceptar el hecho de que una y otra puedan llevarse a cabo por un mismo individuo, en un orden directo o inverso.

Las citas de los poemas de Larkin no incluidos en esta antología se remiten (número de página y verso) a la edición de sus *Collected Poems*, cuya referencia encontrará el lector en la bibliografía. Los incluidos en la antología se indican con la notación T96:12, donde 96 nos remite a la página de este trabajo donde se encuentra el poema y 12 al número del verso.

En el capítulo 5 podrán hallarse dos versiones de "High Windows": la catalana de J. M. Jaumà y la castellana de Marcelo Cohen, que utilizaré para esbozar una crítica de la traducción a partir de los mismos supuestos teóricos en que nos hemos basado a la hora de traducir.

4.1 "HIGH WINDOWS" Y "HERE": EL TRAYECTO HACIA LO MISTICO

He escogido estos dos poemas como primer ejemplo porque son dos textos de estructura bien marcada, tanto interna como externa, y permiten elaborar un preciso mapa de los elementos significativos del poema.

Ambos poemas comparten tres elementos estructurales fundamentales:

- i) la abundancia de encabalgamientos (14 en los 32 versos de "Here" y 11 en los 20 versos de "High Windows").
- ii) la longitud de la primera frase en los dos poemas: en "High Windows" encontramos el primer punto y seguido en el verso 9; en "Here" no lo hallamos hasta el verso 25.
- iii) la estructura trimembre del último verso en los dos poemas: "Nothing, and is nowhere, and is endless", en "High Windows" y "facing the sun, untalkative, out of reach" en "Here".

Todos estos elementos tienen su relevancia semántica en el texto: el primero es el que marca el ritmo del poema; el segundo sirve como imitación del flujo del pensamiento; el tercero corta en seco la fluidez con que ha discurrido el poema y nos introduce en una esfera distinta de la realidad, en un misticismo que, como afirma Motion (1993, 355), muestra que el poema no es sólo una construcción verbal, sino que pretende expresar un inefable que viene simbolizado, precisamente, por el título de ambos poemas, esas "high windows" que de pronto acuden al pensamiento del autor y ese "here" impreciso y concreto que se sitúa "on the edge of things" (1993, 249). El propio Larkin delimita ese concepto al afirmar: "One longs for infinity and absence, the beauty of

somewhere you are not. It shows humanity as a series of oppressions, and one wants to be somewhere where there's neither oppressed nor oppressor, just freedom" (2001, 59).

Veremos también como el autor se sirve en ambos poemas del mismo procedimiento estructural para trazarnos dos trayectos: uno mental en "High Windows" y otro físico en "Here", y que ambos finalizan en una huida de la realidad.

HIGH WINDOWS

- 1 When I see a couple of kids
 And guess he's fucking her and she's
 Taking pills or wearing a diaphragm,
 I know this is paradise
- 5 Everyone old has dreamed of all their lives –
 Bonds and gestures pushed to one side
 Like an outdated combine harvester,
 And everyone young going down the long slide

- 10 To happiness, endlessly. I wonder if
 Anyone looked at me, forty years back,
 And thought, *That'll be the life;*
 No God any more, or sweating in the dark

- 15 *About hell and that, or having to hide*
 What you think of the priest. He
 And his lot will all go down the long slide
 Like free bloody birds. And immediately

- 20 Rather than words come the thought of high windows:
 The sun comprehending glass,
 And beyond it, the deep blue air, that shows
 Nothing, and is nowhere, and is endless.

4.1.1 UNA LECTURA DE "HIGH WINDOWS": DE LO EMPIRICO A LO SIMBOLICO.

"High Windows" pertenece al último libro de poemas que publicó Philip Larkin, que lleva el mismo título, aparecido en 1974, aunque la fecha de composición del poema que figura en los *Collected Poems* es 1967.

Podemos decir de su estructura externa que consta de cinco cuartetos de rima ABAB, aunque no se dé en todos ellos. Así, en el primer cuarteto, los versos primero y tercero de cada uno no riman. Se trata, en conjunto, de una estrofa clásica con algunas licencias modernas, pues tampoco todos los versos tienen el mismo número de sílabas, que oscila entre 7 y 10.

Lo primero que llama la atención de este poema es la crudeza inicial de su léxico, pues se nos habla de esta "couple of kids", y el poeta imagina a él "fucking" y a ella "taking pills or wearing a diaphragm". Ello nos sitúa, de inmediato, en la época contemporánea, después de los años sesenta, cuando dichos métodos anticonceptivos comenzaron a estar en boga. Pero de inmediato, al final del primer cuarteto se menciona el paraíso ("I know this is paradise"), un término religioso que contrasta con las anteriores menciones del acto sexual, pero que, en el poema, es la conclusión de este. Afirma Whalen (1986, 18) que

The initial tone of the poem is that of a bored and supremely detached cynic (...) But, although the stanza ends, the sentence appropriately continues. In an arabesque of stanzaic and syntactical form, it accumulates an undertone of more creative scepticism.

Por lo que se refiere a su lenguaje llamémoslo soez, o lo que Swarbrick llama "bad language", sirve para definir la voz que habla (1995, 134), aunque, como el mismo Larkin expresará: "these words are part of the palette. You use them when you want to shock. I don't think I've ever shocked for the sake of shocking" (2001, 61).

Llegamos al segundo párrafo en un encabalgamiento, recurso que, como ya hemos señalado, se utiliza a lo largo de todo el poema como enlace entre los distintos párrafos para transmitir la sensación de que el poema fluye de un solo pensamiento, como si estuviera hecho de una sola tacada.

El segundo párrafo es la descripción de ese paraíso mencionado al final del primer cuarteto. Sabemos de inmediato que no se trata de ningún tipo de paraíso religioso, sino de ese que "Everyone old has dreamed of all their lives". Es decir, un paraíso soñado por todos los ancianos. Y ese paraíso es la juventud, un mundo nuevo, en el que "Bonds and gestures pushed to one side/ Like an outdated combine harvester". Esta "combine harvester" es el primer objeto que se menciona en este segundo cuarteto, y es un emblema de lo antiguo ("outdated") en comparación con los objetos enunciados en el primero: "pills" y "a diaphragm", que simbolizan este nuevo estado paradisíaco de la juventud. Acaba este cuarteto con otro objeto de gran importancia en el poema: "the long slide", el largo tobogán que conduce a los jóvenes hacia la felicidad, mencionada al comienzo del siguiente cuarteto.

El tercer cuarteto, y central, carece de objetos, y opera como un cambio de voz en el discurrir del poema. En él el poeta, que hasta ahora ha ejercido de observador, de comentarista de ese paso de lo viejo a lo nuevo, pasa a ser un hipotético observado; se convierte en uno de los dos "kids" del principio, dejando paso a un supuesto sujeto que quizá le vio cuarenta años atrás, y, al igual que el poeta ha pensado en el paraíso en el primer cuarteto, ese sujeto pensó lo mismo, aunque de

otro modo, en su momento. Observemos el interesante cambio de tiempo verbal. En el primer cuarteto el poeta dice "I know this is paradise": es decir, sabe que el paraíso es eso y ya ha llegado. En este tercer cuarteto, ese "anyone" que quizá le miró cuarenta años atrás afirma: "*That 'll be the life*". Este futuro indica quizá que en esa época la vida, el paraíso, aún no era posible, pero sí se le veía potencial, se le percibía en el futuro. Y de nuevo nos encontramos con otro concepto religioso: "God", y, ya avanzando hacia el otro cuarteto con "hell".

El cuarto cuarteto hace de espejo al segundo: los versos "*About hell and that, or having to hide/ What you think of the priest*", funcionan como equivalente a "Bonds and gestures pushed to one side"; este último verso es una actualización de lo anterior. La represión sexual religiosa de cuarenta años atrás que se nos describe en los cuartetos tercero y cuarto se ha convertido en represión social/individual en la actualidad, simbolizada en los "bonds and gestures" ya mencionados. Si antes se huía del infierno, ahora se intuye el paraíso, aunque deducimos que no ha sido experimentado por el poeta. Y se repite de nuevo "the long slide", que si antes conducía a la felicidad, ahora es la libertad, pues por él se deslizarán el poeta y sus amigos, hipotéticamente contemplados, "*Like free bloody birds*". Y este "bloody" retoma la crudeza de los primeros versos. Dice Swarbrick que "Part of the poem's anger lies in the implicit recognition that freedom is only ever relative, a recognition felt in the absurd simile of going '*down the long slide/ Like free bloody birds*'" (1995, 136).

El último cuarteto, que viene encabalgado del cuarto con ese "And immediately" nos introduce en una esfera totalmente distinta, casi mística⁴², pues pretende ser un pensamiento, ya sin palabras: "Rather than words comes the thought of high windows", donde esas "high

⁴² O como dice Booth: "The poet moves from unsatisfactory social exclusion into the absolution of beautiful emptiness" (1992, 167).

windows" son el cuarto objeto del poema: un objeto que está fuera del tiempo, de la cotidianidad, pues su función es, precisamente, llevarnos más allá de ellas, hacia ese "deep blue air, that shows/ Nothing, and is nowhere, and is endless". Pero también es la realidad del presente del poeta, que ya no puede aspirar a ese paraíso, ni a ese "long slide" que nos lleva cuesta abajo hacia la felicidad de "pills" and "diaphragm", que nos hace huir de la "outdated combine harvester" que simboliza la represión. Tras el acto de imaginación/reflexión que es el poema, la conclusión es un acto de lucidez: esas "high windows" son la nada, la muerte, lo que no se puede expresar con palabras, apenas con una imagen⁴³. En palabras de Booth:

his rhetoric contrives a sublime emotional elevation out of negatives. It is essential to the effect, for instance, that "endless" comes emphatically last in the sequence of three adjectives. In actual fact there is "nothing" to be endlessly prolonged and "nowhere" to prolong it. None the less "endless" inevitably carries the force of transcendence, of eternity (1992, 168).

Como ya he dicho, se opera en el poema un trayecto mental que se inicia como canto celebrador del presente, de una juventud que al parecer ha superado la represión sexual, aunque no sea un presente que afecte a la voz poética, a la que vemos, en el fondo, sumida en la rabia del deseo insatisfecho (Motion 1993, 355); para a continuación imaginar que quizá, siendo él joven, alguien le vio y supuso que en su generación se operaría ya esa liberación de las costumbres. Ese mismo

⁴³ Acerca del origen real de estas "altas ventanas", nos dice Brennan (1989, 29) que correspondían a "A tall Victorian house which was owned by the University and was situated on the edge of a small city park. The front windows opened to the tree tops,

hecho implica que es posible que ese paraíso que la voz poética imagina estar viendo no sea tal, y que, según Martin (1989, 148), ese chaval y esa chavala "have been freed no more than he was". Su única esperanza son quizá esas altas ventanas que le llevan más allá de todo pensamiento y deseo, en forma de liberación espiritual y casi física. O como dice Whalen:

The speaker uses his image of the high windows, "Rather than words", to communicate the feeling that life might, or should be, more than the "going down" into the ironic freedom that he finally sees as the fate of the young people and of himself in his younger years. (1986, 19)

"High Windows" es casi un poema simbolista, y es Regan quien nos presenta esta lectura:

"High Windows", too, is thought by Barbara Everett to employ some of the ideas and techniques of French symbolist poetry. The closing lines depicting "the deep blue air" are reminiscing of Mallarmé's "most consistent and philosophical symbol" –"L'azur" ("the blue")- which embodies both the necessity and the absence of the ideal. Larkin's poem, like Mallarmé's "Les Fenêtres" ("The Windows"), sees the sky as imprinted with human longing for fulfilment (Everett, 198, p.237) (...). In one sense, then, he might be well regarded as an anti-symbolist poet making use of symbolist ideas and techniques. (1992, 54)

below which lay the park, tranquil and beautiful: the back windows look on to roof tops and 'wedge shadowed gardens'".

4.1.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "HIGH WINDOWS": MAPA DE LA TRADUCCION

Como ya hemos señalado en 4.1, uno de los elementos que se semantizan, que sostienen la estructura del poema, es el encabalgamiento: he contado 11, y hacen que el poema adquiera un fraseo peculiar, una suerte de inmediatez, a lo que contribuyen también los tiempos verbales en presente, a excepción de ese futuro, pronunciado por una hipotética voz, ya comentado en 4.1.1. En la traducción, por tanto, utilizaremos también el encabalgamiento, naturalmente, adaptándolo a nuestra versión: es decir, poco importa cuántos nos salgan, pero sí es fundamental que el lector perciba su efecto, su presencia. A este respecto, afirma Whalen (1986, 20) que

In this poem, and in many of Larkin's works, the lines move expansively within the bounds of traditional rhyming stanzas as they carry their observations of the actual world toward fresh epiphany and an eloquent closing.

Hemos mencionado también la longitud de nueve versos de la primera frase. Su función también es clara: introducirnos en el poema sin dejarnos pensar, hasta dejarnos clavados casi en su mitad, hasta esa tercera estrofa, que con la cuarta, hacen de espejo a las dos primeras. A partir de ahí, el ritmo del poema se hace más entrecortado: hay dos puntos y seguido en la tercera estrofa, que actúa como una transición hacia la última, donde, siguiendo a Motion (1993, 355), se deja la esfera empírica para entrar en otra simbólica, pues se abandonan las palabras y se entra en ese ámbito inefable del último

verso, que es la nada. Como afirma Swarbrick, "'High Windows' juxtaposes contrasting idioms and states of feeling" (1995, 135).

La estructura trimembre de ese último verso constituye el resumen de ese abandono de la realidad que se produce en la última estrofa, y nos lleva hacia ese infinito vacío que no nos corresponde interpretar, pero de cuyo efecto sí hemos de dejar constancia.

El vocabulario del poema responde a la caracterización que hace Lodge (1989, 121) del estilo de Larkin ("colloquialism, 'low' diction and conscious cliché"), y no se presta a mucha interpretación: se habla de elementos de la realidad muy concretos: "a couple of kids", "pills", "a diaphragm", "bonds and gestures", "an outdated combine harvester", "the priest", "the long slide"; e incluso los elementos de la estrofa simbólica del poema son palpables: las "high windows", "the sun-comprehending glass", "the deep blue air". Sí conviene señalar la repetición del concepto de "long slide" en el segundo y el cuarto párrafo, casi simétricos, y cómo el "endlessly" del verso 9 se transforma en el "endless" del último, en una relación bastante evidente, y que considero otra de las normas que emanan del texto.

MAPA DE LA TRADUCCION

Los marcadores estructurales son, en cierto modo, hitos que conforman un mapa donde queda señalado lo esencial y lo accesorio del texto a la hora de efectuar la traducción, lo que no significa que impongan una traducción rígida en ningún caso. Son las normas que emanan del texto y ante las que hay que responder.

Por ejemplo, los once encabalgamientos del original se han transformado en trece en mi versión; y es que lo importante no es reproducir el número exacto, sino el ritmo fluido del pensamiento que simulan. Lo que sí me parece de suma importancia en la estructura del poema es que *todos los finales de estrofa van encabalgados*: es decir,

no hay ningún signo de puntuación al final de estrofa, detalle obviamente deliberado e importante en la traducción.

Otro marcador estructural es ese "long slide" que se reitera dos veces, y que, por motivos rítmicos, he reducido a "tobogán", una palabra de por sí bastante larga y expresiva en español como para no precisar adjetivos; en el de los versos 5-6 he comprimido ese "long slide/ To happiness, endlessly" en "el tobogán infinito de la felicidad", mientras que en el del verso 15, que hace de espejo al primero, lo he dejado simplemente en "tobogán", eso sí, respetando su ubicación como marcador de la estructura del poema.

He señalado también en el mapa de la traducción los tres puntos y seguido que hay en el poema, pues como veremos también en el caso de "Here", la puntuación tiene gran importancia a la hora de crear la estructura del poema.

Hay otra palabra que se repite con variación: el "endlessly" del verso 9 se convierte en "endless" en el último. En mi versión los dos se han convertido en "infinito": el primero al convertirse en adjetivo de "tobogán" y el segundo formando parte de los calificativos del "aire azul intenso".

Me interesa señalar dos detalles más: i) ese "comes" del verso 17 indica la involuntariedad de ese pensamiento, el hecho inconsciente de ese salto fuera de la esfera de las palabras, y que he traducido por "me viene", pues la traducción debe respetar la actitud pasiva del sujeto; ii) la incorrección idiomática que cometo ex profeso al encabalgar los dos últimos versos con ese "que muestra/ nada", pues es la única manera de mantener esa tensión, ese inesperado salto al hablar de un "aire de un azul intenso" que luego muestra... nada⁴⁴.

⁴⁴ Respecto a cómo la lengua de partida puede afectar a la lengua de llegada, afirma Baker (1998, 2) que: "la nature et les pressions du process traductionnel doivent laisser des traces dans la langue utilisée par les traducteurs".

VENTANAS ALTAS

Cuando el paraíso	U N A	E N C A
..... el tobogán	SO LA F R	B A L G A
Infinito..... Y <i>en la oscuridad</i> <i>por el tobogán</i> Y de inmediato	A SE	M I E N T O S
.....me viene que muestra nada, y está en ninguna parte, y es infinito.	ESTRUCTURA	TRIMEMBRE

VENTANAS ALTAS

- 1 Cuando veo a un chaval y a una chavala
y pienso que él se la folla y ella
toma la píldora o lleva un diafragma,
sé que esto es el paraíso
- 5 que todos los viejos han soñado siempre:
ataduras y gestos arrinconados
como una cosechadora obsoleta,
y todos los jóvenes lanzándose por el tobogán
- 10 infinito de la felicidad. Y me pregunto si
cuarenta años atrás alguien me miró
y pensó: *Eso sí ha de ser vida;*
ya está bien de Dios y de sudar en la oscuridad
- 15 *por culpa del infierno y lo demás, basta ya de callar*
lo que piensas del cura. El
y los que son como él se lanzarán por el tobogán
como putos pájaros libres. Y de inmediato
- 20 más que palabras me viene el pensamiento de altas ventanas:
los vidrios bañados de sol,
y más allá, el aire de un azul intenso, que muestra
nada, y está en ninguna parte, y es infinito.

HERE

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

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

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling
Where only salesmen and relations come
Within a terminate and fishy-smelling
20 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

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

4.1.3 UNA LECTURA DE "HERE": EN LOS CONFINES DE LA EXISTENCIA

En marzo de 1955, Philip Larkin es nombrado director de la biblioteca de la Universidad de Hull, una ciudad situada en el noreste de Inglaterra, donde el río Hull se encuentra con el Humber; a la lejanía de Londres hay que añadir la complejidad ferroviaria del trayecto, hecho que Larkin comentará con humor posteriormente:

I don't really notice where I live: as long as a few simple wants are satisfied –peace, quiet, warmth- I don't mind where I am. As for Hull, I like it because it's so far away from everywhere else. On the way to nowhere, as somebody put it. It's in the middle of this lonely country, and beyond the lonely country there's only the sea. I like that.

I love all the Americans getting on to the train at King's Cross and thinking they're going to come and bother me, and then looking at the connections and deciding they'll go to Newcastle and bother Basil Bunting instead. (Larkin 1983, 54).

Seis años después, en 1961, escribirá "Here", su peculiar oda a esa ciudad en la que residirá hasta su muerte y que con el tiempo se convertiría en una especie de santuario que le proporcionaría soledad (Rossen 1989, 59).

"Here" se divide en cuatro estrofas de ocho versos de diez sílabas cada una. En la primera y tercera estrofa la rima es ABABCDDC, y, en la segunda y cuarta, ABBACDCD.

El poema se inicia con un verbo en gerundio, "Swerving", indicativo de que nos hallamos ante un poema de movimiento, de trayecto, de

algo que está ocurriendo. Tal como nos dice Graver (1971, 56): "The continuous form represents actions or events, or series of actions or events, viewed at some point between their beginning and their end". Es un movimiento que se reitera a lo largo de toda la primera estrofa - pues ese "swerving" se repite en los versos 2 y 5-, y que nos aparta de la civilización, de esas "rich industrial shadows/ And traffic" y nos lleva por lugares desolados que Larkin registra con precisión: "fields/ Too thin and thistled to be called meadows", "skies and scarecrows, haystacks, hares and pheasants", signos de esa "solitude" que nos acompaña hasta ese río imponente y a ese "gull marked mud" que delata la cercanía del mar. Hobsbaum incide en este mismo punto al afirmar que

The first swerve takes the poem out of traffic; the second takes it through an infertile landscape; the third takes it to a more richly pastoral area. The long sentence, composed of short phrases and with no discernible object, makes a certain pressure of utterance. (1988, 287)

La segunda estrofa se inicia con un cambio de tiempo verbal, con ese "gathers" en presente simple que nos indica que ya hemos llegado a alguna parte, a esa "large town" que es un "Here" del poema, pero, al parecer, no el definitivo, pues prosigue el avance y la descripción, aunque se trate aquí de una descripción estática, sin gerundios, donde se aminora el movimiento y se incrementan los detalles. También es de observar que nos hallamos aún en la misma frase, pues no ha aparecido todavía ningún punto. Y es que, como vamos descubriendo, esa ciudad es un destino del viaje, pero no el destino definitivo, no el "Here" final al que nos dirigimos. Si el primer párrafo nos ofrece ciertas pistas acerca de hacia dónde nos dirigíamos, por el "east" y el "north" geográficos y por ese "harsh-name halt", ahora podemos deducir que

nos encontramos en una ciudad grande (por sus "domes and statues": Hull es la décima ciudad más grande de Inglaterra), con cierta actividad agrícola (por sus "grain-scattered streets"), fluvial (su "barge-crowded water"), y donde nos encontramos a esos habitantes de "raw estates" cualesquiera que se dirigen hacia unos grandes almacenes a comprar cosas vulgares, que, como esos "sharp shoes", delatan que nos hallamos en los años sesenta.

Tampoco hay verbos de movimiento en la tercera estrofa, donde la descripción es también estática; se inicia con esa "cut-price crowd" que viene a servir de resumen al tipo de habitante descrito en la estrofa anterior. Sólo ese "out beyond" nos hace avanzar lentamente, alejándonos, a medida que prosigue la descripción, de la ciudad, dejando atrás la zona portuaria –esa "fishy smelling/ Pastoral of ships up streets"- hasta alcanzar, una vez rebasados los "mortgaged half-built edges", otra desolación: esas "isolate villages" que son reflejo de la "solitude" de la primera estrofa (podríamos considerar a ambas matices de la desolación), donde hallamos esas "removed lives" que se encabalgan a la última estrofa, que supondrá el final definitivo del trayecto, ese "flight to a pure contemplation" de que habla Whalen (1986, 63).

Un final de trayecto que se inicia con "loneliness", dentro del mismo campo semántico al que pertenecen "solitude" y "isolate", y que domina el inicio y el final del poema, para de inmediato encontrarnos con un "Here" que tiene todas las trazas de ser el definitivo, lo que deducimos de dos detalles: viene precedido del primer punto y seguido del poema, y se repite en el verso siguiente precedido de otro punto y seguido. No hay duda de que ese brusco cambio de ritmo pretende introducirnos en una esfera distinta de la realidad. Del mismo modo que en "High Windows" ese "comes the thought" del primer verso del último cuarteto nos indica que entramos en un ámbito cualitativamente distinto, aquí la repetición de "Here" –lo encontraremos por tercera vez en el verso 31-,

ese entrecortar la frase con dos puntos y seguidos -un signo que no habíamos visto en todo el poema- nos indica que hemos llegado ya al final del trayecto. Nos hallamos ahora en un tiempo detenido donde todos los verbos están en presente simple y en abundancia: “clarifies”, “stands”, “thicken”, “flower”, “quicken”, “ascends”, “ends”, “is”; donde los elementos del paisaje están “unnoticed”, “hidden” o “neglected”; donde el aire está “luminously peopled”; donde, en definitiva, “ends the land”. Y para subrayar esa idea, nos encontramos con ese tercer “Here” que nos señala esa “unfenced existence” que se define por ese verso trimembre análogo al de “High Windows”: “facing the sun, untalkative, out of reach”. Como indica Hobsbaum: “The poem, read in this way, seems to be a quest, instinctive rather than rational, and the ultimate zone is unreachable” (1988, 288). Seamus Heaney compara el final del poema a la conclusión de “The Dead” de James Joyce: “It is an epiphany, an escape from the ‘scrupulous meannes’ of the disillusioned intelligence” (Heaney 1982, 135).

Al igual que, en el trayecto mental de “High Windows”, la pura elucubración nos lleva a esa dimensión simbólica que son las “altas ventana”, en “Here” es un trayecto físico lo que nos conduce a ese confín del mundo que es uno de los lugares menos conocidos y visitados de Inglaterra (Motion 1993, 250)⁴⁵, y donde la voz poética parece alcanzar una plenitud que trasciende todo ese espacio físico que nos ha pormenorizado en los veinticuatro versos anteriores en un prodigioso ejercicio de condensación⁴⁶. Se trata de una lejanía que, según Motion,

⁴⁵ En el mismo libro de poemas, *The Whitsun Weddings*, el poema que da título al libro, nos narra el trayecto inverso, de Hull a Londres. La intención, en cierto modo, también es distinta: “Here” es un trayecto hacia el aislamiento; “The Whitsun Weddings” es un trayecto hacia la humanidad y sus rituales. El primero es un viaje deliberado hacia la soledad, mientras que el segundo es un encuentro casual con la humanidad, cuya ritual de celebración retrata con crudeza pero también con ternura.

⁴⁶ Brennan (1989, 33) nos cuenta que, cuando a raíz del éxito de *The Whitsun Weddings*, la BBC filmó un documental acerca de Larkin, titulado *Down Cemetery Road*: “‘Here’ provided the location, with all the filming shot in and around Hull, showing the then bustling fish dock (now sadly defunct), the city centre, the derelict

"it means avoiding the shortcomings of other, if not of the self" (1982, 80).

Este poema -que, como señala Everett (1989, 131), retrata el mundo privado de Larkin sin utilizar ni una sola vez la palabra "yo"-, es una perfecta muestra del "tono" peculiar de su escritura: ese ser capaz de cantar poéticamente el objeto del poema sin, no obstante, ahorrarnos ningún detalle de sus circunstancias, por crudas, tristes o feas que sean. Los desolados campos de la primera estrofa, esa vulgar ciudad de la segunda, esos suburbios y afueras de la tercera, son homenajeados no sólo porque conducen a ese estado existencial fuera de todo que es ese "Here", sino también en sí mismos, pues al enumerarlos no se trasluce sordidez alguna, sino que percibimos cierto cariño hacia esa multitud "urban but simple", como si a pesar de vivir en una ciudad hubiesen conservado cierta inocencia, cierta simplicidad primigenia. Y esa es una de las principales características de Larkin: su capacidad para cantar sin renunciar al retrato y al detalle, ese aunar lo realista y lo poético llevándolo a sus máximas posibilidades en un ejercicio de lucidez de la que, creo, "High Windows" y "Here" son dos magníficos ejemplos.

industrial wasteland on the banks of the River Hull, the wide windswept Humber estuary and the lonely empiness of Holderness".

4.1.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "HERE": MAPA DE LA TRADUCCION.

Hemos mencionado ya la importancia que tienen en "Here" los encabalgamientos -he contado 15 en 32 versos; en mi versión hay 16- y el peculiar y significativo uso que hace Larkin de la puntuación: cómo el poema se desarrolla como una larga frase, y el primer punto no aparece hasta la última estrofa, en el verso 25, donde se repite tres veces, lo que me parece un elemento estructural a tener en cuenta. Además, hay que tener en cuenta ese "curiously disembodied effect" que menciona Regan (1992, 103) debido a "the absence of any obvious subject or personal pronoun in the opening stanza".

Fijémonos en los inicios de cada estrofa. Es este uno de los elementos esenciales del texto, ya que anuncian el contenido de cada una.

Hemos mencionado ya ese "swerving" con que se inicia la primera. Es importante observar que dicho gerundio es la única forma verbal del primer párrafo, pues "called", "widening" o "shinning" no ejercen funcionalmente de verbos (los dos últimos serían adjetivos más que otra cosa). "Shields" sí sería un verbo con todas las de la ley, pero se aplica a algo pasivo como "a harsh-named halt". Por tanto, "swerving" es el único verbo de movimiento, de acción. Se trata, pues, de un elemento que habrá que considerar como marcador estructural.

La segunda estrofa se inicia con un verbo en presente, "gathers", que nos indica que el movimiento del gerundio, el viaje, ha terminado. El mismo significado del verbo "gather", que aquí podríamos tomar como "to come together around a central point; assemble", según la décimo octava acepción del Webster, nos indica que este "gathers" es consecuencia de todos los "swerving" anteriores. Y más cuando el segundo verso de esta estrofa nos trae ya el título del poema "Here". Es

este un marcador estructural que no se puede pasar por alto. Parece que hayamos llegado al final del viaje, aunque ya hemos visto que en realidad sólo se trata de un "Here" de transición hacia el final del auténtico viaje, el metafórico, al que se refieren los "Here" de la última estrofa. La segunda estrofa, al igual que la primera, funciona por acumulación, y todo el resto es una descripción urbana que contrasta con la desolación de los campos de la primera. Los otros verbos, "cluster", "brought down", "push" son ajenos al movimiento general del poema.

También considero otro marcador estructural el inicio de la tercera estrofa: "A cut-price crowd". Recoge la conclusión de toda la estrofa anterior, donde se describía a estas personas de grandes almacenes, al igual que el "gathers" del inicio de la segunda estrofa recogía la conclusión de los "swerving" de la primera. Pero además sirve de transición a todo lo que nos enuncia la tercera estrofa: una descripción de la ciudad de dentro afuera, a partir de términos propios del centro de una ciudad. La estrofa concluye con esas "removed lives", que son lo opuesto, dentro de este contexto, a esa "cut-price crowd" del principio de la estrofa, por lo que lo considero otro marcador.

En la cuarta estrofa aparece un elemento nuevo en el poema: el punto. "Loneliness clarifies" es otro marcador, pues indica la conclusión del viaje metafórico emprendido y se trata, además, de las dos palabras que hay frente al primer punto, por lo que han de tener una significación especial. Si "gathers", en la segunda estrofa, actuaba como conclusión de los sucesivos "swerving", en lo que era el viaje físico, esta "loneliness clarifies", sin dejar de ser también un viaje físico, cambia el registro. Hay en esta estrofa más marcadores que en ninguna otra: tres "here", en la insistencia de que hemos llegado; tres adjetivos que pertenecen al mismo campo semántico: "unnoticed", "hidden" y "neglected"; y tres calificativos de esa "unfenced existence" que rematan el poema: "Facing the sun, untalkative, out of reach". No voy a

insistir en la importancia simbólica del tres: no hay duda de que es otro marcador estructural del poema. Y tampoco hay duda de que el cambio sintáctico que aquí se opera, el hecho de que haya tres puntos y seguidos, es otro marcador.

Mención aparte merece la repetición por tres veces del título del poema: "Here". Se trata de una distinción con respecto al "Here" de la segunda estrofa. La insistencia del final parece decirnos, reiterándolo en tres ocasiones, que *este* es el "Here" de verdad, que este es el final *real* del viaje, y que el otro era simplemente aparente, una primera impresión. Vemos, pues, que los marcadores nos indican cómo la estructura va estrechamente ligada al sentido. En este sentido Hobsbaum nos indica que

Any account of the poem, however, would need to listen out for its changes of pace and sound, for they do most to signal the terrain which the poem passes. It is the manner of the telling that compels attention (1988, 288).

En el caso de "Here", un poema que es un trayecto, su ritmo es fundamental.

MAPA DE LA TRADUCCION

Al analizar los "swerving", hemos de respetar su número y posición –aproximada-, pero en español la traducción por un gerundio no sería muy afortunada, por cuanto el infinitivo ya nos da la sensación de movimiento, ya lo traduzcamos por "virar" –el sentido más próximo a "swerving"- o caso, de que no nos gustara ese verbo, podríamos utilizar "torcer", "girar" o "desviarse", aunque este último tiene el problema de la abundancia de sílabas.

Más difícil es encontrar un equivalente a "gathers" sin utilizar alguna partícula pronominal –"nos lleva"- de las que el inglés permite huir con

más facilidad, hecho que el autor aprovecha de manera deliberada. Una solución sería insistir en el infinitivo con verbos de movimiento finalizado: "llegar", "recalar", "alcanzar". Yo me he inclinado por el verbo "abocar", en el sentido de "desembocar, ir a parar", que es la séptima acepción que nos da el Diccionario de la Real Academia Española.

Amplias son las posibilidades de traducción de "A cut-price crowd" y de "removed lives", pero sí considero fundamental respetar su ubicación. "The slave museum" se refiere al museo Wilberforce, la casa natal de William Wilberforce (1759-1833), diputado por esa ciudad y uno de los principales impulsores de la abolición de la esclavitud en el Imperio Británico en 1833.

Viendo el mapa de marcadores que he adjuntado como ejemplo, nos damos cuenta que donde hay más abundancia es en la última estrofa. Y ello coincide con la lógica semántica del poema, pues es donde este adquiere su pleno significado, donde se nos explica el sentido del viaje, y donde, aunque no se rompe la estructura enumerativo-descriptiva de las otras estrofas⁴⁷, sí se la marca mediante un brusco cambio de puntuación.

⁴⁷ Con respecto a la enumeración como rasgo distintivo de la poesía moderna (y a los orígenes de este rasgo), puede verse el capítulo de Spitzer "La enumeración caótica en la poesía moderna", en *Linguística e historia literaria*: 1989, 247-292.

AQUI

Virar.....	SIN	E
.....; virar.....	PUNTOS	N
.....		C
.....		A
.....;virar.....		B
.....,		A
.....,		L
		G
Aboca.....:	SIN	A
aquí.....	PUNTOS	M
.....		I
.....		E
.....		N
.....		T
.....		O
.....		S
gentes de saldo,.....	SIN	
.....	PUNTOS	E
.....		N
.....		C
.....		A
.....		B
..... las vidas retiradas		L
	G	
la soledad clarifica. Aquí.....		A
..... Aquí.....inadvertidas		M
.....invisibles.....olvidadas		I
.....		E
.....		N
.....		T
..... Aquí.....		O
mira al sol, es reservada, inalcanzable.	ESTRUCTURA TRIMEMBRE	

AQUÍ

- 1 Virar hacia el este, desde las ricas sombras industriales
y el tráfico, toda la noche hacia el norte; virar por campos
tan ralos, cardizales, que no son ni prados,
y de vez en cuando un apeadero de sonido gutural, que acoge
5 obreros al alba; virar hacia la soledad
de cielos y espantapájaros, almiares, liebres y faisanes,
y la lenta presencia del río, ensanchándose,
cúmulos dorados, el brillo del barro pisado de gaviotas,
- aboca a la sorpresa de una gran ciudad:
10 aquí, donde se apiñan cúpulas y estatuas, agujas y grúas
junto a calles salpicadas de grano, un agua poblada de gabarras,
y habitantes de feas urbanizaciones, que en furtivos
trolebuses han recorrido millas y millas en línea recta
y ahora empujan grandes cristaleras rumbo a sus deseos:
15 trajes baratos, cacharros rojos, zapatos de puntera, polos,
batidoras eléctricas, tostadoras, lavadoras, secadoras:
- gentes de saldo, urbanas pero simples, a cuyas ciudad
sólo llegan los vendedores y los parientes, encerradas
en una escena bucólica que huele a pescado, de barcos
20 que van calle arriba, el museo de los esclavos, tiendas
de tatuajes, consulados, severas mujeres de pañuelo en la cabeza;
y más allá de una periferia que se levanta hipotecada
campos de trigo altos como setos, sombreados por nubes
veloces, pueblos aislados, donde las vidas retiradas
- 25 la soledad clarifica. Aquí el silencio se alza
como el calor. Aquí se espesan hojas inadvertidas,
florecen ocultas malezas, se apresuran aguas olvidadas,
asciende un aire poblado de luz;
y tras la distancia neutral y azulada de las amapolas
30 acaba la tierra de pronto más allá de una playa
de formas y guijarros. Aquí la existencia no tiene límites:
mira al sol, reservada, inalcanzable.

4.2 POETICA: "MODESTIES", "IF, MY DARLING", "SEND NO MONEY".

Aunque probablemente haya escasos poetas tan poco proclives a realizar declaraciones de principios o a abrazar una doctrina programática⁴⁸, quisiera intentar trazar la poética de Larkin a partir de tres poemas que abarcan un arco temporal de 13 años -entre 1949, fecha de "Modesties", y 1962, fecha de "Send No Money"-, y en los que Larkin nos ofrece un tríptico de cómo funciona la mente del poeta que mejor conoce: la suya propia, al tiempo que nos da su visión particular y personal de qué es para él el pensamiento y la actividad poética.

"Modesties" es, de los tres poemas, el más parecido a un programa poético, aunque, como obedeciendo al propio título que ha puesto a su poema, Larkin lo enuncia con suma modestia. El poema se divide en tres estrofas, y cada una de ellas caracteriza la actividad poética y sus elementos ("words", "thoughts", "weeds"), con una palabra que sólo en la segunda estrofa está explícitamente presente: verdad, simplicidad y belleza, elementos en los que profundizaremos al analizar el poema.

"If, My Darling" está escrito casi un año después, y es un poema mucho más elaborado, en el que, a primera vista, parece querer advertirle a su posible/futura/presente amada lo que contiene su mente de poeta en una época en que ya asumido ese destino. Y si esa mujer a la que se advierte para que luego no se queje se asomara a su mente, encontraría, entre otras muchas cosas, un "incessant recital/ Intoned by reality, larded with technical terms,/ Each one double-yolked with meaning and meaning's rebuttal" (T134: 20-21).

⁴⁸ "I've never had 'ideas' about poetry (...) To me it's always been a personal, almost physical release or solution to a complex pressure of needs -wanting to create, to justify, to praise, to explain, to externalize, depending on the circumstances". (Larkin, 1983, 76).

Es este, creo, uno de los párrafos más reveladores de cómo entiende Larkin el hecho poético. La *verdad* de "Modesties", esas palabras que no mienten, se manifiesta aquí en ese "incessant recital/ Intoned by reality" (T134:21), del que él es apenas un sujeto pasivo, forzado casi a oír esa murga: el "skirl" (T134:22) a su pesar. Él no interpreta, no manipula, es casi un muñeco de ventrílocuo en manos de esa realidad (sin adjetivos) que entona su eterna perorata. Y se trata, además, de una realidad compleja pero concreta, quizá incluso grasa y pringosa, pues Larkin la dibuja con la sugerente imagen de unos huevos con tocino: posee la concreción de los "technical terms" (T134:23), y al mismo tiempo es "doble-yolked with meaning and meaning's rebuttal" (T134:24). Este es quizá el gran paso que da Larkin desde "Modesties": si en este poema los pensamientos "wear down to their simplest senses", en "If, My Darling" parece sugerir que quizá hay más cera de la que arde: quizá una que no vemos, y que no arde: lo que caracteriza al poeta es la capacidad de pensar algo y su opuesto⁴⁹.

Pero encontramos, también, otro eco de "Modesties" en lo que se refiere al concepto de belleza. La tercera estrofa de dicho poema se inicia con la palabra "weeds": al parecer, junto con "words" y "thoughts", el tercer elemento del pensamiento poético: que es, si se me permite, una simbolización del mundo o realidad, algo feo en esencia, aunque nos diga Larkin que puede dar alguna flor. Un año después, sin embargo, la pobre mujer que se arroja a la mente de Larkin encuentra algo un poco más horripilante, llevado casi hasta el exceso: una "varying light,/ Monkey-brown, fish-grey, a string of infected circles/ Loitering like bullies, about to coagulate" (T134:10-12). Sigue una enumeración de cosas repelentes, incluida esa "Grecian statue kicked in the privates" (T134:17), que es, literalmente, una

⁴⁹ Dice F. Scott Fitzgerald, un poeta que siempre escribió en prosa: "la prueba de una inteligencia de primera clase es la capacidad para retener dos ideas opuestas en la mente al mismo tiempo y seguir conservando la capacidad de funcionar" (1983, 97-8).

patada al universo de la cita y la referencia clásica. Pero lo que más me llama la atención de esos tres versos es ese punto tan larkiniano en donde lo anodino y lo sórdido se confunden: ese "monkey-brown", ese "fish-grey", esa "string of infected circles" (T134:11), de indudables resonancias dantescas (aunque no sea Dante un poeta que normalmente se relacione con Larkin).

Y belleza y verdad son también el tema de "Send No Money", un poema que, aunque escrito 13 años después, como quien vuelve la vista atrás y contempla en perspectiva lo que ha sido su formación poética, aporta apenas una variación formal y un leve apéndice nostálgico a los temas ya abordados en poemas anteriores.

En la primera estrofa de "Send No Money", Larkin invoca al tiempo, y pide algo que ya buscaba en "Modesties": la verdad. "Tell me the truth", le dice al tiempo, "Teach me the way things go" (T147:3-4). Y el Tiempo, al responderle, le suelta ni más ni menos que lo siguiente: "watch the hail/ Of occurrence clobber life out/ To a shape no one sees" (T147:11-13). Y ese "no one sees" es precisamente lo que había dicho el poeta en "Modesties", cuando al observar la realidad, simbolizada en las "weeds", afirma: "some achieve a flower, although/ No one sees" (T123:11-12). La contradicción es evidente: ¿cómo es posible que él o cualquier otro sepa que algunas dan flor, si nadie las ve? Y lo mismo puede decirse de esa forma de la vida que, en "Send No Money", tampoco nadie ve. Hay en ello, de manera implícita, y con ese *understatement* tan larkiano, la afirmación de cuál es la misión del poeta: ver lo que nadie ve, la verdad que está detrás, o quizá delante, de las cosas, invisible⁵⁰.

⁵⁰ Ya se insinúa esta misión en el poema que abre sus *Collected Poems*, en el que el poeta nos menciona que: "There is an evening coming in/ Across the fields, one never seen before,/ That lights no lamps" (3:1-3). Es de suponer que, si nadie lo ha visto antes, sólo él puede ser el descubridor.

Y en el tercer párrafo, cuando ya "Half life is over now" (T147:17), se da cuenta de que todo le importa un bledo: "Sod all" (T147:21), y las "weeds" de "Modesties" y las purulencias de "If, My Darling" se transforman en ese "bestial visor" (T147:19) deformado por los golpes de lo inevitable. Y es que quizá la verdad no merecía la pena, y así parecen indicarlo esos dos últimos versos, escupidos casi por la aliteración en "tr": "Tracing the trite untransferable/ Truss-advertisement, truth" (T147:23-24). Qué diferente de esas palabras que, en "Modesties", son "as plain as hen-birds wings" (T123:1) y no mienten.

Existe, por tanto, una absoluta coherencia (hasta el punto de repetirse ese "no one sees") entre los tres poemas que Larkin dedica, más o menos soterradamente, al quehacer poético, donde el triángulo enunciado en "Modesties" de "words", "thoughts" y "weeds" (que hemos de entender como realidad o mundo) juegan una partida de billar en la que la carambola es lo que da lugar a la verdad, o a lo que en poesía es lo mismo, a la belleza, tal como nos lo corrobora unas palabras de Larkin que cita Booth:

At the end of his poetic career, he was questioned about his conservative-sounding view that poetry grows out of a desire to 'preserve'. What was it, he was asked, that he was attempting to 'preserve'. His answer was one which Yeats might have given at the turn of the century: 'the experience. The beauty'. (1992, 68).

MODESTIES

- 1 Words as plain as hen-birds' wings
Do not lie,
Do not over-broider things-
Are too shy.
- 5 Thoughts that shuffle round like pence
Through each reign,
Wear down to their simplest senses,
Yet remain.
- 10 Weeds are not supposed to grow,
But by degrees
Some achieve a flower, although
No one sees.

4.2.1. "MODESTIES". PALABRAS, PENSAMIENTOS, HIERBAJOS.

Quizá no sea casualidad, tal como nos cuenta Motion (1993, 186) que un poema tan seco y austero como "Modesties" pertenezca a un momento de tanteo en la relación de Larkin con la poesía. En abril de 1949, tras una época de crisis creativa, Larkin le escribe a su amigo James Sutton para informarle de que ha recuperado la fe en la literatura, y que siente "overwhelmingly" que "literature is a great force" (Motion 1993, 186). Así, en tres meses, escribirá seis poemas. Uno de ellos será "Modesties", aunque posteriormente, tras ese mayo de 1949, no escriba ninguno más hasta enero del año siguiente: el 3 de este mes está fechado "At Grass", considerado por muchos estudiosos el primer "gran" poema de Larkin.

Swarbrick, en su estudio sobre Larkin, dedica unas líneas a comentarlo, y entre otras cosas afirma que marca la dirección que a partir de ese momento va a tomar la poesía de Larkin: "away from impassioned, bardic intensity to a flatter, more mutedly mode of expression" (Swarbrick 1995, 36)⁵¹.

Su simplicidad salta ya en su forma, en la manera de estar sobre el papel. Ferguson lo define como "simple, economical, at times colloquial" (1988, 157). Consta de 3 cuartetos, cada uno de ellos una frase completa. Son todos de pie quebrado, de 7-3-7-3 versos, con lo que la dicción de las dos primeras estrofas parece partirse tras cada engabalgamiento, para recuperar la frase larga en el tercer verso. En la tercera estrofa, en cambio, el primer verso acaba en una coma, y el encabalgamiento pasa al segundo y tercer verso.

⁵¹ Lo que no está lejos de la poética que enuncia William Wordsworth en su prólogo a la segunda edición de *Lyrical Ballads*: "There will also be found in these volumes little of what is usually called poetic diction (...) I hope it will be found that there is in these

Si algo llama ya la atención en este poema es ya la naturalidad en el fraseo, algo en lo que Larkin acabará siendo un consumado maestro. Las tres frases son enunciativas, se proponen como una verdad, en ese presente simple que nos indica que son cosas que simplemente ocurren.

Y lo que ocurre es una poética de la sencillez, aunque con una curiosa contradicción. Para empezar, esas "words" que no mienten, ni "overbroider things", pues son tímidas, parecen constituir una reacción contra el modernismo, e incluso contra sus etapas deudoras de Yeats y Auden⁵². Lo que busca es una pureza para expresar lo que detalla en la siguiente estrofa: "Thoughts", unos pensamientos que recorren al azar todos los ámbitos de la realidad, como peniques, y que así se afilan hasta ese "simplest sense", que es lo que les permite perdurar. Y si las palabras se utilizan para expresar pensamientos, entonces, para cerrar el círculo, nos encontramos con esos "weeds", que sorprenden por su valor simbólico dentro de un poema que, hasta ahora, sólo se había permitido algún símil. ¿Pero qué son en realidad esos "weeds"? Así aislados, dentro de este poema, quizá queden un tanto crípticos, pero tras haber visto el contenido de la mente de Larkin, apenas un año después, en "If, My Darling", mi interpretación es que son su representación mental del mundo, lo que él ve de la realidad ("Weeds are not supposed to grow", dice), algo hosco, vulgar e inútil que, sin embargo, es capaz de dar alguna flor, o sea un atisbo de belleza.

Poems little falsehood of description, and that my ideas are expressed in language fitted to their relative importance" (1999, 50).

⁵² En su ensayo sobre los poemas de John Betjeman, "It Could Only Happen in England", parece que hable de sí mismo al afirmar: "The first thing to realize about Betjeman as a writer of verse is that he is a poet for whom the modern poetic revolution has simply not taken place. Insularity and regression rule here and there. For him there has been no symbolism, no objective correlative, no T.S. Eliot or Ezra Pound, no reinvestment in myth or casting of language as a gesture, no *Seven Types* or *Some Versions*, no works of criticism with titles such as *Communication as Discipline* or *Implicit and Explicit Image-Obliquity in Sir Lewis Morris*. (Larkin 1983, 209).

Larkin remata el poema con esa aparente contradicción que ya hemos comentado en el apartado anterior, esa "flower, although no one sees". Y, como ya hemos dicho antes, la contradicción es sólo aparente, pues si hay flor y nadie la ve, entonces no sabe de qué está hablando, pues es imposible que sepa si hay flor o no. Lo que ocurre es que él, en cuanto que El Poeta, sí puede verla, como nos corrobora en "If, My Darling" al hacerse voz pasiva de "the incessant recital/ Intoned by reality" (T134:19-20), o en "Send No Money", cuando utiliza exactamente esa misma frase "no one sees" (T147:13) para referirse a la forma que da a la vida "the hail of occurrence" (T147:10-11). Es decir, que ese "no one" es en realidad el hombre normal, el hombre de la calle, y no El Poeta en pleno cumplimiento de su misión.

Yo creo que hay aquí un cierto eco de la concepción simbolista de la misión del poeta, consistente en ver los símbolos que la realidad oculta y revelarlos en su obra. Nos dice Motion que "Larkin has in fact stated clearly, if self-deprecatingly, that symbolism was important to him, at least as a young man" (1982, 73), y también Regan (1992, 51-60) ha analizado la presencia del simbolismo en su obra. Ferguson, por su parte, afirma que "'sees' in 'No one sees' must convey both the idea of literal vision and that of transcendental vision that can equate whatever fulness of growth a weed may finally attain with conventional flowering" (1988, 158).

Sin negar todo lo mencionado por estos dos estudiosos, creo que "Modesties" marca la entrada de Thomas Hardy en su poética mediante una destilación de uno de sus poemas más bellos, "Afterwards", donde Hardy idealiza la visión que le gustaría que los demás tuvieran de él a su muerte.

AFTERWARDS

When the Present has latched its postern behind my tremulous stay,
And the May month flap its glad green leaves like wings,
Delicate-filmed as new-spun silk, will the neighbours say,
"He was a man who used to notice such things"?

If it be in the dusk when, like an eyelid's soundless blink,
The dewfall-hawk comes crossing the shades to alight
Upon the wind-warped upland thorn, a gazer may think,
"To him this must have been a familiar sight".

If I pass during some nocturnal blackness, mothy and warm,
When the hedgehog travels furtively over the lawn,
One may say, "He strove that such innocent cratures should come to
[no harm,
But he could do little for them; and now he is gone".

If, when hearing that I have been stilled at last, they stand at the door,
Watching the full-starred heavens that winter sees,
Will this thought rise on those who will meet my face no more,
"He was one who had an eye for such mysteries"?

And will any say when my bell of quittance is heard in the gloom,
And a crossing breeze cuts a pause in its outrollings,
Till they rise again, as they were a new bell's boom,
"He hears it not now, but used to notice such things"?

En "Afterwards", Hardy expresa toda una poética del detalle, encarnada en esas preguntas que la gente –imagina- se hará a su muerte, interrogándose acerca de si el difunto vate se fijaba *precisamente* en las cosas en que él mismo nos detalla en su poema, cosas tan sutiles como esas hojas de mayo "Delicate-filmed as new-spun silk", "the wind-warped upland thorn", ese "hedgehog" que "travels furtively over the lawn", "the full-starred heavens that winter sees", "a crossing breeze". Hardy, de manera deliberada, espesa los versos con objetos palpables, todos ellos relacionados con el mundo natural, y rechaza toda simbolización. Todo lo que encontramos son detalles que el poeta puede o pudo ver, oír, observar. Y de hecho, ya que aparecen en el poema, es evidente que se fijó en todo eso, y que quizá incluso procuró que el puercoespín de la tercera estrofa no sufriera daño alguno.

Esas hojas verdes de mayo de la primera estrofa, el halcón de la segunda, el puercoespín de la tercera, el cielo estrellado de la cuarta, esa brisa que cruza en la quinta, son las "flores" de que habla Larkin en su poema, eso que nadie ve, excepto El Poeta, en medio de los hierbajos que pueblan su mente. Y Hardy es un caso en el que belleza y sordidez conviven casi hermanados: pocas obras novelísticas encontramos tan descarnadas y, a veces, crueles. Pocas obras poéticas, en cambio, tan cercanas, tan íntimas, tan poco grandielocuentes. Como afirma el propio Larkin refiriéndose a Hardy:

He's not a transcendental writer, he's not a Yeats, he's not an Eliot; his subjects are men, the life of men, time and the passing of time, love and the fading of love... When I came back to Hardy it was with the sense of relief that I didn't have to jack myself up to a concept of poetry that lay outside my own life (...) One could simply relapse back into one's own life and write from it. Hardy taught me to feel

rather than to write (...) and he taught one as well to have confidence in what one felt. (Larkin, 1983, 175-6)⁵³

⁵³ Lo que también tiene su consecuencia estilística, pues, como dice Proust, "el estilo no es cuestión de técnica, sino de *visión*". (en Beguin 1981, 434).

4.2.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "MODESTIES". MAPA DE LA TRADUCCION

El título de "Modesties" nos indica que estamos en un contexto de control, de recato, de pudor, de moderación. No es una modestia, sino varias.

Al igual que la mayoría de poemas de Larkin, este muestra una estructura bien marcada. Lo primero que llama la atención es que cada estrofa se inicia con la palabra sobre la que esta gira: "Words", "Thoughts", "Weeds".

Hemos visto también que cada estrofa se consume en una frase. En la primera no hay subordinadas, todo son frases yuxtapuestas. También en la segunda, a excepción del "yet" del verso 8. En la última estrofa hay dos conectores: "but" y "although".

Todos los tiempos verbales son presente simple, pues el poema se presenta como una verdad de cosas que ocurren habitualmente.

En la primera y segunda estrofa hay un encabalgamiento (uno de los rasgos estilísticos de Larkin) y dos en la última.

MAPA DE LA TRADUCCION

Parece evidente que en la traducción hay que respetar la posición inicial de las palabras iniciales de cada estrofa, aunque en español deben venir precedidas de artículo.

No es un poema que permita muchas alteraciones, pues trata de objetos concretos. En el primer verso he traducido "hen-bird" por el genérico "pájaro", pues en español "gallina" o "hembra de pájaro" (o "pájara") provoca un indeseable efecto cómico.

Me ha parecido que "adornar" era suficiente para "over-broider".

Para traducir "Weeds" he preferido "hierbajos" a "malas hierbas", primero por ser una sola palabra, y segundo por su matiz despectivo.

He mantenido las frases yuxtapuestas de la primera estrofa, pues le dan un énfasis especial, y los conectores de la segunda y la tercera.

MODESTIAS

Las palabras..... no mienten.... no adornan..... son.....	ENCABALGA MIENTO
Los pensamientos..... pero...	ENCABALGA MIENTO
Los hierbajos..... pero... alguno....., aunque	ENCA BALGA MIENTO

MODESTIAS

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

- 5 Los pensamientos que ruedan como peniques
a través de cada reino,
se reducen a su máxima sencillez
pero perduran.

- 10 Los hierbajos no deberían crecer,
pero poco a poco
alguno da una flor, aunque
nadie la ve.

IF, MY DARLING

1 If my darling were once to decide
Not to stop at my eyes,
But to jump, like Alice, with floating skirt into my head,

She would find no tables and chairs,
5 No mahogany claw-footed sideboards,
No undisturbed embers;

The tantalus would not be filled, nor the fender-seat cosy,
Nor the shelves stuffed with small-printed books for the Sabbath,
Not the butler bibulous, the housemaids lazy:

10 She would find herself looped with the creep of varying light,
Monkey-brown, fish-grey, a string of infected circles
Loitering like bullies, about to coagulate;

Delusions that shrink to the size of a woman's glove,
Then sicken inclusively outwards. She would also remark
15 The unwholesome floor, as it might be the skin of a grave,

From which ascends an adhesive sense of betrayal,
A Grecian statue kicked in the privates, money,
A swill-tub of finer feelings. But most of all

She'd be stopping her ears against the incessant recital
20 Intoned by reality, larded with technical terms,
Each double-yolked with meaning and meaning's rebuttal:

For the skirl of that bulletin unpicks the world like a knot,
And to hear how the past is past and the future neuter
Might knock my darling of her unpriceable pivot.

4.2.3 "IF, MY DARLING". HUEVOS CON TOCINO

No he leído que ningún estudioso de Larkin relacione este poema, que Blake Morrison considera "the first poem in which Larkin show signs of dramatazing himself" (citado en Swarbrick 1995, 6) como una aproximación a su poética, o, cuando menos, a cómo concibe que esa relación sucintamente esbozada en "Modesties" de Palabras/Pensamientos/Hierbajos (entendidos estos últimos como su representación mental del mundo) se "coagule" en poema.

Para Swarbrick, el poema es un intento de "shock the girl into realising just how disreputable the male speaker really is", y añade que "it is probably connected with the severance of Larkin's engagement to Ruth Bowman: there is a comical, rather heartles flamboyance in the relish with which the speaker details his true offensiveness" (1995, 45)

Booth opina que "pits troubling female innocence againts interesting male depravity" (1992, 112), y contrapone "this pathetic vision of security" con la "assertion of male restlessness and intelectual scepticism" (1992, 113).

Regan, finalmente, afirma que la voz del poeta "insists upon his own realistic assessment of life's shortcomings and sedulously avoids any idealization of womanhood" (1992, 93), para acabar diciendo que "it manifests itself in terms of an intense wariness of commitment and an attempted preservation of male autonomy" (1992, 93).

Observaciones, todas ellas, un tanto obvias, pero que no tienen en cuenta el hilo que une este poema con los otros dos que estamos comentando en este capítulo, y que conforman la visión que tiene Larkin del hecho poético. Y para seguir ese hilo, propongo que tomemos el poema en sentido estrictamente literal, pues mi impresión es que

Larkin, reacio siempre a cualquier tipo de compromiso amoroso, intenta ser lo más sincero posible al hablar de su "cabeza".

El poema se divide en tres partes bien diferenciadas: los tres primeros tercetos, hasta los dos puntos; los tres siguientes, hasta el único encabalgamiento que hay al final de estrofa; y los dos últimos.

El primer terceto constituye la invitación a entrar en su cabeza, y la referencia a la Alicia de Lewis Carroll apunta a que ahí dentro encontraremos un mundo de maravillas, aunque más bien deforme, de pesadilla. Y es que tras el salto, con esa imagen de la "floating skirt" tan poco larkiniana (por no hablar de su escasa propensión a incluir referencias culturales), llegamos primero *no* a su cabeza, sino a lo que *no* hay en ella: un mobiliario rancio ya para la época en que está fechado el poema, de "mahogany claw-footed sideboards", "tantalus", "fender-seat", "small-printed books for the Sabbath", y la típicas figuras del mayordomo y la doncella. Me parece exagerado afirmar, como dice Swarbrick, que se trata de "the furniture he imagines the woman expecting to find, all polite Victorian drawing-room décor" (1995, 45), y si bien es cierto que quizá, para alguna mujer, eso constituya "her bourgeois myth of paradise" (Booth 1992, 112), creo que no debemos tomarlo al pie de la letra, sino como una deformación grotesca, ya que estamos dentro de un mundo "a lo Alicia", donde no falta el toque de humor del "butler bibulous, the housemaids lazy".

Hasta aquí lo que *no* hay. Veamos ahora lo que hay. Larkin no nos ahorra detalles escabrosos a la hora de presentarnos los hierbajos de su mente. Es interesante observar cómo esa "varying light" del verso 9 enseguida resulta no ser tan "varying", pues, a la hora de definirla, no duda Larkin en aplicarle un marrón y un gris animalescos, de dos animales vulgares y feos como los propios colores: el mono y el pez. Y justo después nos encontramos con esa serie de "infected circles", intimidatorios y a punto de coagularse. La siguiente estrofa se inicia con una frase que sintetiza cómo deben ser las "delusions" para alguien

que, como veremos luego, encarna ese recital de la realidad: no les queda más remedio que “shrink to the size of a woman’s glove” para luego “sicken inclusively outwards”, que es, interpreto yo, como concentrar mucho un grano para luego reventarlo (y tampoco es casualidad que relacione “delusions” con la mujer, así en abstracto). Un encabalgamiento nos lleva al final de la estrofa, a ese “unwholesome floor” del que asciende ese “adhesive sense of betrayal”, y esa “Grecian statue kicked in the privates”, que nos deja claro que no es ese su ideal de belleza, no es esa la flor que a veces aparece entre las “weeds” de “Modesties”: ese es un ideal estético que en su mente se ve burlado y escarnecido⁵⁴. Remata esa enumeración de la segunda parte del poema algo que no nos sorprende, como es a “swill-tub of finer feelings”, precedido de algo que a mí sí me sorprende, sobre todo por tal como aparece en el poema: de todo lo que se enumera en estos versos, sólo “money” se halla solitario, la palabra puesta ahí sin calificativos ni artículo ni verbos, quizá porque es el único momento en todo el poema donde Larkin no exagera ni deforma. El dinero es el dinero, parece decir, y también está en mi cabeza.

Un encabalgamiento, ese “But most of all”, da paso a la última parte. Porque hasta ahora todo han sido imágenes –menos el dinero– más o menos cargadas de simbolismo: los “infected circles”, el “woman’s glove”, “the skin of a grave”, “an adhesive sense of betrayal”, “a swill-tub”. Hasta ahora hemos visto los *pensamientos*, los “weeds”. Pero ¿a qué obedecen estos pensamientos? ¿Por qué hay ese mobiliario en su cabeza y no el que tanto agradaría a su amada? Muy sencillo, a causa de ese “incessant recital/ Intoned by reality”. Eso, por si todo el gran guiñol anterior no ha sido suficiente, es lo que hará “stopping her ears”

⁵⁴ Creo que su ideal estético está más cerca de Wordsworth, cuando este afirma que: “The principal object then which I proposed to myself in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men” (1999, 36).

a su amada. Pues encarnar ese recital, "larded with technical terms,/ Each on double-yolked with meaning and meaning's rebuttal", es la tarea del poeta, ser ese "skirl" que "unpicks the world like a knot", es decir, aclarar el mundo, desanudar sus enrevesamientos, y señalarnos algo tan obvio como que "the past is past and the future neuter". Eso es, precisamente, lo que podría echar por tierra la seguridad de su amada.

No me parece, como afirma Booth, que "the poet's own version of the inside of his mind seems designed as much to offend her as to refute banal expectations" (1992, 45). También considero limitado considerar este poema como exclusivamente autobiográfico –aunque Swarbrick (1992, 113) lo relacione con la ruptura de Larkin y Ruth Bowman-, o, siguiendo a Booth como "a simple misogynistic attack on his darling's delusiones" (1994, 114). Porque lo cierto es que eso es perderse la parte que quiero recalcar y que me parece clave: la honesta exhibición de lo que un poeta –o al menos un poeta como él, o como él cree que ha de ser un poeta- tiene en su mente, por qué está ahí y por qué, quizá, espanta a las mujeres. Y si tenemos en cuenta, además, que se trata de un poema escrito a los veintiocho años, puede que se nos haga más fácil comprender que no hay en él ataque, sino defensa, excusa casi, por ser, como diríamos ahora, un hombre complicado, un hombre que asume una misión artística, que ha elegido o que le ha elegido a él, tanto da, pero que se muestra firmemente decidido a seguirla.

Como dice Motion, los poemas de Larkin "explore the gulf between deception and clear-sightedness, illusion and reality, solitude and sociability" (1982, 70), y lo hacen con esa doble perspectiva de poder ver los dos polos mediante ese recital de la realidad "double-yolked with meaning and meaning's rebuttal", como ocurre en el presente poema cuando nos detalla lo que hay y lo que *no* hay (y él cree que alguien esperaría encontrar) en su cabeza. Es posible que de una manera

grotesca, exagerada, deformada. Pero la poesía nunca ha sido el hogar de la ecuanimidad.

4.2.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "IF, MY DARLING". MAPA DE LA TRADUCCION

Ya hemos visto que se trata de un poema en tercetos, donde, contrariamente a otros de Larkin, hay muy pocos encabalgamientos. El de los versos 1-2, los versos 11-12, los versos 14-15, los versos 18-19 (el único importante estructuralmente), el de los versos 19-20 y los versos 23-24.

Es un poema puntuado hasta el exceso, quizá por ser tan enumerativo. Son importantes los dos puntos que rematan el tercer terceto, pues marcan el final de la primera parte, así como el encabalgamiento que hay al final del sexto terceto, que inicia la tercera parte. Hay que observar también que, al igual que en otros poemas de Larkin ("High Windows" o "Here"), el primer punto y seguido tarda en aparecer: en el verso 14. Y no aparece ninguno más que el del verso 18, justo antes del "But most of all". Sí hay abundancia de comas, y dos puntos y coma; y por dos veces utiliza los dos puntos, ambas con un motivo concreto: los del verso 9, antes de enumerar lo que hay en su cabeza, y los del verso 21, antes de la conclusión del poema.

Todo el poema se plantea como una larga frase condicional, que, aunque queda cortada por el punto del verso 14, que tiene una función de pausa tras el *tour de force* enumerativo inicial, prosigue luego con "She would also remark", y después del otro punto con "She'd be stopping her ears". Sólo en el último terceto se pasa al presente simple, concretamente en el verso 22, donde tiene la función de anunciar una acción repetida o habitual, como es definir la finalidad del recital de la realidad, que no es sino desentrañar esa verdad ("unpicks the world") que comentará con más detalle en el poema que analizaré a continuación: "Send No Money". Pero en los dos últimos versos del

poema vuelve al condicional apenas disimulado de "might knock off my darling".

El vocabulario corresponde a objetos concretos en los tres primeros tercetos, para pasar a las imágenes desafortunadas o ridículas de los tres siguientes, como los "infected circles/ Loitering like bullies" (que parece una referencia a los círculos del Infierno de Dante), o esas "delusions" que "sicken inclusively outwards". Esta complejidad, esta fantasía que muy pocas veces volveremos a encontrar en Larkin, es uno de los marcadores estructurales del poema.

Es de observar la repetición del verbo "stop", utilizado al principio en "Not to stop at my eyes", y luego al afirmar que "She'd be stopping her ears". Aunque esta última sea una frase hecha, se crea un juego interesante entre esa mujer que decide no pararse ante los ojos del poeta y que al final debe detener/taparse los oídos ante lo que oye, por si lo que ha visto no ha sido suficiente para disuadirla de volver a asomarse a esa mente.

MAPA DE LA TRADUCCION

Fijémonos, en primer lugar, en que el poema comienza con la frase que le da título, sólo que sin coma. Así lo he dejado.

También he seguido la puntuación, incluso en los casos en que en castellano se podría suprimir perfectamente alguna coma (también se podría suprimir alguna en inglés, como las de los versos 2 y 3 o la del verso 13), pero me ha parecido que contribuyen al ritmo entrecortado del poema.

Obviamente, es un poema en condicional, y así lo he dejado. Aunque quizá no sea tan obvio, pues en su versión castellana, Alvaro García pasa a futuro "She'd be stopping her ears": "se tapará los oídos" (Larkin 1990, 79). Ignoro por qué.

Me hubiera gustado mantener el juego de "Not to stop at my eyes" del verso 2 y "She'd be stopping her ears" del verso 19, pero era forzar

demasiado el idioma. En el primer caso he traducido "stop" por "quedarse", y en el segundo por el habitual "se taparía".

En cuanto a los objetos que no están en su cabeza y enumera, quizá el más curioso sea ese "tantalus", que el OED define como "A stand containing usually three cut-glass decanters which, apparently, cannot be withdrawn until the grooved bar which engages the stoppers is raised". Más sucinto, el Webster lo define como "A stand or rack containing visible decanter, especially of wines or liquors, secured by a lock". A falta de objeto tan sofisticado en español, lo he traducido por "mueble bar", algo con lo que el lector español está mucho más familiarizado.

Los "books for the Sabbath" han quedado en "misales", pues la palabra "Sabbath" se utiliza tanto para el Sabbat judío como para el domingo cristiano.

En "monkey-brown, fish-grey" no quería utilizar la fórmula "marrón de mono" y "gris de pescado", y "marrón mono" creaba una polisemia incómoda. Por ello he optado por "marrón simio" y "gris pescado" (que también habría podido ser "gris pez", pero la palabra "pescado" me ha parecido más idónea, por vulgar, en este contexto).

Es complicada la frase "sicken inclusively outwards", referida a las ilusiones, en el sentido de "engaños", en la imagen de los guantes. Yo la entiendo como que esas ilusiones, tras reducirse, "enferman hacia fuera incluyéndolo todo", es decir, que revientan como un grano, que es como lo he traducido. "Inclusively outwards", por otro lado, son dos términos contradictorios que no he querido ni mal ni sobreinterpretar en la traducción. En su versión española, Alvaro García traduce la frase como "engaños reducidos a la talla de un guante de mujer/ que dañan aun quitados" (Larkin 1990, 79). No entiendo lo de "dañan aun quitados".

"Swill-tub", que es un "comedero para cerdos", lo he dejado en "comida para cerdos", que me parece bastante contundente.

El principal problema de la penúltima estrofa es cómo mantener la imagen de los huevos con tocino. No hay problema con la “doble yema del sentido y la refutación del sentido”, aunque más problemático es darle a “larded” un sentido “graso” en castellano sin forzarlo demasiado. La traducción más inmediata sería “entreverado”, que tiene el sentido de “tocino entreverado”. Pero como seguía sin parecerme poco “graso”, he optado por una palabra más inhabitual, “lardeado” (untado con lardo o grasa), que, precisamente por lo inhabitual, creo que llama más la atención hacia esa imagen clave del poema: los huevos con tocino: esa realidad demasiado nutritiva.

El último terceto viene muy cargado de sentido como para hacer experimentos. “Skirl” es el ruido de la gaita, y me ha parecido más expresivo traducirlo por “murga”. “Neuter” puede ser tanto “neutro” como “neutral”, en el sentido de carecer de sexo (en inglés también puede significar “animal castrado”) y no inclinarse por ningún bando. Me he decidido por “neutro” porque da más la idea de que es algo no escrito, que no se inclina hacia ningún lado. En cuanto a “podría derribar a mi amada de su inestimable pivote”, el propio Larkin, en una entrevista, nos ofrece un inesperado contexto sexual para la frase:

I wanted, in the last line, to change “unpriceable” to “unprintable”, but he [se refiere a su amigo Kingsley Amis] said no: “unprintable” would just mean cunt, whereas “unpriceable” *probably* meant cunt, but could mean all sorts of other things too. (Larkin 2001, 55).

Aquí entramos, creo yo, dentro del terreno de un argot privado, o, quizá, dentro de un sobreentendido “privado”, pues ese “impublicable pivote” que tiene Larkin en mente al principio se transforma ahora en “inapreciable pivote”, lo que se añade al doble sentido de “knock off”, que puede significar “derribar”, “robar” o también “copular”. Que se

trata de un sentido un tanto privado entre Amis y Larkin me lleva también a pensarlo el que Booth afirme que “the phrase ‘unpriceable pivot’ (why ‘pivot’?) awkwardly betrays itself as a forced variation on some idiomatic phrase (such as ‘precious pedestal’)” (Booth 1992, 114). Tampoco he hallado más referencias en la bibliografía. La cuestión que se plantea aquí es la de sobretraducir o no por exceso de información. En principio, creo que traducir “unpriceable pivot” por otra cosa que no sea “inapreciable pivote” (o una palabra del campo semántico de “inapreciable”) sería sobretraducir sin saber muy bien para qué. En este sentido, la decisión de traducir “Might knock my darling off her unpriceable pivot” por “derribar a mi amada de su inapreciable pivote” mantiene una ambigüedad desde luego buscada y, creo, ya inevitable.

SI, MI AMADA

Si.....
a no quedarse en mis ojos,
.....,

..... sillas ni mesas,
ni aparadores de caoba con patas de animal,
ni ascuas.....;

el mueble bar....., el lugar junto al fuego,
.....misales de letra pequeña,
... mayordomo borrachín, ... doncellas haraganas:

.....,
marrón simio, gris pescado,..... círculos infectados
.....,

ilusiones que se encogen al tamaño de un guante de mujer
y luego revientan inclusivamente hacia fuera. También observaría
.....,

.....pegajosa sensación de traición,
una estatua griega pateada en las partes, dinero,
la comida para cerdos,..... Pero sobre todo

.....el incesante recital
entonado por la realidad, lardeado de términos técnicos,
con la doble yema del sentido y la refutación del sentido:

pues la murga de ese boletín deshace el mundo como un nudo,
y oír que el pasado ya ha pasado y el futuro es neutro
podría derribar a mi amada de su inapreciable pivote.

SI, MI AMADA

- 1 Si mi amada algún día se decidiera
a no quedarse en mis ojos,
y saltar, como Alicia, la falda flotando, dentro de mi cabeza,
- 5 no encontraría sillas ni mesas,
ni aparadores de caoba con patas de animal,
ni ascuas sin remover;
- el mueble bar no estaría surtido, ni acogedor el lugar junto al fuego,
no abarrotarían los estantes misales de letra pequeña,
ni habría un mayordomo borrachín, ni doncellas haraganas:
- 10 se vería enredada en el lento avance de una luz indecisa,
marrón simio, gris pescado, una ristra de círculos infectados
merodeando como matones, a punto de coagularse;
- 15 ilusiones que se encogen al tamaño de un guante de mujer,
y luego revientan inclusivamente hacia fuera. También observaría
el suelo malsano, como la piel de una tumba,
- del que asciende una pegajosa sensación de traición,
una estatua griega pateada en las partes, dinero,
la comida para cerdos de los buenos sentimientos. Pero sobre todo
- 20 se tapanía los oídos ante el incesante recital
entonado por la realidad, lardeado de términos técnicos,
todos con la doble yema del sentido y la refutación del sentido:
- pues la murga de ese boletín deshace el mundo como un nudo,
y oír que el pasado ya ha pasado y el futuro es neutro
podría derribar a mi amada de su inapreciable pivote.

SEND NO MONEY

1 Standing under the fobbed
Impendent belly of Time
Tell me the truth, I said,
Teach me the way things go.
5 All the other lads there
Were itching to have a bash,
But I thought wanting unfair:
It and finding out clash.

So he patted my head, booming *Boy,*
10 *There's no green in your eye:*
Sit here, and watch the hail
Of occurrence clobber life out
To a shape no one sees-
Dare you look at that straight?
15 *Oh thank you, I said, oh yes please,*
And sat down to wait.

Half life is over now,
And I meet full face on dark mornings
The bestial visor, bent in
20 By the blows of what happened to happen.
What does it prove? Sod all.
In this way I spent youth,
Tracing the trite untransferable
Truss-advertisement, truth.

4.2.5 "SEND NO MONEY". EL ARDUO TRABAJO DE LA VERDAD

En una ocasión afirmó Larkin que "MCMXIV" y "Send No Money" constituían "representatives examples of two kinds of poems I sometimes think I write: the beautiful and the true. (...) One of the jobs of the poem is to make the beautiful seem true and the true beautiful" (Larkin 2001, 39). Ya hemos visto en "Modesties" cómo postula su concepto de belleza y verdad, y cómo en "If, My Darling", al considerarse una encarnación de ese "incessant recital/ Intoned by reality" (T134:21-22), está afirmándose como un transmisor de verdad, al tiempo que nos ofrece la perspectiva de lo que él cree que los demás (esa supuesta amada que se asoma a su cerebro) pueden considerar belleza (ese caricaturesco hogar burgués) para negarla a continuación en su propia mente.

"Send No Money", completado el mes en que Larkin cumplía cuarenta años, contempla en retrospectiva, con una suerte de rabia y desencanto, el inicio de su vocación poética, en un tono y una expresión que Booth considera "distorted by resentment" (1992, 150). El mismo Booth nos explica que el título "refers obliquely to those discreet advertisements headed 'Send No Money', familiar in newspapers of the 1950s and the 60s, in which catalogues of embarrassing items such as hernia trusses could be offered on credit" (1992, 151). Porque, en cierto modo, así es como ve Larkin a ese ofertador de verdad al que, en un pasado impreciso, se dirigió para decirle ni más ni menos que "Tell me the truth". Ahora bien, si en 1950, a sus 28 años, estaba completamente seguro de *ver* la verdad, no menos seguro está a sus cuarenta, sólo que ahora ya tanto le da⁵⁵.

⁵⁵ En "Ignorance", fechado en 1955, siete años antes que el poema que ahora comentamos, parece padecer una cierta crisis en su consideración de poseedor de la verdad, pues en él leemos unas dos primeras estrofas demoledoras (107:1-9):

Me gustaría fijarme, antes que nada, en la figura a la que Larkin se dirige, el Tiempo⁵⁶, en mayúsculas, ese personaje que Swarbrick califica de “loud avuncular or headmasterly figure” (1995, 103). Quizá un creyente se habría dirigido a Dios (a cualquiera de ellos), pero Larkin, muy a su pesar, nunca llegó a creer. Probablemente por ello crea ese “pompous Dickensian patriarch” (Booth 1992, 151) que es, sencillamente, el único personaje omnisciente que Larkin se ve capaz de concebir. (Y probablemente no sea casualidad que el siguiente poema de Larkin sea “Toads Revisited”, que es una revisión de un poema suyo *en el tiempo*, una reflexión de cómo el tiempo transforma un concepto/símbolo poético a partir de la propia experiencia vital). Y es a ese ser omnisciente, eterno, al que le pregunta “*Teach me how things go*”, una pregunta en la que ya está explícita su vocación poética⁵⁷ y que le aparta de los demás muchachos de su edad, esos que están “itching to have a bash”. Pero claro, seguir a los demás probablemente le impediría llegar a ver esa flor que nadie ve, atiborrarse de esos

Strange to know nothing, never to be sure
Of what is true or right or real,
But forced to qualify *or so I feel*,
Or *Well, it does seem so*:
Someone must know.

Strange to be ignorant of the way things work:
Their skill at finding what they need,
Their sense of shape, and punctual spread of seed,
And willingness to change.

⁵⁶ En el poema de Thomas Hardy “He Never Expected Much”, el poeta interpela al Mundo, un personaje que presenta parecido a este Tiempo de Larkin, pues le habla “In that mysterious voice you shed/ From clouds and hills around”. Y lo que le dice el Mundo es: “I do not promise overmuch,/ Child; overmuch;/ Just neutral-tinted haps and such” (Hardy 2001, 886). Y esos “neutral-tinted haps” me recuerdan mucho ese “future neuter” que, en “If, My Darling”, la amada de Larkin podría descubrir en su mente si se asomara.

⁵⁷ Nos dice Barbara Everett (1989, 130): “The young Larkin took Art very seriously. It was to him more than a profession: it was a calling. The entirely touching and powerful ‘Send No Money’ from *The Whitsun Weddings* is evidence of this, even without of his career”.

nutritivos huevos con tocino de los que nos ha hablado en "If, My Darling".

La respuesta del Tiempo, en la segunda estrofa, es alentadora. Al decirle al joven que "There's no green in your eye", lo que está haciendo es elegirle, designarle como alguien capaz de encarnar esa realidad que, aparte del poeta "no one sees", y que hay que mirar "straight". Porque aquello a lo que debe enfrentarse el poeta no es agradable. Puede que Larkin no haya visitado, como Dante, el Infierno y el Purgatorio, pero ya vimos en "If, My Darling" cómo es su mente por dentro, probablemente debido a que "the hail/ Of occurrence clobber life out/ To a shape no one sees". No hay duda, como nos ha dicho antes el propio Larkin, de que es este un poema sobre la verdad, ese don que el Tiempo otorga a unos pocos: los poetas.

Pero si en "If, My Darling" el contenido de su mente amenazaba con "knock my darling off her unpriceable pivot" (T134:24), aquí es el propio poeta el que, transcurrida ya media vida, se muestre desencantado con ese don. Y la imagen que nos ofrece de esos golpes en su propia persona llama la atención: porque ese "visor" es un objeto que protege, pero que al mismo tiempo ofrece una imagen externa ante los demás, y nos lo presenta "bent in/ By the blows of what happened to happen", un fatalismo que se hace eco de ese "hail of occurrence" de la estrofa anterior, algo igualmente ajeno e incontrolable. Y es que si bien el Tiempo le concedió, años atrás, la verdad, quizá ahora preferiría el elixir de la juventud. Y transcurrida ya media vida (en realidad más de media: en esto Larkin fue muy optimista), uno no puede dejar de pensar que esa verdad a la que uno ha entregado la vida y que ha intentado transformar en belleza, no compensa el estado mental descrito en "If, My Darling", y que aquí se expresa con algo más de contundencia: "Sod all". Larkin no renuncia a la verdad, pero parece decirnos que, si pudiera, la cambiaría por la felicidad. Disiento de Booth cuando afirma que "the knowledge of the truth which he patiently

gathered has brought no real wisdom" (1992, 152). Escribir ese poema implica ya cierta (o bastante) sabiduría: lo que le irrita es que esa verdad, esa sabiduría, no sea más que una baratija, un braguero ("A truss-advertisement") que le robara la juventud mientras los demás se entregaban a lo que comúnmente se conoce como "la vida".

Como dice Swarbrick, quizá Larkin se parodia a sí mismo en el fatalismo del poema: "There is something strenuously *willed* about this kind of resignation" (1995, 103). No es que Larkin no deseara la verdad, ni que no le haya hecho más sabio (y así lo creemos quienes apreciamos su obra), sino que eso, cuando la existencia ya comienza a declinar, quizá no sea suficiente.

4.2.6 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "SEND NO MONEY": MAPA DE LA TRADUCCION.

"Send No Money" se inicia de manera pomposa, con las tres bilabiales de "fobbed", "impendent" y "belly", que marcan auditivamente el personaje del Tiempo.

Otra de las características de este poema es la abundancia de diálogos: la petición del poeta en la primera estrofa y el intercambio entre este y el Tiempo en la segunda.

El final de la primera estrofa presenta la rima más marcada de todo el poema: "bash" y "clash", junto con la de "youth" y "truth" del final. En ambos casos existe una relación de causalidad entre las palabras rimadas. El poeta desprecia "to have a bash", pues teme descubrir que no es más que "clash" (en el sentido de "chatter, idle talk"). Y la "youth" del final es lo que ha consumido buscando esa "truth".

En la segunda estrofa, es de destacar de nuevo la aliteración bilabial en "b" de "booming" y "Boy", que de nuevo marca la pomposidad del tiempo. Observemos también que casi toda la estrofa es dialogada, y que los versos 11-13, donde se relata ese secreto de la vida, vienen encabalgados. También es de notar la respuesta del poeta: esos irónicos "oh" que acompañan a sus frases.

En la tercera estrofa hay un cambio de tiempo verbal. Si las dos primeras han transcurrido en pasado, ahora llegamos al presente del poeta: "now". Y de nuevo encontramos otra aliteración de bilabiales: "bestial", "bent", "by", "blows", "happened", "happen". Pues toda esa frase: "The bestial visor, bent in/ By the blows of what happened to happen", es el resultado –aquí expresado en la pomposa aliteración bilabial con que ha caracterizado al Tiempo- de la acción de este sobre el poeta, simbolizada en la erosión de ese "visor", que es al tiempo

protección e imagen, cara. Y precisamente "what happened to happen" es otro de los marcadores del poema: se repite la palabra como incidiendo en lo fortuito, en ese azar del destino.

El poema, probablemente no por casualidad, acaba con otra aliteración, también llena de sentido. Esa "truth", protagonista del poema, lo remata muy atinadamente, y viene precedido de cuatro "tr": "tracing", "trite", "untransferable" y "truss". Se trata de una aliteración que, como un chasquido, se incrusta en el oído, y donde cada palabra aporta su cualificación a la verdad: "tracing" porque es lo que ha hecho toda la vida; "trite", porque así es como la ve ahora; "untransferable", porque es un camino que ha transitado solo; y "truss" es la befa final, el triste objeto al que la compara.

"Send No Money" es un poema de estructura externa muy marcada. Las tres estrofas vienen rematadas por punto, sin encabalgamientos. En las tres encontramos aliteraciones significativas, y el tono rimbombante del Tiempo halla su contraste coloquial en expresiones como: "Teach me the way things go", "to have a bash", "there is no green in your eye", o "sod all", entrando, esta última, de lleno en el lenguaje vulgar.

MAPA DE LA TRADUCCION

"No envíe dinero" también se leía en muchos anuncios de mi infancia, y tiene el mismo contexto de referencia en inglés que en castellano.

En la primera estrofa, al no poder conservar la aliteración en bilabiales, lo he transformado en una aliteración en "t": "amenazante", "tripa", "leontina", "Tiempo" (imaginémosla pronunciada por Paco Ibáñez).

En cuanto al coloquialismo de "Teach me the way things go", lo he transformado en: "enséñame de qué va el mundo". Y la rima entre "clash" y "bash" la he solucionado con las palabras "juerga" y "monserga".

En el mismo sentido, el "There's no green in your eye" de la segunda estrofa lo he traducido por "ya no se te cae el moco". En la misma estrofa, he transformado un poco los dos primeros versos, añadiendo un encabalgamiento que, al ser uno de los rasgos de estilo de Larkin, no resulta forzado. También he mantenido los encabalgamientos de los versos 11-13, que es donde el Tiempo pronuncia las palabras clave que ungen al poeta como tal.

En la tercera estrofa, he mantenido la aliteración en bilabiales: "doblada/ por los golpes de lo que pasó que pasó", reproduciendo además la repetición de "happened".

Booth, al interpretar la palabra "visor", en el verso 19, habla de "the sight of his own ageing face in the mirror" (1992, 152). Yo creo que la imagen se refiere más bien a una visera, como la de una armadura o un casco, una suerte de protección con la que se encuentra en "mañanas oscuras"⁵⁸, y que "lo que pasó que pasó" ha doblado, deformando la imagen que ofrece de sí mismo (y una de esas cosas que "pasaron" también es la vejez, por supuesto), un eco del "clobber" de la vida.

"Sod all" lo he traducido de la manera más grosera posible: "A tomar por culo", algo que hoy choca mucho menos que en 1962 (y que en la poesía española y traducida al español de entonces habría sido impensable escribir).

Por desgracia, no ha sido posible mantener la aliteración en "tr" de los dos últimos versos. Primero, porque la traducción de "truth" pedía la palabra "verdad", y cualquier otra ("certidumbre", "certeza") resultaba forzada. Sí la he mantenido en "rastreado el trillado e intransferible", e incluso se me ocurrió cambiar "bragueros" por "tresillos" para ganar otra aliteración, pero finalmente me ha parecido que nada ganaba en ridículo a la imagen de un braguero.

⁵⁸ Donde vivía Larkin los días debían de ser muy cortos, y en el siguiente poema que escribe, "Toads Revisited", insiste en esa oscuridad cuando menciona que "the lights come on at four".

La última palabra del poema, como en el original, no puede ser otra que "verdad".

NO ENVIE DINERO

..... amenazante
tripa con leontina del Tiempo,
*Dime la verdad, le dije,
enséñame de qué va el mundo.*
.....
.....juerga
.....
.....monserga.

.....
.....: *Chaval, ya no se te cae el moco:
Siéntate aquí y mira el granizo
de los hechos darle a la vida
una forma que nadie ve.*
.....
Oh gracias, dije, Oh sí por favor.
.....

.....
.....
..... bestial visera, doblada
por los golpes de lo que pasó que pasó.
..... A tomar por culo.
.....
rastreado el trillado e intransferible
anuncio de bragueros, la verdad.

ALITERACION
EN T

ENCA
BAL
GADO

ALITERACION
DE BILABIALES

ALITERACION EN
TR (INCOMPLETA)

NO ENVIE DINERO

1 De pie bajo la amenazante
tripa con leontina del Tiempo,
Dime la verdad, le dije,
enséñame de qué va el mundo.
5 Los demás chavales
se morían por irse de juerga,
pero a mí no me parecía bien:
eso y descubrir que era monserga.

De modo que me dio unas palmaditas
10 en la cabeza y tronó: *Chaval, ya no se te cae el moco:*
Siéntate aquí y mira el granizo
de los hechos darle a la vida
una forma que nadie ve.
¿Te atreves a contemplarla?
15 *Oh gracias*, dije, *Oh sí por favor.*
Y me senté a esperar.

Ya ha pasado media vida,
y me topo de cara en mañanas oscuras
con la bestial visera, doblada
20 por los golpes de lo que pasó que pasó.
¿Qué demuestra eso? A tomar por culo.
Así pasé la juventud,
rastreando el trillado e intransferible
anuncio de bragueros, la verdad.

4.3 DE LA ILUSION DE LA CARNE. EL AMOR EN “DECPTIONS”, “WILD OATS” Y “WHEN FIRST WE FACED, AND TOUCHING SHOWED”

En un fragmento perteneciente a sus diarios, anotado en la década de los cincuenta, escribe Larkin, refiriéndose al matrimonio de sus padres: “Certainly, the marriage left me with two convictions: that human beings should not live together, and that children should be taken from their parents at an early age”. (Motion 1995, 15). Dichas convicciones nunca abandonarán a Larkin a lo largo de su vida, y sirven tanto para explicar sus reticencias a la hora de iniciar cualquier proyecto de vida en común como para enmarcar el núcleo de poemas que dedica a esa compleja amalgama que componen sexo y amor, con sus pinceladas de desilusión y esperanza.⁵⁹

Los tres poemas que he elegido para representar este sector de la poesía de Larkin (donde existe una amplia gama a escoger) creo que describen una evolución en su actitud hacia el amor, entendido como una relación que perdura más allá del acto sexual; evolución, desde luego, siempre dentro de las coordenadas que marcan las dos convicciones señaladas anteriormente. Pues, en efecto, Larkin no vivió en pareja a excepción de los dos últimos años de su vida (y por motivos de salud) y jamás tuvo hijos⁶⁰.

⁵⁹ Pienso que quizá estaría de acuerdo con la fábula acerca de la invención del amor con que Luis Cernuda encabeza *Donde habite el olvido*: “Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos”. (Cernuda 1982, 167).

⁶⁰ Dice en una entrevista: “I see life more as an affair of solitude diversified by company than an affair of company diversified by solitude.” (Larkin 1983, 54). Y en otra: “Children are very horrible, aren’t they? Selfish, noisy, cruel, vulgar little brutes” (1983, 48).

Desde "Deceptions", escrito en 1950 –y que indirectamente da título a su libro *The Less Deceived*, su primera obra "de madurez"-, hasta "When first we faced", un poema casi de circunstancias escrito en 1975 (uno de sus últimos textos), advertimos el paso de la renuencia ante el amor y el sexo (probablemente causada por la inexperiencia) hasta la aceptación de una relación madura en la que se vive el momento: "Only what meeting made us feel" (T185:17), con serenidad, plenitud y también lucidez: "the pain is real" (T185:13). Entre medio, "Wild Oats", uno de esos poemas en los que Larkin, con esa ironía a veces cruel hacia sí mismo, se lamenta de su pobre vida sexual, de no haberse podido llevar nunca al huerto a la tía buena, sino a la amiga con gafas, como si sólo en su caso el mundo no hubiera cumplido las expectativas que parece ofrecer a todos (y él y nosotros sabemos que falsamente, como muestran sus poemas sobre la publicidad: "Essential Beauty", "Sunny Prestatyn" y "Breadfruit").

En su primer libro, *The Less Deceived*, abundan los poemas que abordan la relación con el sexo femenino desde una perspectiva distante y desapegada, como "Lines on a Young Lady's Photograph Album", "Places, Loved Ones", "Maiden Name" o "Latest Face". Son poemas de experiencia, personales, y quizá por ello (o deberíamos decir *a pesar de ello*), en ninguno percibimos la vibración de un sentimiento. En "Lines on a Young Lady's..." y en "Maiden Name" se percibe un afecto más próximo a la amistad, mientras que "Places, Loved Ones" y "Latest Face" son poemas reflexivos sobre ese tema tan caro a Larkin: la presencia/ausencia de la hipotética persona que podría ser la amada: fantasea sobre un ser que quizá no aparecerá nunca, y ante el que, si aparece, probablemente no sabrá cómo reaccionar. Pero hay dos poemas que llaman la atención por su intimidad, por la implicación del poeta, y sorprenden aún más porque en ambos el protagonista es una mujer: dichosa en "Wedding Wind", desdichada en "Deceptions". El primero es aún un poema con resabios yeatsianos, donde Hardy ya

asoma la nariz⁶¹, que basa su impulso inicial en un recurso que Larkin prácticamente no volverá a utilizar, como es la repetición de palabras en posición casi simétrica en versos contiguos (“The wind blew all my wedding-day,/ And my wedding night was the night of the high wind” (11:1-2)), en el que el poeta asume la voz de una mujer en primera persona en una escena hermosa y bucólica (“All is the wind/ Hunting through clouds and forests, thrashing/ My apron and the hanging clothes on the line” (11:16-17)).

No obstante, he escogido “Deceptions” porque en él confluyen dos elementos que resultan absolutamente anómalos en Larkin: en primer lugar, el hecho de ser el único poema de Larkin que viene encabezado y motivado por una cita, algo que no volverá a repetir un apóstol de la poesía de experiencia directa como es Larkin (aunque la lectura, en cierto modo, *también* puede ser una experiencia directa)⁶². Y en segundo lugar, contrariamente a los numerosos poemas en los que se lamenta por sí mismo, en este se lamenta *por otra persona*, una persona, además, desconocida, anónima, vulgar, relegada a la periferia de la historia. La protagonista de “Deceptions” es una chica de campo cuyas circunstancias e inexperiencia la han empujado a la prostitución en el Londres victoriano. Pero el detalle, el personaje, recluido en un desván tan desolado como el del último verso del poema, le sirven a Larkin para enhebrar una certera y sentida reflexión sobre el dolor y el

⁶¹ El verso de “Wedding Night”, “our kneeling as cattle” (11:24), que nos trae a la memoria los versos de Hardy en “The Oxen”: “Children Eve, and twelve of the o’clock./ ‘Now they are all on their knees’,/ An elder said as we sat in a flock/ By the embers in hearthside ease” (Hardy 2001, 468). Donde esos “all” son los bueyes del establo, que, según la tradición que se cuenta a los niños, se arrodillan en Nochebuena.

⁶² Dice Larkin en una alocución en la BBC en la que comenta algunos de sus poemas: «I said a few minutes ago that I tried to keep literature out of my poems: what I should have said is that I believe that art which takes its origin in other art is less likely to be succesful than art founded in unsorted experience. I am ashamed, therefore, to have to admit that the next poem, “Faith Healing”, was written after seeing a film in which such scene occurs. Still, it was a documentary film – the actors

engaño, que, como veremos al analizar el poema, algunos críticos han leído con descomunales cataratas en los ojos.

"Wild Oats" sí es un típico poema larkiano sobre un típico tema larkiano: uno de esos largos monólogos en los que, a partir de un recuerdo personal elabora un poema en el que la lucidez toma forma con esa mezcla de lamento/resignación/ironía tan característica. He dicho que es un típico poema larkiano porque reiterará ese tono quejumbroso de "Letter to a Friend about Girls" -"After comparing lives with you for years/ I see now I've been losing" (122:1-2)-, matizado por esa incapacidad o reserva para la vida social o la juerga de la que habla en "Reasons for Attendance", donde, al pasar junto a una sala de baile, se queda contemplando el interior a través del cristal iluminado y preguntándose por qué no entra: "But then, why be in here? Sex, yes, but what/ Is sex?" (122:8-9). La conclusión nos recuerda de nuevo que él es siempre un poeta en plena misión, dispuesto a sacrificarse por la verdad: "Therefore I stay outside,/ Believing this; and they maul to and fro,/ Believing that; and both are satisfied,/ If no one has misjudged himself. Or lied" (122:17-20). Una ambigüedad, como vemos, que también le afecta a él.

Larkin escribió "Wild Oats" en 1962. Evoca, de manera no totalmente "fiel" su relación con Ruth Bowman, que, según ella misma confiesa, fue el primer amor de Larkin (Motion, 1993, 194). No es un poema muy halagüeño para un antiguo amor, pues en él confiesa que acaba saliendo con esa "friend in specs I could talk to" (T174:4), y no con la "bosomy English rose" (T174:3) que la acompaña, con la que compartirá una esporádica relación de siete años de final desdichado. Pero en este poema ya aparece la experiencia "vívida" del amor con sexo, y un cierto aprendizaje de que quizá eso no es lo suyo, al

were real people who did not know that they were being photographed. This I hope mitigates the offence somewhat. (Larkin 2001, 86).

descubrir "That I was too selfish, withdrawn,/ And easily bored to love" (T174:18-19). Aunque la obsesión por la "bosomy rose" que reitera en los dos últimos versos demuestra que lucidez y madurez no siempre van juntas.

Una madurez personal que sí encuentro en "When first we faced", un poema de 1975, escrito a sus 53 años, una edad en la que el sexo es algo aprendido: "How well we knew the early moves" (T185:2), y donde la experiencia da paso a una serenidad que se percibe en la amplitud del verso, en su ritmo pausado. Ciertamente también que de nuevo asoma el resentimiento, esa lucidez de reconocer que "Nor could I hold you hard enough/ To call my years of hunger-strife/ Back for your mouth to colonize" (T185:10-12). Pero "When first we faced" supone, en compañía de otra hermosa pieza lírica fechada un mes y medio después, el 1 de febrero de 1976, "Morning at last", la superación del cinismo de "Wild Oats", la entrada en un ámbito donde se antepone el momento gozado al lamento por lo que pudo haber sido y no fue... con otra.

Y quizá todo esto sirva para demostrar la pertinencia de uno de los versos de otro de sus poemas amorosos, "An Arundel Tomb", donde, de manera quizá redundante, inmortaliza en palabras al conde Arundel y señora, inmortalizados ya en piedra, el uno junto al otro, en la catedral de Chichester, que Larkin visitó en 1956. Es un poema en el que llama la atención, sobre todo, ese darse la mano de las dos figuras en relieve. Pero lo que quiero destacar del poema son sus dos versos finales, cómo esa "stone fidelity" parece demostrar que "Our almost-instinct is almost true: what will survive of us is love" (111:41-2). Aunque, pensándolo bien, en Larkin sorprenderían esos versos sin los dos "almost". Con ellos, permanecemos en esa zona pantanosa del quién sabe.

DECEPTIONS

"Of course I was drugged, and so heavily I did not regain my consciousness till next morning. I was horrified to discover that I had been ruined, and for some days I was inconsolable, and cried like a child to be killed or sent back to my aunt". Mayhew, *London Labour and the London Poor*

- 1 Even so distant, I can taste the grief,
Bitter and sharp with stalks, he made you gulp.
The sun's occasional print, the brisk brief
Worry of wheels along the street outside
- 5 Where bridal London bows the other way,
And light, unanswerable and tall and wide,
Forbids the scar to heal, and drives
Shame out of hiding. All the unhurried day
Your mind lay open like a drawer of knives.
- 10 Slums, years, have buried you. I would not dare
Console you if I could. What can be said,
Except that suffering is exact, but where
Desire takes charge, readings grow erratic?
For you hardly care
- 15 That you were less deceived, out on that bed,
Than he was, stumbling up the breathless stair
To burst into fulfilment's desolate attic.

4.3.1 "DECEPTIONS": LOS MAS ENGAÑADOS.

Pocos poemas de Larkin han suscitado más disparatadas conclusiones y (seudo)interpretaciones entre sus críticos y estudiosos que "Deceptions", lo que demuestra que, muchas veces, los más engañados son los críticos. Sobre todo cuando se empeñan en considerar dicho poema una disculpa o casi una justificación del violador, cuya presencia en el poema, por lo demás, no sólo es anónima (que también lo es la de la muchacha), sino que no tiene voz (ella sí la tiene: en la cita): no es más que un patán subiendo a trompicones una escalera (en el poema). Booth (1992, 108) afirma que: "The stark, low-life brutality of Mayhew's story serves as an imaginative vehicle for Larkin's contradictory feelings of resentment, anger and self-contempt". Y remata su lectura del poema afirmando que: "The rapist, reinterpreted by the poet as an eternally disappointed idealist, vies for the reader sympathy with the girl, drugged, raped and betrayed into prostitution by the man she trusted" (Booth 1992, 111). Y es que lo de "eternally disappointed idealist" no tiene desperdicio.

Swarbruck, por su parte, nos advierte que "The extent to which Larkin is able to sympathize with both the girl and her rapist has made the poem the subject of some controversy" (1995, 57), dando por sentada una comprensión del violador que yo no veo por ningún lado, aunque sí acierte al afirmar que "The poem makes its readers uncomfortable" (1995, 59). Pero no porque Larkin se sitúe en una posición ambigua, sino por el tema mismo y su recreación.

Mientras que Kate, una crítica feminista citada por Regan (1992, 64) afirma que: "The essential point is that Larkin in 1950 was apparently able to consider rape as a matter of 'desire': and to use that assumption as the basis for sympathetic representation of the rapist".

Resulta obvio que una violación es un tema incómodo, pero veamos el poema, comprobemos que no hay "sympathy" hacia el violador, que Larkin presenta como un caso extremo de todos los que han sufrido el engaño o la ilusión del amor/sexo.

Motion, en su biografía de Larkin, nos cuenta que "Deceptions" pertenece a una serie de poemas escritos más o menos en la misma época: "Coming", "Dry Point", "Spring", "If, My Darling" y "Wants", y considera que "What they actually describe is sexual wretchedness, veering loyalties, isolation" (Motion 1993, 189).

John Goode nos hace una perfecta contextualización histórica de la fuente que origina el texto en su ensayo "The More Deceived: A Reading of Deceptions", quizá la lectura más atinada del poema. Tras pormenorizar que la cita pertenece al estudio social de Mayhew publicado en 1861, *London Labour and the London Poor*, en concreto al volumen titulado *Those Who Will Not Work*, p. 241, nos explica que "Mayhew quotes the story of a 'woman over forty, shabbily dressed, and with a disreputable, unprepossessing appearance, who belong to 'the lowest class of women who prostitute themselves for less than a shilling', and who are 'growing grey with the exercise of their profession'. (Goode 1988, 126).

No hay duda de que el libro de Mayhew debe abundar en historias tan desoladoras como la de esa hija de un granjero de Dorsetshire (Goode, 1988, 126), y si Larkin eligió ese relato en particular se debió, conjeturo, a ese terror tan infantil que expresa la muchacha en la cita, al hablar con su propia voz, cuando nos dice que lloró "like a child to be killed or sent back to my aunt". Y no creo que sea casualidad que el siguiente poema de Larkin, fechado cinco días más tarde, sea esa pieza primaveral, "Coming", donde nos dice que su infancia fue "a forgotten boredom" (33:13), y nos cuenta que se siente "like a child/ Who comes on a scene/ Of adult reconciling, / And can understand nothing, /But the unusual laughter,/ And starts to be happy" (33:14-19). Tanto la

muchacha como él expresan la misma indefensión, la misma incompreensión, la misma tristeza.

El poema no posee ningún misterio. Se inicia en un presente en el que el poeta se postula solidario, comprensivo, con el dolor de la muchacha, "bitter and sharp with stalks", que "he", ese inconcreto "él" que nunca se describe ni se nombra más que por el artículo –lo que hace difícil cualquier identificación o simpatía- le hizo tragar.

A continuación pinta la escena en la que la muchacha se despierta, encerrada, con ese "sun's occasional print", esa poderosa aliteración de "the brisk brief", ese "bridal London", el mundo convencional de los que se casan, que "bows the other way". Pero es la luz lo que revela la vergüenza, esa luz "unanswerable and tall and wide" que llena el aposento, y que es, cómo no, el registro histórico de ese caso, el hecho de que esa mujer haya pasado a la historia por su deshonra, y, aunque anónima, solo sea recordada por eso. Y así, en el "unhurried day" de una mujer violada, su mente "lay open like a drawer of knives": una imagen que sería un pecado glosar.

Goode define perfectamente el método de construcción de esa primer estrofa como "cinematic; the moment is defined visually and aurally by its background" (Goode 1988, 129).

La segunda estrofa cambia completamente de registro: la descripción física y metafórica (o "aural", como diría Goode) deja paso a la interpretación de ese suceso que en la anterior estrofa ha dibujado, al tiempo que enlaza con el inicio del poema. Larkin, en su búsqueda de la verdad, es capaz de saborear el dolor, a pesar de ser un dolor enterrado por los años y los suburbios. Pero no saca el tema ni esa escena a colación para el vulgar consuelo ni para una interpretación más que de poco valdría ("readings will grow erratic"), sino para redimir a la muchacha mediante el poema: es decir, mediante la belleza y la verdad. Y la verdad es que no fue ella la más engañada en ese asunto, pues, como bien dice Goode, "the girl is the least deceived because she

only suffers; she is in the Latin as well as the English sense, passive" (Goode 1988, 133). Y como el propio Larkin afirma: "As I tried to say in 'Deceptions', the inflicter of suffering may be fooled, but the sufferer never is" (2001, 52). Pero eso a ella no le importa, sólo a nosotros, que hemos de comprender cómo esa muchacha se vio implicada, a su pesar, en el mundo del deseo ("desire takes charge"), en lo alto de esa "breathless stair", en esa satisfacción que no es sino un "desolate attic", una nueva imagen visual que cierra el poema y nos regresa, en parte, al pasado.

Creo que Goode expresa perfectamente el sentido del poema y la actitud de Larkin al afirmar que:

In "*Deceptions*", the personal response emerges in the very objectivity of the poem, for Larkin is being, above all, honest and perceptive about his own responses to a fundamental social and moral situation. He is capable of a finely articulate reconstruction of the girl's feeling, and this is not entirely without its value. After all, we do get a precise insight into her suffering; we do feel the horror of an irreparable catastrophe and an inevitable future. What is more, this is specifically connected with the moral limitations of bourgeois society which believes itself to be philanthropic (...) If honesty and intelligence have anything to do with morality, the moral position in this poem seems to me to be very strong; the pursuit of accuracy is relentless, and the fidelity to the totally frank perception is fiercely tenacious. The irony is not, in the end, self-defensive; on the contrary, it is intensely, even bitterly, self-critical. (Goode 1988, 134)

La redención de la muchacha opera mediante el poema: al sacarla de los años, de los suburbios, y presentárnosla como una víctima del deseo

(al igual que el propio Larkin, probablemente), sólo que en ese grado máximo y exagerado que a veces da lugar al arte.

Dice Booth que "The root of the problem is the poem's strange mixture of detached distance and vivid immediacy" (1992, 112). Pero yo no creo que ese sea el problema, sino la gran virtud de este poema desolado, que parece mucho más frío de lo que es y en el que el poeta se implica desde el primer verso ("I can taste the grief") para conseguir, en palabras de Goode, esa "finely articulate reconstruction of the girl's feeling", quizá porque intuye, ya de joven, que para él el deseo también será una cuestión de sufrimiento.

4.3.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "DECEPTIONS". MAPA DE LA TRADUCCION.

Llama la atención, para empezar, no sólo la cita, sino que sea uno de los pocos poemas estructuralmente asimétricos de Larkin: la primer estrofa tiene 8 versos, y la segunda 9.

En el primer verso se impone ese "I" que delata la presencia e implicación del poeta, en una frase enunciativa que en el segundo verso se complica con la imagen de los "stalks". Esos "stalks" no me parecen una metáfora, sino un símbolo privado del autor, pues, como bien indica Goode, los repite en "Next, Please", apenas un año más tarde, al hablarnos de "wretched stalks of disappointment" (52:9-10). Goode conjetura que esos "stalks" pueden referirse a las drogas o poseer una posible connotación fálica (Goode 1988, 128). Lo único cierto es que no aparecen en ningún contexto positivo, y conforman una suerte de símbolo oscuro e idiosincrásico. Alvaro García, en su versión, traspasa "bitter" como calificativo de "grief": "el amargo dolor/ de brotes incisivos" (Larkin 1990, 69). Yo creo que "brotes incisivos" no significa nada ni aporta nada a la comprensión de ese símbolo, pues "sharp" se refiere al dolor, en el sentido que nos da el OED: "Of pain, suffering, grief, etc.: keen, acute, intense".

A continuación vienen dos versos de pinceladas, sin verbos, con esa doble aliteración de "brisk brief" y "worry of wheels", repitiéndose la primera en "bridal London bows". El verbo está en presente, al igual que "forbids" y "drives" en el verso 7, y "lay" en el 9.

Sintácticamente, encontramos tres frases: la de introducción, que ocupa dos versos; la descripción de la escena, que la constituyen los seis siguientes; y la última, de un verso y medio, en la que se nos

sugiere el estado de ánimo de la muchacha con esa imagen de "open like a drawer of knives", que indica atención y hostilidad.

La segunda estrofa se inicia con esa frase de menos de un verso que nos retrotrae al presente: "Slums, years, have buried you". Este presente perfecto es el único que contrasta con los demás presentes simples del poema, junto con el condicional –hipotético- que le sucede: "I would not dare/ Console you if I could". Estas frases cortas nos preparan para una estrofa más reflexiva, elucubrativa, diferenciada de la primera, más descriptiva, donde entre los versos 2-4 se interroga de qué tiene ese sufrimiento que apenas acepta el consuelo.

Los 4 últimos versos componen una frase compleja un poco al estilo de la última de "Mr Bleaney" –aunque sin llegar a ese extremo-, y que, al igual que en este poema, nos da el sentido último del poema, que hace encajar la anécdota y la reflexión que suscita, y que para mí es el marcador estructural más importante del poema.

MAPA DE LA TRADUCCION

En la cita de Mayhew hay una incorrección gramatical en la última frase, en ese "cried like a child to be killed or sent back to my aunt". He decidido respetarla y poner "con mi tía" y no "con su tía", siguiendo la tercera persona que marcaría el antecedente de "a child".

En cuanto a "stalks", he decidido dejarlo en "tallos", pues el sentido último de este símbolo queda entre la oferta del autor y la receptividad del lector.

He podido mantener la aliteración de "brisk brief", "brusca y breve", pero no la de "worry of wheels" ni la de "bridal London bows".

La descripción de la luz y la unión de los tres adjetivos con conjunción son un remedo de la intensidad del original, pues se trata de una luz real y también metafórica, que tanto Mayhew como él arrojan sobre esa escena al inmortalizarla.

El resto de la estrofa, así como el inicio de la segunda, con sus dos breves frases de menos de un verso, no presenta mayores problemas.

En la segunda estrofa he seguido la sintaxis del original todo lo que me ha sido posible, pues ahí es donde reside la intensidad del poema, en su ritmo entrecortado del principio, en la pregunta retórica a que da paso, en la frase consecutiva final, donde se compara el engaño de ella, dibujada en la indefensión de "out on that bed", y el de él, ese individuo torpón que sube esa "escalera sin aire" hasta alcanzar el "desolado desván de la satisfacción", imagen de un sexo esforzado y penoso.

ENGAÑOS

".....
.....
.....o volver a enviar con mi tía". Mayhew, *London Labour and the London Poor*.

....., puedo
..... con tallos,
....., la **brusca y breve**
.....
..... saluda.....
y la luz, irrefutable y alta y ancha,
impide y hace
que aflore..... Todo ese lento día
tu mente queda abierta como un cajón de cuchillos.

SIN
VERBOS

VER
BOS
EN
PRESENTE
SIMPLE

..... han enterrado. No osaría
consolarte aunque pudiera. ¿Qué se puede decir,
.....
.....?
Pues poco habría de importarte
haber sido tú menos engañada, sin sentido en esa cama,
que él, trastabillando al subir la escalera sin aire
para irrumpir en el desolado desván de la satisfacción.

CAMBIO DE
TIEMPO VERBAL
RITMO
ENTRECORTADO

SINTAXIS:
SENTIDO
ULTIMO
DEL POEMA

ENGAÑOS

“Naturalmente que me drogaron, y tanto que no recobré la conciencia hasta la mañana siguiente. Me horrorizó descubrir que me habían deshonrado, y estuve inconsolable durante días, y lloré como una niña a la que van a matar o volver a enviar con mi tía”. Mayhew, *London Labour and the London Poor*.

- 1 Aun tan lejano, puedo saborear el dolor,
amargo y punzante con tallos, que él te hizo tragar.
La huella esporádica del sol, la brusca y breve
molestia de las ruedas allá en la calle
5 donde el Londres nupcial saluda hacia el otro lado,
y la luz, irrefutable y alta y ancha,
impide que cicatrice la herida, y hace
que aflore la vergüenza. Todo ese lento día
tu mente queda abierta como un cajón de cuchillos.
- 10 Los suburbios, los años, te han enterrado. No osaría
consolarte aunque pudiera. ¿Qué se puede decir,
sino que el sufrimiento es exacto, y que cuando
el deseo manda, de poco valen las interpretaciones?
Pues poco habría de importarte
15 haber sido tú menos engañada, sin sentido en esa cama,
que él, trastabillando al subir la escalera sin aire
para irrumpir en el desolado desván de la satisfacción.

WILD OATS

1 About twenty years ago
Two girls came in where I worked –
A bosomy English rose
And her friends in specs I could talk to.
5 Faces in those days sparked
The whole shooting-match off, and I doubt
If ever one had like hers;
But it was the friend I took out,

And in seven years after that
10 Wrote over four hundred letters,
Gave a ten-guinea ring
I got back in the end, and met
At numerous cathedral cities
Unknown to the clergy. I believe
15 I met beautiful twice. She was trying
Both times (so I thought) not to laugh.

Parting, after about five
Rehersals, was an agreement
That I was too selfish, withdrawn,
20 And easily bored to love.
Well, useful to get that learnt.
In my wallet are still tow snaps
Of bosomy rose with fur gloves on.
Unlucky charms, perhaps.

4.3.3 "WILD OATS": FANTASIAS DE JUVENTUD

Si "Deceptions" es un poema de inexperiencia en el que el autor, a través de una vivencia ajena y deliberadamente gris y anónima pretende adoptar una pose poética y humana de madurez, "Wild Oats", escrito en 1962, a sus cuarenta años, afronta directamente y sin tapujos la postura de incompreensión hacia la mujer y la insatisfacción de los logros en el campo amoroso de alguien que, según sus propios patrones, ha ligado poco o no ha conseguido el tipo de mujer a que aspiraba.

Booth (1992, 117) relaciona "Wild Oats" con "Letter to a Friend about Girls", escrito tres años antes, y lo menos que puede decirse es que ambos poemas comparten un tema común, que podría resumirse en una pregunta que Larkin casi parece vocear: ¿Dónde están las tías buenas?

"Letter to a Friend about Girls" comienza con una afirmación que el resto del poema matiza: "After comparing lives with you for years/ I see how I've been losing: all the while/ I've met a different gauge of girls from yours" (122:1-3). No sabemos quién es el interlocutor, pero si es alguien que Larkin (en su papel de personaje poético) conoce, alguien de su mismo mundo: ¿a qué obedece esa diferencia? No hay que pensar mucho para averiguarlo: a la actitud distinta de los correspondientes hacia la vida en general y hacia las mujeres en particular, como bien explican los versos: "My mortification at your pushover,/ Your mistification at my fecklessness" (122:5-6). Eso es lo que les hace jugar en ligas diferentes, y es precisamente la "fecklessness" de Larkin lo que le impide participar en esas juergas y emociones con "The wife whose husband watched away matches/ While she behaved so badly in a bath" (122:13-14), y le lleva a un mundo de mujeres por completo distintas, donde "they work, and age, and put off men/ By being

unattractive, or too shy,/ Or having morals – anyhow, none give in” (122:24-26). Existe, sin embargo, cierta contradicción en la última estrofa, pues tras haber dejado clara la diferencia entre un carácter marcado por “pushovers” y otro por su “fecklessness”, y afirmar que “I’m happier now I’ve got things clear” (123:36) (siendo, como hemos visto en el capítulo de “Poéticas”, un gran amante de la verdad), se permite el comentario, quizá en cierta medida irónico, de que “It’s strange we never meet each other’s sort: / There should be equal chances, I’d’ve thought” (123:37-38). Y no puede hablar en serio, pues si tan claro lo ha visto, debería haberse dado cuenta de que las mujeres distinguen perfectamente un “pushover” de un “feckless”, y que son ellas quienes eligen en qué liga juegan.

Y eso es precisamente lo que ya parece dar por sentado en “Wild Oats”. Pues durante esas “correrías de juventud” conoció, veinte años atrás, a dos especímenes de los dos tipos de mujer mencionado en “Letter to a...”: “A bosomy English rose/ And her friends in specs I could talk to”. Y ahí es donde se manifiesta de inmediato su “fecklessness”: en el hecho de *sólo* ser capaz de hablar con la chica con gafas, pues la otra, la “bosomy English rose”, pertenece al mundo de la fantasía, a esa raza de mujeres a las que les va más el “pushover”, y que Larkin relaciona con la publicidad en sus 3 poemas “de anuncios”: “Essential Beauty”, “Sunny Prestatyn” y “Breadfruit”, poemas que curiosamente están escritos en un radio temporal de seis meses en torno a “Wild Oats” (de hecho, el poema que escribió inmediatamente después de este fue “Essential Beauty”). En “Breadfruit” son esas “native girls” que hacen soñar a los adolescentes y les enseñan “to execute/ Sixteen sexual positions on the sand” (141:3-4). Es la “unfocused she” (144:29) de “Essential Beauty”, que encarna ese mundo perfecto de la publicidad que sirve para “Serenely to proclaim pure coast, pure foam,/ Pure coldness to our live imperfect eyes/ That stare beyond this world” (144:14-16) (pues se sobreentiende que no

nos conformamos con este). Es la belleza que nos invita a *"Come to Sunny Prestatyn"* (149:1), con la imagen de *"Kneeling up on the sand/ In tautened white satin"* (149:3-4), capaz de activar las fantasías de cualquier hombre, y a la que luego la realidad, en forma de mentes groseras, deforma añadiéndole bigotes y *"A tuberous cock and balls"* (149:16), y que también acaba aprendiendo que *"She was too good for his life"* (149:21).

Larkin es, en *"Wild Oats"*, el "más engañado". Ha creído en ese otro mundo ideal que configura el mito masculino de la belleza, esa creación ajena y circunstancial que, aun cuando la sepamos falsa e inalcanzable, queremos pensar que es verdadera y alcanzar. Pues, a pesar de analizar, denunciar y poetizar esa manipulación, *también la ha creído*, lo que probablemente le permite transmitir de manera tan certera su experiencia y frustración.

En la atracción física no hay profundidad ni metafísica, sino sólo lo que expresa Larkin al afirmar que *"Faces in these days sparked/ The whole shooting match off"*, al igual que en *"Letter to a Friend about Girls"* nos había hablado de *"A world where all the nonsense is annulled,/ And beauty is accepted slang for yes"* (122:20-21)⁶³ (esto último, por supuesto, en la "separate league" donde juegan los "pushovers"). Pero Larkin se ha de conformar con "la fea", y cierra la primera estrofa de *"Wild Oats"* con ese resignado (hablando de la cara de la guapa): *"and I doubt if ever one had like hers:/ But it was the friend I took out"*.

La segunda estrofa, que prosigue en seis versos la frase que ya abarca cuatro de la anterior, nos relata el fracaso de esa relación: las cartas, el anillo devuelto, los encuentros. Y para rematarlo, la mención

⁶³ Este "yes" que aquí relaciona con la belleza acaba siendo identificado con el amor en otro poema del mismo libro: *"For Sidney Bechet"*, cuando afirma: *"On me your voice falls as they say love should,/ Like an enormous yes"* (83:13-14). Este

de los dos encuentros que tuvo con la guapa, y que en ambos ella se tuvo que reprimir la risa. Y no hace falta preguntarse el por qué de esa risa: en el mundo de Larkin, ella sabe mejor que él en qué liga juegan ambos.

La tercera estrofa es la del aprendizaje, la que da sentido a la experiencia, la que le hace "got things clear", como ha dicho en "Letter to a..." Y no se trata ahora de una pura "fecklessness", sino de algo más profundo: el saber que "I was too selfish, withdrawn,/ And easily bored to love". Porque eso, "to love", es, en el fondo, a lo que le obliga la liga de mujeres que tan bien ha caracterizado en "Letter to a...": "Some of them got quite rigid with disgust/ At anything but marriage: that's all lust/ And so not worth considering" (122:27-29).

Pero claro, "lust" era precisamente la idea que anidaba en su mente de joven, y la que le hace guardar en la cartera la foto de la "bosomy rose with fur gloves on", algo que Swarbruck considera "the contraband of fantasy smuggled into the real world" (1995, 116), una imagen de concupiscencia que cambió por la amiga con gafas, en la que también probablemente halló concupiscencia, aunque, uno acaba pensando, con demasiado relleno, demasiado prolongada, demasiado estirada, tal como indica la frase larga y arrastrada que define su relación, en contraste con las frases más breves que le dedica a la guapa, para poder considerarla "pura lujuria".

Booth señala atinadamente esta contradicción al remarcar, comentando "Letter to a Friend about Girls", la diferencia entre esos dos tipos de mujeres, el ideal, que no conocerá, y el real, que será su única experiencia: "While the women in the first stanzas remain mere agents of male gratification, the poet's women insist on being mere agents of

"enormous yes" es aquí casi un grito de liberación, una especie de exclamación orgásmica por haber sido aceptado en el amor y (se supone) para hacer el amor.

male frustration" (1992, 116). Cita, además, unas contundentes frases del propio Larkin acerca de las mujeres:

Further, women don't just sit still and back you up. They want children: they like scenes: they want a chance of parading all the emotional haberdashery they are stocked with. Above all they like feeling they "own" you – or that you "own" them – a thing I hate. (en Booth 1992, 117)

Prejuicios u opiniones debidas a sus experiencias, estas eran las opiniones de Larkin sobre las mujeres en sus cuarenta años, tal como las expresa en ese grupo de poemas que hemos visto y que, según Swarbruck, "with varying degrees of rancour, imagine stereotypical glamorised women as participating in a frustrating sexual fantasy". (1995, 116).

En un mundo en el que las mujeres "decentes" aún seguían el vector del matrimonio, Larkin, cuya aversión hacia dicha forma de convivencia ya hemos oído de sus propios labios, se mueve entre la fantasía del ideal y la palpable realidad de las mujeres "corrientes" con las que uno se encuentra cada día. No anda errado Swarbruck al ver en ese choque de realidades y deseos "a kind of male bafflement in the face of femininity" (1995, 116), un desconcierto que expresan sin la menor duda los cinco últimos desencantados y misóginos versos de "The Large Cool Store" (135:16-20):

How separate and unearthly love is,
Or women are, or what they do,
Or in your young unreal wishes
Seem to be: synthetic, new,
And natureless in ecstasies.

4.3.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "WILD OATS". MAPA DE LA TRADUCCION

"Wild Oats" es un poema cuyas tres estrofas de 8 versos vienen pautadas y encabezadas en su primer verso por un número que marca la referencia temporal de cada una.

La primera estrofa se inicia con una frase narrativa de cuatro versos que sitúa temporalmente el poema: "About twenty years ago". La segunda frase, que, muy al estilo de Larkin, enlaza la primera y segunda estrofa, con una acotación a la época (esas caras que "in these days sparked/ The whole shooting-match off"), y se cierra relatando la anécdota principal del poema, que conoció a una "bosomy English rose" pero se tuvo que conformar con salir con "her friend in specs I could talk to".

La segunda estrofa comienza con otra referencia temporal, esos "seven years after that", en las que nos resume su relación con la "friend in specs" con los tópicos de las cartas y el anillo, que acompaña con números, para incidir en lo prosaico y computable de su relación (reincidirá en lo del anillo en "Annus Mirabilis": "Up till then there's only been/ A sort of bargaining,/ A wrangle for a ring"(167:6-8)) y con esos encuentros en esas misteriosas "cathedral cities/ Unknown to the clergy". En contraste con esa larguísima frase dedicada a la "friend in specs", donde la prolijidad de la expresión parece arrastrarnos hacia el tedio, las frases dedicadas a la "beautiful" son breves y cortantes, transmiten la sensación de suceso breve y concreto, en contraste con la impresión de arrastrarse en el tiempo de su relación con la otra.

La tercera estrofa es una suerte de corolario a esa relación, y, parece, a cualquier relación que pudiera mantener en el futuro. La frase enunciativa inicial, en la que, al igual que en las otras dos estrofas, encontramos un número, asocia la frialdad de las cifras a esa relación,

en la que parece detallarnos su carácter, por qué juega en la liga de los "feckless", por qué no puede amar. El comentario irónico de un verso en que parece resignarse a su naturaleza ("Well, useful to get that learnt"), rompe de nuevo con la referencia la chica con gafas, y le lleva a acabar el poema con la "beautiful", a la que quizá recuerda más que a la otra, quizá porque en sus poemas prima más la fantasía sexual que el sexo real. Esta última estrofa, con su abundancia de puntos y seguidos y su entrecortamiento final, nos recuerda en su ritmo la última estrofa de "Here".

MAPA DE LA TRADUCCION

Como en todos los poemas de Larkin, es fundamental mantener la puntuación, pues nos da la peculiar respiración del poema: su narratividad en la primera estrofa; el contraste entre las dos mujeres en la segunda; el tono conclusivo de la tercera. En este caso, he mantenido el punto del verso 15, que en español hubiera quedado más natural con una oración de relativo: "me encontré con la guapa, que intentó". Para que la frase quede más fluida en español he cambiado el orden: "Me encontré con la guapa. Y las dos veces/ intentó".

"The whole shooting-match off" significa "the entire lot" según el OED, o "everything involved with a particular matter", según el WEUD. Pero no creo que sea bueno pasar por alto el significado literal de "competición de tiro al blanco", en el sentido de contienda o incluso de intercambio de disparos (figurado claro) en el contexto de ligar.

Ya he comentado el único cambio que he hecho en la segunda estrofa.

Tampoco hay mucho que añadir en referencia a la tercera estrofa, pues este es un poema sumamente coloquial, sin ambigüedades ni gran cosa que interpretar, en el que cada objeto (las "gafas" que caracteriza a la fea, el "anillo de diez guineas", las "dos fotos", los "guantes de piel") define el aspecto central de cada párrafo.

En cuanto al título, "Picos pardos", aun sin ser un equivalente exacto de "Wild Oats", que podríamos traducir más literalmente como "Juergas o correrías de juventud", creo que le añade un matiz irónico que casa bien con el poema.

PICOS PARDOS

Hace unos veinte años			
.....:			<i>REFERENCIA TEMPORAL</i>
un bombón inglés de buena pechuga			
y su amiga de gafas.....			
.....	EN		
.....	CA		
.....:	BAL		
.....,	GA		
	MI		
	EN		
y en los siete años.....	TO		<i>REFERENCIA TEMPORAL</i>
.....cuatrocientas cartas,	DE		
..... anillo de diez guineas	ES		
.....	TRO		
en numerosas ciudades catedralicias	FA		
..... Creo que		DOS	
dos veces..... Y las dos veces		FRASES	
.....		BREVES	
....., cinco	CO	EN	<i>REFERENCIA TEMPORAL</i>
intentos,	RO	CA	
yo era demasiado egoísta, retraído	LA	BALGA	
y fácil de aburrir para poder amar.	RIO	MIENTO	
En fin, bueno fue saberlo.			
..... dos fotos			
de la guapa pechugona con unos guantes de piel.			
Funestos encantos, quizá.			

PICOS PARDOS

- 1 Hace unos veinte años
entraron dos chicas donde yo trabajaba:
un bombón inglés de buena pechuga
y su amiga de gafas con la que me atreví a hablar.
- 5 En aquellos días las caras
eran lo que nos levantaba del asiento, y dudo
que nadie tuviera una como la suya:
pero fue con la amiga con quien salí,
- y en los siete años posteriores
- 10 le escribí más de cuatrocientas cartas,
le di un anillo de diez guineas
que al final me devolvió, y nos vimos
en numerosas ciudades catedralicias
desconocidas para el clero. Creo que
- 15 dos veces me encontré con la guapa. Y las dos veces
intentó (o eso me pareció) no reír.
- Separarse, después de cinco
intentos, fue coincidir en que
yo era demasiado egoísta, retraído
- 20 y fácil de aburrir para poder amar.
En fin, bueno fue saberlo.
En la cartera aún guardo dos fotos
de la guapa pechugona con unos guantes de piel.
Funestos encantos, quizá.

"WHEN FIRST WE FACED, AND TOUCHING SHOWED"

1 When first we faced, and touching showed
How well we know the early moves,
Behind the moonlight and the frost,
The excitement and the gratitude,
5 There stood how much our meeting owed
To other meetings, other loves.

The decades of a different life
That opened past your inch-close eyes
Belonged to other, lavished, lost;
10 Not could I hold you hard enough
To call my years of hunger-strife
Back for your mouth to colonise.

Admitted: and the pain is real.
But when did love not try to change
15 The world back to itself –no cost,
No past, no people else at all-
Only what meeting made us feel,
So new, and gentle-sharp, and strange?

4.3.5 "WHEN FIRST WE FACED, AND TOUCHING SHOWED": UN POEMA DE CELEBRACION

Quizá resulte atrevido, en el caso de Larkin, hablar de poemas de celebración en el tema del amor, pero, *comparativamente*, así podemos considerar dos poemas escritos con menos de dos meses de diferencia: "When first we faced", fechado el 20 de diciembre de 1975, y "Morning at last: there is the snow", del 1 de febrero de 1976. Dos poemas sin título, sin el corsé temático que ello representa, originados, por así decir, en un puro momento de experiencia.

Nos relata Motion en su biografía de Larkin (1993, 454) que dos mujeres distintas reclamaron la inspiración del poema. Cita las palabras de Maeve Brennan en el sentido de que esta ve en el poema a Larkin "thinking back to that February night in 1961 when first we kissed". Pero, por el otro lado, tenemos a Betty Mackereth, que cree que está dirigido a ella, pues le envió una copia diez días después de acabarlo. Sólo Maeve Brennan, sin embargo, reclama haber inspirado "Morning at last" (Motion 1993, 455).

Es decir, la experiencia del poema es el sexo sin ambages, y en un momento en que Larkin dispone de, al menos, dos mujeres dispuestas a acostarse con él. Pero como ya hemos visto, en Larkin no hay experiencia (al menos reflejada en su poesía) sin reflexión, y ya Booth nos advierte que "When first we faced" "recapitulates the theme of the gulf between dream and reality, but in the new and original context of a relationship formed late in life" (1992, 131). Y este es el punto clave de este poema, en el que no hay nostalgia por otras mujeres más hermosas y no conseguidas (como hemos visto en "Wild Oats"), y sí dos referencias a la escena amorosa en sí misma, una física ("Behind the moonlight and the frost") y otra anímica ("The excitement and the gratitude"). No nos encontramos con un poema preventivo ante la

frustración (como "Deceptions") ni directamente sobre la frustración (como "Wild Oats"). Aquí el poeta sabe cómo obrar, conoce los movimientos, él y su pareja no entran desprevenidos, pues ha habido "other meetings, other loves". Como dice Motion (1993, 454): "The poem is apparently grateful for diverse sexual experience, not dismayed by it".

La segunda estrofa es su reflexión: el lamento de que ella llegue a ese momento presente con la carga de otros, de "decades of a different life" (sin la cual, no obstante, no habrían sido tan fáciles los "early moves") y de que él no pueda resarcirse en ese abrazo de "my years of hunger-strife".

Y admitiéndolo inicia la tercera estrofa. Sí, "the pain is real", pero el amor, ese amor que, tal como afirma en "An Arundel Tomb" es lo único que ha de sobrevivirnos, posee su propia fuerza, una fuerza que, en otro tour de force sintáctico de cinco versos, también libra su propia batalla, y a pesar del lastre del pasado, en ese momento único es capaz de hacernos sentir "So new, and gentle-sharp, and strange", pues convierte al mundo en lo que el amor es para Larkin, una suerte de pureza, de libertad: "- no cost,/ No past, no people else at all".

Por si aún no nos habíamos dado cuenta, ese es el *carpe diem* que Larkin asocia con el amor. No el fastidio de la vida en común, no ese "wrangle for a ring,/ A shame that started at sixteen/ And spread to everything" (167:6-8) de que habla en "Annus Mirabilis", sino ese momento puro: "Only what meeting made us feel". O también, en "Morning at last", esa mañana que llega por fin y que sólo nos lega, de la presencia nocturna de la mujer, esas "small blunt footprints" (206:2) en la nieve, "only this sign/ Of your life walking into mine" (206:5-6).

A sus 54 años, Larkin ya sabe que nada más importa.

4.3.6 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "WHEN FIRST WE FACED, AND TOUCHING SHOWED". MAPA DE LA TRADUCCION.

"When first we faced" es un poema que se basa en su marcada sintaxis. Las tres estrofas vienen perfectamente marcadas sintácticamente: la primera sólo con comas, la segunda partida por un punto y coma; la tercera dividida en una frase de un verso y otra de cinco. Este es el principal marcador estructural (y la principal dificultad traductora) del poema.

Las dos primeras estrofas se resuelven en una sola frase cada una. Los cuatro primeros versos dibujan el paisaje físico ("Behind the moonlight and the frost") y el anímico ("The excitement and the gratitude"), mientras que los dos últimos nos dan la clave de esa madurez que está en la base del poema.

La segunda estrofa aparece partida en dos por un punto y coma; la primera mitad apunta ya a cierta imperfección de ese amor (que no oculta su cualidad efímera): en esa mujer hay toda una vida dedicada a otros; y la segunda la ocupa una complicada frase en la que destaca esa especie de broma con "hunger-strife", su "lucha contra el hambre" (de sexo, por supuesto), y que tan parecido suena a "hunger-strike" ("huelga de hambre"), un concepto que, sin duda, no debía de hacer las delicias de Larkin.

La tercera estrofa, como suele ser habitual en Larkin, parte el ritmo fluido al introducir una frase de un verso con punto. Es lo que Larkin quiere resaltar: "Admitido: y el dolor es real". Reconoce que no es ese amor perfecto del que hemos hablado en este capítulo, y el hacerlo cortando el ritmo del poema le da un énfasis especial. Y también es típico de Larkin concluir el poema con una frase larga más o menos rebuscada: lo hemos visto en "Mr Bleaney" y en "Deceptions" en este mismo capítulo. En esta el amor recupera esa fuerza que le diera en "An

Arundel Tomb": "what will survive of us is love" (111:42). En este caso, ese poder de "change the world back to itself" y de hacerlos sentir "So new, and gentle-sharp, and strange".

Que Larkin es un poeta de la concisión ya lo hemos visto, pero este poema destaca por su utilización (o más bien creación) de tres sustantivos unidos por guión (esa "hyphonation" tan inglesa): "inch-close" y "hunger-strife" en la segunda estrofa, y "gentle-sharp" en la tercera. Los dos primeros permiten una resolución en español sin forzar apenas la lengua: "inmediatos" sugiere la cercanía máxima de "inch-close", mientras que "hunger-strife" pide una perífrasis como sería "lucha contra el hambre". El caso de "gentle-sharp" es distinto: se trata de dos adjetivos antagónicos: "gentle" en la esfera semántica de "courteuos, polite, soft, tender", mientras que "sharp" se relaciona con "eager, impetuous, violent". Larkin los coloca juntos, así, sin más, como para dar la impresión de que el amor obra la posibilidad de unir ambos, en la vida y en el poema.

MAPA DE LA TRADUCCION

La primera opción que manejé para "When first we faced" fue "La primera vez que nos vimos", porque "encaramos", "estuvimos cara a cara", "nos enfrentamos" me parecían expresiones de connotación agresiva. Pero no es la primera vez que se ven, sino la primera vez que se "encaran", en la acepción de "Poner uno cara a cara, enfrente y cerca de otro" (Casares 1959, 326), en un sentido muy íntimo y todo apunta que conducente al sexo.

"There stood" tiene un sentido más de situación, de localización, de algo que está ahí, de ahí que haya optado por "se veía".

Ya he comentado la traducción de "inch-close" y "hunger-strife" en la segunda estrofa.

En cuanto a la segunda mitad de esta segunda estrofa, es una frase de dos encabalgamientos que hay que conservar.

En la tercera hay que mantener la estructura: la frase solitaria del primer verso y la otra sin pausa. En cuanto a la frase "But when did love not try to change/ The world back to itself", he optado por este "¿Pero cuándo el amor no ha intentado cambiar/ el mundo para hacerlo como él", procurando ni infra ni sobreexplicarla.

Los dos adjetivos unidos por guión: "gentle-sharp", he decidido dejarlos tal cual, porque creo que no admiten ni paráfrasis ni explicación. Creo que "tierno-avidos" da una buena definición de lo que es el acto amoroso.

“LA PRIMERA VEZ QUE NOS ENCARAMOS, Y EL TACTO DEMOSTRO”

La primera vez que nos encaramos, y el tacto demostró
.....
tras la luz de la luna y la escarcha,
el entusiasmo y la gratitud,
.....
.....

ES
TRO
FA
PUNTUADA
CON
COMAS

.....
..... ojos inmediatos
.....;
.....
..... lucha contra el hambre
.....

ESTROFA
DIVIDIDA
EN
DOS
FRASES
ENCABALGADAS

Admitido: y el dolor es real.
¿Pero cuándo el amor no ha intentado cambiar
el mundo para hacerlo como él –sin coste alguno,
sin pasado, sin nadie más-:
sólo lo que ese encuentro nos hizo sentir,
tan nuevos, **tierno-ávidos**, extraños?

FRASE DE UN VERSO
FRA
SE
DE
CINCO
VERSOS

“LA PRIMERA VEZ QUE NOS ENCARAMOS, Y EL TACTO DEMOSTRO”

- 1 La primera vez que nos encaramos, y el tacto demostró
lo bien que conocíamos los primeros movimientos,
tras la luz de la luna y la escarcha,
el entusiasmo y la gratitud,
5 se vio lo mucho que nuestro encuentro
debía a otros encuentros, otros amores.

- Las décadas de una vida distinta
que se abrían más allá de tus ojos inmediatos
perteneían a otros, derrochadas, perdidas;
10 tampoco pude abrazarte lo bastante fuerte
para recuperar mis años de lucha contra el hambre
y que tu boca los colonizara.

- Admitido: y el dolor es real.
¿Pero cuándo el amor no ha intentado cambiar
15 el mundo para hacerlo como él –sin coste alguno,
sin pasado, sin nadie más-:
sólo lo que ese encuentro nos hizo sentir,
tan nuevos, tierno-ávidos, extraños?

4.4 UNA REBELDIA Y SU RETRACTACION: "TOADS" Y "TOADS REVISITED"

"Toads" y "Toads Revisited" constituyen el único caso en la obra de Larkin en que el autor crea un símbolo (en este caso el "sapo" para el "trabajo") y posteriormente lo retoma, lo glosa y lo rectifica en otro poema de igual extensión y estrofa (casi) idéntica. Ocho años separan los dos poemas, y mi intención es mostrar cómo dos poemas formalmente similares me han sugerido estrategias totalmente distintas a la hora de traducirlos.

Ambos poemas constan de 9 cuartetos donde se alternan los heptasílabos y los pentasílabos; en "Toads" la rima es abab, mientras que en "Toads Revisited" es aabb. Pero la diferencia principal entre ambos es que "Toads" es, en el fondo, un poema cómico escrito a los 32 años y en un momento de incertidumbre vital, cuando aún existe la opción, como diría Rimbaud, de vivir otras vidas, aunque el poema acabe rechazando esa posibilidad. Swarbrick afirma que aunque se burla de "the illusion of escape, satirise the speaker as well. The comedy extends to self-mockery, suggesting lugubrious ruefulness is itself a pose" (1995, 65).

"Toads Revisited", en cambio, es un poema más bien trágico, de un realismo descarnado, donde esa otra vida sin el "sapo del trabajo" se hace inconcebible desde el principio, y cinco de sus nueve estrofas se dedican a pormenorizar la perspectiva de la enfermedad y el fracaso, y su conclusión, como dice Swarbrick, es que "only a humdrum routine offers any kind of consolation" (1995, 120).

El primer poema, a pesar de su desesperanza final, es de tono ligero, lo que me ha llevado a adoptar la decisión de ofrecer una versión rimada.

A lo largo del presente trabajo hemos obviado hasta ahora la cuestión de la rima, para algunos un elemento indispensable del discurso poético. La razón es muy sencilla: para poder llevar a cabo una aceptable versión rimada de un poema ha de existir una suficiente flexibilidad léxica para los conceptos u objetos representados, cosa que rara vez ocurre en Larkin, que es un poeta de concreciones y objetos, apegado a la realidad, como hemos visto hasta ahora. Pues bien, el caso de "Toads", desde una primera lectura, parecía invitarme a la rima con su humor, pues no voy a descubrir ahora que la rima (y sobre todo, como he elegido para este poema, el pareado) contribuye a resaltar el efecto jocoso. Es un poema, por otra parte, que acepta bien los cambios, pues, como veremos, su esencia está en su humor: ese era el elemento principal que recorría su estructura, aparte de otros detalles – pocos- que describiré al hablar de sus marcadores estructurales.

"Toads Revisited", en cambio, es un poema sombrío, huraño, cruel incluso, donde no aparece piedad alguna hacia el fracaso, mientras que lo que sería el éxito, la aceptación del "sapo del trabajo" no es sino otro camino, más lento y quizá más agradable, hacia el cementerio.

TOADS

- 1 Why should I let the toad *work*
 Squat on my life?
 Can't I use my wit as a pitchfork
 And drive the brute off?
- 5 Six days of the week it soils
 With its sickening poison –
 Just for paying a few bills!
 That's out of proportion.
- Lots of folk live of their wits:
10 Lecturers, lispers,
 Losels, loblolly-men, louts –
 They don't end as paupers;
- Lots of folk live up lanes
 With fires in a bucket,
15 Eat windfalls and tinned sardines –
 They seem to like it.
- Their nippers have got bare feet,
 Their unspeakable wives
 Are skinny as whippets – and yet
20 No one actually *starves*.
- Ah, were I courageous enough
 To shout *Stuff your pension!*
 But I know, all too well, that's the stuff
 That dreams are made on:
- 25 For something sufficiently toad-like
 Squats in me, too:
 Its hunkers are heavy as hard luck,
 And cold as snow,

And will never allow me to blarney
30 My way to getting
The fame and the girl and the money
All at one sitting.

I don't say, one bodies the other
One's spiritual truth;
35 But I do say it's hard to lose either,
When you have both.

4.4.1 "TOADS": UN GUIÑO DE REBELDIA

"Toads" fue escrito en 1954, poco antes de que Larkin fuera aceptado como bibliotecario de la Universidad de Hull, y sabemos que le preocupó que quienes le entrevistaban para el puesto pudieran haberlo leído y pensarán que no tenía buena disposición hacia el trabajo (Motion 1993, 244)⁶⁴.

En el discurrir del poema opera en la voz poética un cambio de actitud que Regan define de la siguiente manera: "it begins in a mood of rebellion and defiance and ends in a mood of quietism and apparent resignation" (1992, 86), y que incluso interpreta desde una perspectiva sociolingüística:

The preponderance of personal pronouns –"Why should *I*... were *I*... squats in *me*... will never allow *me*"- are an indication of a stubborn liberal individualism which continues to regard the essential idea of freedom in terms of the individual *against* society. Any notion of rebelling against the system, then, is personalised and consequently doomed to failure.

Comienza el poema con una imprecación contra ese "toad *work/ Squat on my life*", con una gráfica imagen de lo que es el trabajo encarnado en ese sapo, en lo que Lodge (1989, 123) califica de "extended analogy". Se remata el cuarteto con una pregunta retórica acerca de por qué no puede echarlo con su ingenio a modo de

⁶⁴ Quizá porque Larkin se veía excesivamente reflejado en el poema, pues no en vano el que fuera íntimo amigo suyo, Kingsley Amis lo incluye entre los poemas en los que "visible Philip is there and no mistake" (1989, 5)

“pitchfork”, para, en el siguiente cuarteto, quejarse de lo excesivo que es embrutecerse con ese bicho con el único fin de poder pagar “a few bills”.

Los tres cuartetos siguientes se dedican a describir a gentes que viven de su ingenio, se supone que sin tener que soportar el peso del sapo, y Larkin ofrece una lista en dos versos cuyo único fin es hacer una aliteración de “l” que Regan (1992, 85) interpreta de la siguiente manera: “The ludicrous alliteration of ‘Lecturers, lispers,/ Losels, loblolly-men, louts’ conveys an exaggerated sense of derision, but it also suggests how social ‘types’ are arbitrarily classified”. A continuación menciona a esos sin techo que viven “with fires in a bucket”, sus niños descalzos y sus mujeres “unspeakable”. Pero lo cierto, afirma, es que “No one actually *starves*”.

El sexto cuarteto es una invitación a la bohemia, con ese grito de guerra de “*Stuff your pension!*”, que, no obstante, sabe Larkin que es un sueño, pues, como explica en el siguiente cuarteto, no sólo ha de bregar con el sapo que tiene “on my life”, sino con otro, esa cosa “toad-like” que tiene “in me” y que, curiosamente, describe más que el de fuera: “His hunkers are heavy as hard luck,/ And cold as snow.” Y ese, al parecer, es más cruel que el otro, pues es el que le impide “getting/ The fame and the girl and the money”.

Inicia el último cuarteto con esta enigmática frase: “I don’t say, one bodies the other/ One’s spiritual truth”, con lo que parece querer darnos a entender que quizá nada tenga que ver el que crea la sociedad –el de fuera- con el que interioriza uno mismo –el de dentro-, y que para Regan confunde más que aclara “the issues at stake” (1992, 86); pero tanto da, el final no deja mucho resquicio a la esperanza, ya que “it’s hard to lose either,/ When you have both”.

A pesar del tono ligero de la composición, podemos darle la razón a Motion cuando afirma que es este el poema de alguien que alcanza la madurez, y, con humor y un poco a regañadientes, se da cuenta de que

"he must accept that failure and success, misery and happiness, confinement and freedom could not be separated from each other" (Motion 1993, 237). No opina lo mismo Simmons (1988, 234), según el cual Larkin "speaks for the cowardly and the mean". En el mismo sentido que Motion, Watson (1989,98) observa que se trata de un poema "delicately balanced between comedy and tragedy, between light-heartedness and seriousness".

Y recalcar, también, la lucidez de observar que el peor sapo es siempre el que tenemos dentro.

4.4.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "TOADS": MAPA DE LA TRADUCCION

He mencionado ya que lo que llama más la atención de "Toads" es su humor, un marcador difícil de mostrar gráficamente, y que en este caso expreso mediante la rima, y concretamente el pareado, que ayuda, creo, a que su gracia nos entre, además de por el concepto, por el oído⁶⁵. En este sentido afirma Regan que

"Toads" calls attention to itself as *utterance* (...) From the outset we are given a strong impression of a speaking voice. The language is vigorous and colloquial, and the shifts and stresses of the speaker's tonal gestures are indicated typographically in the italicised forms of certain words and phrases (1992, 85).

A diferencia, de "Here" o "High windows", aquí los cuartetos no van encabalgados, sino que cada uno posee una autonomía significativa, y el total de encabalgamientos es de 7 en un poema de 36 versos, un porcentaje muy inferior a "High Windows" y "Here".

Sí es importante mantener las dos preguntas retóricas del primer cuarteto, que marcan el tono del poema. Encontramos también un elemento, el uso de la cursiva, que Larkin normalmente reserva para introducir tópicos, frases hechas, voces que resuenen en sus poemas (aunque nunca citas cultas) que son como incrustaciones del lenguaje corriente. En "Toads" aparecen tres cursivas: en el primer verso la palabra *work*; en el 20 *starves*; y en el 22 la exclamación *Stuff your*

⁶⁵ Larkin grabó con su voz "Toads", y acerca de esa lectura tan personal comenta Watson (1989, 102): "one of the effects of the recording is that the reading emphasizes the humour of the poem rather than its underlying seriousness"

pension! Es obvio que existe una relación entre los tres elementos, pues *Stuff your pension* es lo que separa el *work* de *starve*, el paso que llevaría (o no, es la gran duda que plantea el poema) del trabajo a morir de hambre. Es un elemento significativo, y opera como una especie de guiño vocal en la lectura del poema, como si el propio autor nos quisiera llamar la atención hacia esos tres términos, ya que no puede guiñarnos el ojo, guiñándonos el texto mediante la cursiva, por lo que lo considero otro marcador.

Otro marcador estructural del poema es la distinción entre el sapo del verso 2, el que “squat on my life”, y el que en el verso 26 “squats in me, too”: hay que dejar clara la distinción entre el que está encima y el que está dentro.

MAPA DE LA TRADUCCION

Como ya he dicho, el efectuar una versión rimada del poema me ha llevado a efectuar numerosos cambios al primar la rima como elemento estructural, aunque he procurado respetar los marcadores mencionados.

En cuanto a los elementos en cursiva, he elegido las opciones: *trabajo*, *muera* y *Por ahí te van a dar*. Ciertamente *muera* carece del matiz de *starve*, pero en español ningún verbo hay que signifique “morirse de hambre”, y el contexto completa el sentido. En cuanto a *Stuff your pension*, poca fuerza tiene cualquier traducción literal del tipo: “Quédate/Guárdate/Trágate/Métete donde te quepa tu pensión/jubilación/retiro”, y he optado por ese más coloquial “*Por ahí te van a dar*”, que establece entre *trabajo* y *muera* un tipo de relación similar, quizá con un matiz menos explícito.

En cuanto al sapo que “squat on my life” del verso 2 lo he transformado en (cito los dos versos): “¿Es que el sapo del *trabajo*/ me va a tener siempre debajo?” Mientras que ese “toad-like” que “squats in me, too” pasa a ser “el sapo que dentro de mí vive y manda”, dos

soluciones más explícitas pero que mantienen la distinción de que hay uno encima y otro dentro, aunque este último pierde su condición de "toad-like" y se convierte en sapo corriente y moliente.

En cuanto a los demás cambios efectuados para rimar todo el poema en pareados entran, por supuesto, dentro del campo de lo opinable. La aliteración en "l" de los versos 11 y 12 desaparece, y debido a que me parece un recurso, aquí, accesorio, he optado por no seguirlo y ubicar figuras muy en boga hoy día, como pueden ser los "guaperas" o los "ceporros".

Mi descripción de los sin techo no se separa mucho de la de Larkin, y me he permitido inventarme la expresión "morirse con el vientre hecho un uno", que me parece bastante gráfica, para conservar la rima.

Ha desaparecido la frase que pronuncia Próspero en *The Tempest*: "that's the stuff/That dreams are made on", y ese "cold as snow" se ha convertido en "fría como serpiente".

Son, repito, cambios que no afectan a la estructura esencial del poema: el humor –que incluso he intensificado con algún añadido necesario para la rima, como "ese par de tunos" del final-, el juego de cursivas y la distinción entre los dos sapos.

SAPOS

<p>¿Es que el sapo del <i>trabajo</i> me va a tener siempre debajo?</p>	<p>IM PRE CA CI ON</p>	<p>P A</p>
<p>.....</p>	<p>AL</p>	<p>R</p>
<p>.....</p>	<p>SA PO</p>	<p>E</p>
<p>.....</p>	<p>V I D</p>	<p>A D</p>
<p>.....</p>	<p>S I N</p>	<p>O S</p>
<p>..... que se <i>muera</i> con el vientre hecho un uno.</p>	<p>S A P O</p>	<p>P A</p>
<p>..... y dijera <i>Por ahí te van a dar!</i></p>	<p>A CEP TA CI ON</p>	<p>R E</p>
<p>Aunque el que de verdad me espanta es el sapo que dentro de mí vive y manda;</p>	<p>D E L</p>	<p>A</p>
<p>.....</p>	<p>S A P O</p>	<p>D O</p>
<p>No digo yo que encarne uno la verdad espiritual del otro uno; pero sí que es difícil perder a alguno si tienes a los dos, ese par de tunos.</p>	<p>CON CLU SI ON</p>	<p>S</p>

SAPOS

- 1 ¿Es que el sapo del *trabajo*
 me va a tener siempre debajo?
 ¿No haré de mi ingenio una espada
 y echaré a ese bruto de una patada?
- 5 De seis días siete me embrutece
 con su veneno y con sus heces.
 ¡Y para pagar cuatro facturas!
 Qué se cree ese caradura.
- 10 Cuántos viven de su mollera:
 conferenciantes, guaperas,
 ceporros, matasanos, palafreneros:
 no los veo yo de pordioseros.
- 15 Mira esos que se disputan una colilla
 y se calientan con una cerilla,
 comen dos manzanas y cuatro sardinas,
 y a ellos les parece cosa fina.
- 20 Los niños van con el moco colgando,
 sus mujeres, con las costillas asomando,
 pero yo jamás he visto a ninguno
 que se *muera* con el vientre hecho un uno.
- ¡Ah si yo tuviera un par
 y dijera *Por ahí te van a dar!*
 Pero sé que de donde las dan las toman
 y que de sueños no hay quien coma.
- 25 Aunque el que de verdad me espanta
 es el sapo que dentro de mí vive y manda;
 esa cosa gafe y musculosa
 y fría como serpiente. ¡Qué cosa!
- 30 Y sé que nunca ha de permitir
 que con la mía me vaya a salir,
 que consiga de una tacada
 fama, dinero y a una monada.
- 35 No digo yo que encarne uno
 la verdad espiritual del otro uno;
 pero sí que es difícil perder a alguno
 si tienes a los dos, ese par de tunos.

TOADS REVISITED

- 1 Walking around the park
Should feel better than work:
Tha lake, the sunshine,
The grass to lie on,
- 5 Blurred playground noises
Beyond black-stockinged nurses –
Not a bad place to be.
Yet it doesn't suit me,
- 10 Being one of the men
You meet of an afternoon:
Palsied old step-takers,
Hare-eyed clerks with the jitters,
- 15 Waxed-fleshed out-patients
Still vague from accidents,
And characters in long coats
Deep in litter-baskets –
- 20 All dodging the toad work
By being stupid or weak.
Think of being them!
Hearing the hours chime,
- Watching the bread delivered,
The sun by clouds covered,
The children going home,
Think of being them,
- 25 Turning over their failures
By some bed of lobelias,
Nowhere to go but indoors,
No friends but empty chairs –

No, give me my in-tray,
30 My loaf-haired secretary,
My shall-I-keep-the-call-in-Sir:
What else can I answer,

When the lights come on at four
At the end of another year?
35 Give me your arm, old toad;
Help me down Cemetery Road.

4.4.3 "TOADS REVISITED": UNA RETRACTACION RESIGNADA

"Toads Revisited" fue escrito ocho años después de "Toads", en octubre de 1962, y supone un comentario a este último poema en un tono mucho más agrio y desesperanzado, en el que el humor está por completo ausente y la descripción del fracaso de quienes, por motivos voluntarios o ajenos, han esquivado el "toad *work*" ocupa más de la mitad del poema: 5 estrofas de nueve, de la 3 a las 7, ambas inclusive. Al igual que en "Toads", alternan los heptasílabos y los pentasílabos, mientras que la rima es aabb.

Se inicia el poema con una suposición, "should feel", que es un eco del "why should I let the toad *work*" (T195:1) con que se iniciaba "Toads", sólo que en dicho poema la pregunta retórica del inicio funciona como una incitación a la rebeldía, mientras que aquí el inicio es más sereno, y ese "Walking around in the park/ Should feel better than work" deja ya implícito que no va a ser ese el camino que elija la voz del poema, según Simmons (1988, 234), "scared and grateful to be safe".

El lugar que describe en los cuatro versos siguientes, incluido el detalle vagamente erótico de "black-stockinged nurses", aunque agradable –pues no merece más que un "Not a bad place to be"- queda descartado enseguida, cuando a partir del verso 11 comienza a describir a esos seres enfermos o pobres con que uno se tropieza por las tardes en el parque.

Esos "Lecturers, lispers,/ Losels, loblolly-men, louts" (T195:11) que conseguían vivir de su ingenio en "Toads" son ahora "palsied old step-takers,/ Hare-eyed clerks with the jitters", y su futuro no es más atractivo que el de esos "characters in long coats" que hurgan en la

basura, tan diferentes de los que festivamente describía en "Toads" y que tan contentos comían "windfalls and tinned sardines" (T195:15).

Justo en la mitad del poema encontramos el núcleo, lo que define esa humanidad que ahora puebla el parque indolente: "All dodging the toad work/ By being stupid or weak". Toda esa gente que se ha desembarazado del sapo del trabajo no muestra una perspectiva muy halagüeña, no es gente que haya gritado "*Stuff your pension!*" (T195:21) ni haya llegado ahí por propia voluntad (pues son estúpidos o débiles), sino que se les observa con unos ojos crueles y poco compasivos, y a partir del verso 20 al 28 Larkin traza con precisión el discurrir de ese día vacío del enfermo, que se inicia cuando se reparte el pan y acaba con "The children going home". Son sólo una imagen del fracaso; es en lo único en que pueden pensar; no tienen dónde ir ni más amigos que unas sillas vacías.

Al final, la voz del poema asume su destino de "trabajador", ese elemento "sufficiently toad-like" (T195:25) que se menciona en "Toads" y que anida en su interior. Su "in-tray", su "loaf-haired secretary", su "shall-I-keep-the-call-in-Sir", son los signos de una vida con significado, donde la actividad nos separa de la enfermedad y el desamparo.

Pero la conclusión del poema tampoco desborda optimismo, como si cada uno de los dos sapos de "Toads" hubiera acabado encarnando la vida espiritual del otro: la desolación de esa noche que llega a las cuatro⁶⁶, ese año que acaba implacable, no es muy distinta de la de esos que se quedan "hearing the hours chime", y quizá el único consuelo que queda sea poder bajar ese "Cemetery Road" por el propio pie, ayudados por el viejo sapo. Un final conmovedor que, según Simmons (1988, 234), se basa en el "self-knowledge" que destila el poema.

⁶⁶ Según Martin Amis (2001, 135-36), Larkin endulza la verdad, y escribe "at four" para mantener la asonancia, pues en propiedad debería escribir "half-past two": "Memory informs me that the time was illicitly late".

En esa igualación de destinos que es la conclusión del poema, estoy de acuerdo con Watson (1989, 104) cuando afirma que el trabajo aparece en este poema como algo que nos ayuda "to make life bearable and to give it shape and purpose", y que, en última instancia, es "an acceptance of the ultimate elusiveness of the ideal" (Watson 1989, 105).

Bayley (1989, 161) ha llegado a sugerir que el sapo podría ser la musa de Larkin disfrazada, aunque más atinado me parece Motion (1993, 327) al indicar que es algo que nos separa del fracaso y nos distrae de pensamientos más serios.

4.4.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "TOADS REVISITED":

MAPA DE LA TRADUCCION

Ya he mencionado que es este un poema que carece totalmente de sentido del humor: no hay en él ironía, ni aliteraciones, ni cursivas ni guiños. Tampoco abundan los encabalgamientos: hay 8, uno más que en "Toads", pero, a diferencia de este, no todos los cuartetos poseen unidad sintáctica. El verso 8, por ejemplo, actúa de gozne entre la descripción del parque, que "it doesn't suit me", aunque en realidad sea el inicio de la descripción de los seres fracasados; el verso 20 inicia de igual modo la tercera parte, la descripción de cómo discurre su jornada; mientras que el 32 enlaza esa salvífica jornada laboral con esa resignación a la existencia y en última instancia a la muerte que es el último cuarteto. Al igual que "Toads", se trata de un poema de frases entrecortadas y abundante puntuación.

Dado el carácter grave y lúgubre de este texto, he prescindido de la rima, exceptuando los dos primeros versos y los dos últimos. En cuanto al inicio, lo he hecho porque comenzar con un pareado me ha parecido un modo de emparentarlo formalmente con "Toads", aunque luego, en cuanto al sentido, discurren por caminos distintos. Por lo que se refiere a los dos últimos, ayudan a cerrar el poema eufónicamente, y reproducen la rima asonante en "o" del original, cuyo eco parece perderse por esa calle abajo.

Otro elemento que debemos tener en cuenta es la descripción impresionista, casi carente de verbos, que va desde el verso 3 al 16, ambos inclusive; cuento en total 5 verbos: "lie on", "to be", "suit", "being" y "meet", en esos 14 versos.

La estructura del poema viene también marcada por la ubicación en el centro del poema de su frase nuclear, donde aparece por única vez la asociación "toad work", disociada simétricamente en el poema; pues la

palabra "work" aparece en el segundo verso, y la palabra "toad" en el penúltimo.

A partir del verso 20 se opera otro cambio: se describe la jornada diaria del fracasado, y nos encontramos con abundancia de verbos, debido a que se nos habla de actividades: "hearing", "chime", "watching", "delivered", "covered", "being", "turning over", "to go": 8 verbos en 7 versos.

La penúltima estrofa viene marcada por la repetición del "my", que se antepone a todas las posesiones que separan del fracaso, y acaba con el inicio de esa pregunta que, contrariamente a la que aparece en "Toads", está al final, antes de ese terminante pareado: "Give me your hand, old toad;/ Help me down Cemetery Road".

MAPA DE LA TRADUCCION

He encabalgado los dos primeros versos para rimarlos, lo que marca aún más la diferencia con la viñeta que se dibuja a continuación, en la que he procurado utilizar tan pocos verbos como en el original. Me han salido 7: "echarse", "está", "es", "soy", "encuentras", "andan", "hurgan".

En la descripción de la jornada del fracasado, en cambio, he utilizado, como en el original, 8.

En ambas descripciones he prescindido de algún elemento a fin de mantener la expresión entrecortada del verso, como ha sido el "hare-eyed" del verso 9, ya que esas dos sílabas inglesas se convertirían en un "ojos de liebre" u "ojos saltones" de difícil acomodo.

También me ha parecido importante respetar ese transcurrir del día que se condensa en los versos 20-22. "Oír cómo dan las horas, / ver cómo traen el pan,/ el sol que se oculta tras las nubes".

Insisto en la importancia de la repetición de los "mi" de la penúltima estrofa, así como la repetición de ese "Imagínate ser como ellos", que aparece por vez primera vez en el verso 19 entre signos de admiración,

como expresando sorpresa; mientras que en el verso 24 carece de signos de admiración, y es más un comentario en voz baja. El pareado final no ofrece apenas dificultad: "Dame tu brazo, viejo sapo; / tomemos el Camino del Cementerio abajo."

REGRESO A LOS SAPOS

Quién no prefiere pasear
por el parque a **trabajar**:

.....
.....

.....
.....

no está mal el lugar.
Pero no es para mí;

.....
.....

.....
.....

.....
.....

.....
.....

Gente que esquiva el **sapo del trabajo**
por estúpidos o débiles.
¡Imagínate ser como ellos!

.....

.....
.....

.....;
imagínate ser como ellos,

.....
.....

.....

No, dadme mi.....,
mi.....,
mi.....:
¿Qué más puedo responder

cuando se encienden las farolas a las cuatro
y acaba ya otro año?
Dame tu brazo, viejo **sapo**;
tomemos el Camino del Cementerio abajo.

TEN
TA
CI
ON
DE
HUIR
DEL
SAPO

RECHAZO DE LA
TENTACION

V

I

D

A

S

I

N

S

A

P

O

ACEP
TACION
DEL SAPO

RE
SIG
NA
CI
ON/
ABRA
ZO

REGRESO A LOS SAPOS

- 1 ¿Quién no prefiere pasear
por el parque a trabajar?
El lago, el sol,
hierba donde echarse,
- 5 lejano rumor de críos
y niñeras de medias negras:
no está mal el lugar.
Pero no es para mí,
- no soy uno de esos tipos
10 que te encuentras por las tardes:
hemipléjicos que apenas andan,
oficinistas con temblores,
- pacientes de carne cérea
aún con secuelas del accidente,
15 y personajes de abrigo largo
que hurgan en las papeleras:
- gentes que esquivan el sapo del trabajo
por estúpidos o por débiles.
¡Imagínate ser como ellos!
20 Oír cómo dan las horas,
- ver cómo traen el pan,
el sol que se oculta tras las nubes,
los niños que vuelven a casa;
imagínate ser como ellos,
- 25 ir rumiando tus fracasos
junto a un lecho de lobelias,
no tener adónde ir
ni más amigos que unas sillas vacías.

30 No, dadme mi montaña de papeles,
mi secretaria con permanente,
mi le-paso-la-llamada-señor:
¿Qué más puedo responder

cuando las farolas se encienden a las cuatro
y acaba ya otro año?
35 Dame tu brazo, viejo sapo,
tomemos la Cuesta del Cementerio abajo.

4.5 VIDA ANIMAL: "WIRES", "FIRST SIGHT", "PIGEONS".

No considero "Toads" ni su secuela, "Toads Revisited", poemas sobre el mundo animal. Como bien dice Booth, en "Toads" Larkin "fantasies one of those exhilarating but insubstantial escapes from responsibility which abounds in Larkin's works" (Booth 1992, 92)⁶⁷, mientras que "Toads Revisited", como ya hemos visto, es una especie de retractación del poema anterior en una vena más sombría. En ninguno de los dos el sapo actúa como animal con entidad propia, sino como un símbolo del trabajo, un símbolo -afortunado- fuera de cualquier antecedente o tradición que conozcamos y fruto tan sólo de la mente de Larkin.⁶⁸

Aparte de estos dos poemas, Larkin escribió seis más en los que los animales tienen algún protagonismo: "Wires", "At Grass", "Myxomatosis", (los tres recogidos en *The Less Deceived*), "First Sight" (perteneciente a *The Whitsun Weddings*), "Pigeons", "The little lives of earth and form" y "The Mower" (no recogidos en libro).

De ellos, en 3 se nos presenta a animales vulgares que llevan una vida absolutamente vulgar que acaba erigiéndose, de manera indirecta, en una imagen de la existencia humana.

Larkin nunca moralizó sobre la protección a los animales, y aunque en su testamento dejó un pequeño legado a la Sociedad Protectora de Animales (RSPCA), no encontramos en sus poemas el menor asomo de didactismo conservacionista. Como dice Motion (1993, 95), el maltrato a los animales "was a subject which troubled him increasingly as he

⁶⁷ Así, por ejemplo, inicia su poema "Poetry of Departures" (85: 1-4):

Sometimes you hear, fifth-hand,
As epitaph:
He chucked up everything
And just cleared off.

⁶⁸ Que al ser preguntado por cómo se le ocurrió esa imagen que representa el trabajo, respondió: "Sheer genius" (Larkin 1983, 74).

grew older, as did all animals rights issues: on one occasion he even wrote to *The Times* about them and he joined the RSPCA”.

En mi opinión, Larkin ve en el mundo animal un microcosmos de la vida de los hombres, que es de lo que trata, precisamente, “The little lives of earth and form”, un poema escrito en 1977 en el que compara las vidas de los pequeños animales que viven en la naturaleza a las de las personas, pues “we hanker for the homeliness/ Of den, and hole, and set” (207:5), y que acaba con esa identificación del animal como parte importante de toda esa vida. “I see the rock, the clay, the chalk,/ The flattened grass, the swaying stalk,/ And it is you I see” (207:10-12). Larkin rechaza siempre caer en el antropomorfismo de dibujos animados, pues como afirma en el mismo poema, esos seres “Are not like ours, and yet/ A kinship lingers nonetheless” (207:4).

Dos de sus poemas de animales, “Myxomatosis” y “The Mower”, cuentan con la presencia en primera persona del poeta, y en ambos aparece como alguien que exhibe una actitud compasiva: en “Myxomatosis”, donde salva a un conejo del cepo, o en “The Mower”, donde involuntariamente mata a un erizo entre las paletas de la segadora. En ambos, sin embargo, también hay latente una cierta impotencia, como si supiera que su gesto de liberar un conejo en “Myxomatosis” no será más que una gota en un mar de exterminio (la “mixomatosis” del título). Al final del poema, Larkin expresa su alegría por no poder decir cuál iba a ser el fin del animal, y le dice: “You may have thought things would come right again/ If you could keep quite still and wait” (100:8-9). Hay en estos versos una intuición de la inevitabilidad de la muerte, de ahí que se niegue a responder a la hipotética y falsa pregunta del conejo: “*What trap is this? Where were its teeth concealed?*” (100:3). “The Mower” no es muy distinto: en este

caso se encuentra al animal entre las palas de una segadora.⁶⁹ No se trata, en este caso, de un animal desconocido: "I had seen it before, even fed it, once" (214:4). Por ello la pérdida es más dramática: "Next morning I got up and it did not" (214:7). El poema se remata con un comentario moralizante, pero no acerca de los animales ni de su sufrimiento, sino más bien acerca de sí mismo o de la humanidad en general: "we should be careful/ Of each other, we should be kind/ While there is still time" (214:9-11). La observación casi escapa a la lógica del poema: la muerte del erizo ha sido accidental e inevitable, y ha habido otras pérdidas en la vida del poeta, pero es esa, precisamente, la que le hace reflexionar acerca de la necesidad de ser amables los unos con los otros.

Los tres poemas que he elegido para este capítulo se refieren a 3 animales muy distintos: el ganado en "Wires", los corderos en "First Sight" y las palomas en "Pigeons". He dejado fuera uno de los poemas más representativos y conocidos de Larkin, quizá su primer gran poema: "At Grass". No lo incluyo por dos motivos: uno circunstancial: la traducción de Alvaro García no me parece desafortunada; y otro concerniente a lo que pretendía mostrar en este capítulo: poemas sobre animales *en genérico*. "At Grass", en cambio, no es un poema que trata de los caballos en general, sino de dos caballos concretos, dos caballos que tienen toda una historia detrás: "Yet fifteen years ago, perhaps/ Two dozen distances sufficed/ To fable them" (29:7-9), pero que (y esa parece condición necesaria para que Larkin les dedique un poema) ahora viven en el anonimato. Lo que explora Larkin en el poema es la fama y la pérdida de la fama... en dos caballos. Aunque, ¿es tan distinta la pérdida de la fama en los seres humanos? Estos dos caballos, a pesar

⁶⁹ Motion nos relata la versión de cómo ocurrió todo según Monica Jones: "'When it happened', Monica says, 'he came in from the garden howling. He was very upset, He'd been feeding the hedgehog, you see-he look out for it in the mornings. He started writing about it soon afterwards'" (1993, 475).

de su insignificancia actual, se diferencian de los demás en que, para empezar, son de carreras, y en que, para continuar, alcanzaron el éxito. No obstante, algo los diferencia de los seres humanos que triunfaron y ahora viven en la modestia, y es la respuesta a la pregunta: "Do memories plague their ears like flies?" (29:19) ¿Hasta qué punto existe el recuerdo del éxito para los animales? La respuesta de Larkin es clara: "Summer by summer all stole away,/ The starting-gates, the crowds and cries-/ All but the unmolested meadows" (29:21-23). Incluso sus propios nombres, aunque perviven "Almanacked", van huyendo de sus mentes. Todo lo que fue la injerencia del hombre en su vida se disipa en su recuerdo, incluso esos nombres que les pusieron, como un apósito, y ahora su mundo se reduce a ese pequeño terreno donde los dos caballos "stand at ease,/ Or gallop for what must be joy" (30:25-26). Ahora ya nada se espera de ellos, y quizá por ello vagan felices por ese prado, sin otra perspectiva que "the groom, and the groom boy, /With bridles in the evening come" (30:29-30).

Como ya he dicho, "Wires", "First Sight" y "Pigeons" presentan animales sin ningún rasgo especial, sin ningún tipo de protagonismo. Por ello aparecen en el plural genérico sin artículo: "old cattle", "young steers", "lambs", "pigeons". Son todos y cualesquiera los que pasan por la experiencia descrita en el poema, y si en "Wires" encontramos un cierto tono alegórico, "First Sight" y "Pigeons" son más impresionistas, dibujan verbalmente una escena de pura observación de la que, sutilmente, el lector puede extraer una derivación de la vida humana.

WIRES

- 1 The widest prairies have electric fences,
For although old cattle know they must not stray
Young steers are always scenting purer water
Not here but anyway. Beyond the wires

- 5 Leads them to blunder against the wires
Whose muscle-shredding violence gives no quarter.
Young steers become old cattle from that day,
Electric limits to their widest senses.

4.5.1 "WIRES": UNA ALEGORIA

Escrito en 1950, e incluido en *The Less Deceived*, "Wires" utiliza el rito de paso mediante el cual un novillo se transforma en res para proponer una alegoría⁷⁰ de la vida humana en la que se dibuja el lado doloroso de la experiencia, tema también de otros poemas del mismo libro, como pueden ser "Going", "I Remember, I Remember" o "Triple Time", y en los que se postula que es precisamente el dolor lo que constituye el nutriente principal de la experiencia.⁷¹

"Wires" se estructura en dos cuartetos y tres frases. La primera frase acaba a mitad del cuarto verso, donde empieza la segunda, que se encabalga hasta la mitad del segundo cuarteto. La tercera, que opera a modo de conclusión, ocupa los dos últimos versos. Todos los verbos del poema están en tiempo presente, en ese presenta factual que postula lo expuesto como fuera de toda duda, y, de hecho, el poema se inicia con una frase "The widest praries have electric fences" que probablemente, en sentido literal, sea falsa, aunque no en el sentido alegórico que le quiere dar al poema, donde esas "widest prairies" y esas "electric fences" significan algo diferente. Quizá el tono mesurado, conciso y "matter-of-fact" del poema nos haga olvidar ese detalle, eso y la habilidad con que Larkin nos presenta los hechos, como si fueran irrefutables: ese "old cattle" que "know that they must not stray" y esos "young steers" que "are always scenting purer water". Esas son las premisas del texto, el contraste entre esas reses que "know" y esos "young steers" que, en su inexperiencia, confían en el olfato, en el

⁷⁰ "The vague attractions of 'anywhere' and the equally unspecific and curious use of 'Beyond the wires' to name the desired state of freedom suggest that the poem is operating at the level of allegory or parable" (Regan 1992, 83). Por su parte, Steiner califica el poema de "A minimalist allegory of impotence" (2001, 162).

instinto, para encontrar esa "purer water" en ese "anywhere" que siempre está lejos del "here" que contiene, un "here" que, como ya vimos en el poema con ese título, encarna la vida real, sin disfraces.

El final de la primera estrofa, como ocurre a menudo en Larkin, posee un importante valor estructural: ese "beyond the wires" marca el protagonismo y el sentido del título. Esas "wires", esas alambradas, siempre están ahí, y el querer traspasarlas sólo "leads them to blunder up against the wires". Hay en ello un importante implícito: sólo el buscar los límites nos permite conocerlos: sin ese "beyond the wires" no sería posible llegar a "against the wires". Y es ese mismo seguir el instinto, ese buscar algo mejor que lo que se conoce, lo que lleva al dolor, pues esas alambradas producen esa "muscle-shredding violence".

La conclusión es ese paso de la juventud a la madurez, el tránsito de "young steers" a "old cattle". El dolor es el aprendizaje, esos "electric limits to their widest senses". Y observemos otra implicación: para Larkin el único término medio entre "young steers" y "old cattle" es esa "muscle-shredding violence", ese proceso de aprendizaje que "gives no quarter". Como bien expresa Augustine: "For Larkin, the process of development or initiation is linked with a conflict between optimistic expectations for the future and harsh experience in the present" (1989, 114). Aprender es sufrir, parece decirnos Larkin, y asoma aquí su vena más irónicamente quejumbrosa ante la abrupta llegada de la vejez, ante el hecho de haberse perdido los buenos tiempos -también presente en "High Windows", donde se lamenta por haber llegado tarde a ese paraíso que "Everyone old has dreamed of all their lives"; o en "Annus Mirabilis", donde ese "nineteen sixty three", que fue cuando

⁷¹ Augustine (1989, 113) llama a esta experiencia "uncompleted initiation experience", y es uno de los tres tipos de experiencia de iniciación que encuentra en la poesía de Larkin.

"sexual intercourse began" (167:2), resulta ser "rather late for me" (167:3)-.

La vida del ganado, mucho más limitada en experiencias que la humana, se reduce a eso, a pasar de la juventud a la vejez (y luego a la muerte, aunque esta parte no sea tema de este poema). Pero la vida humana, que es lo que viene a representar la vida del ganado en un sentido alegórico, no es muy diferente. Todos buscamos agua más pura en otra parte, pero el dolor nos hace conformarnos con lo que tenemos⁷². Como bien dice Swarbruck, el tema del poema "is desire and the inevitability of disappointment and disillusionment" (1995, 92).

⁷² De nuevo en su poema "Poetry of Departures", un canto a los que son capaces de ir "Beyond the wires", escribió Larkin: "We all hate home/ And having to be there" (85,10-11).

4.5.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "WIRES". MAPA DE LA TRADUCCION.

Booth, al comentar los "verbal devices" de Larkin en "Wires" (1992, 85-88), se fija en el inusual esquema rítmico del poema: abcd dcba, donde la segunda estrofa hace de espejo de la primera, con la repetición de la palabra "wires" al final del cuarto y quinto verso, un marcador estructural muy claro, pues también es el título del poema⁷³. Además, toda la segunda estrofa es consecuencia de ese "beyond the wires". Y por añadidura, tal como nos explica Booth (1992, 86), en "beyond the wires" "the words turn out to be a noun phrase: a mere figment in the minds of cattle, which leads them only to the wires. The reader is frustrated and disoriented –just as the steers are– by this puzzling conversion of adverb into noun". La elipsis es audaz, pero parece obedecer más a una cuestión métrica y de concisión expresiva que a un intento de penetrar en las mentes de los novillos, en una de esas interpretaciones a veces disparatadas con que nos obsequian algunos críticos. Lo que sí es indudable es que, tanto desde el punto de vista formal como significativo, se trata del núcleo del poema: "Beyond the wires/ Leads them to blunder against the wires".

Hay otro marcador estructural que creo fundamental mantener: la repetición/inversión de "widest" y "electric" en encontramos en el primer y último verso:

"The **widest** prairies have **electric** fences"

"**Electric** limits to their **widest** senses"

⁷³ Para Augustine (1989, 113), "The resulting enveloping structure, with its orderly link between stanzas, establishes a rhythmic boundary or fence for the young steers as well" (lo que es, tal como hacía Dámaso Alonso con las cabras de Góngora, tomar

"Prairies" y "senses" son dos palabras que se asocian a la libertad, significadas por la palabra "widest", mientras que "electric" acompaña a "fences" y "limits", que suponen la constricción y el dolor. Su inversión complementa el efecto de espejo que da la rima, al tiempo que repite las mismas palabras en la premisa y en la conclusión del poema.

MAPA DE LA TRADUCCION

"Wires" es un poema que en su simplicidad y en la claridad de sus marcadores estructurales no debería plantear ningún problema de traducción, pero que sí plantea la cuestión de qué hacer con la rima. Hemos visto cómo Booth nos señalaba que la rima era de lo más inusual, y cómo ese efecto de espejo acentúa el desdoblarse del poema desde la inocencia hasta la experiencia (y hay en el poema un indudable eco de William Blake). Alvaro García, que en el prólogo a su versión de *Un engaño menor (The Less Deceived)* (1990, 12) afirma haber rimado su versión de "Wires" "por ser la rima, insistamos, parte del argumento", reproduce, en efecto, la rima del original, sólo que costa de liquidar otros marcadores estructurales de igual importancia, a saber: i) "widest" es "las más amplias", pues si no, no tiene sentido el primer enunciado. Larkin, al decir "las praderas más amplias" está implicando que incluso las praderas más amplias, donde uno se sentiría más libre, tienen su límite. Decir "las amplias extensiones" (Larkin 1990, 45) no significa nada, pues elude esa idea de que son las más amplias, las más vastas. Y del mismo modo, el superlativo ha de acompañar a "sus miras", pues, como hemos visto, "praderas" y "miras" han de ir con el superlativo, que es el que les da su máxima expresión de libertad; ii) García también hace caso omiso de la

una expresión verbal como objeto físico del poema, algo contra lo que ya nos alertó Sánchez Ferlosio (1981, 239)).

inversión entre "widest" y "electric"; iii) para mantener la rima, introduce un verso desatinado: "a las que con los músculos heridos su bravura/ castiga" (Larkin 1990, 45) para verter: "whose muscle-shredding violence gives no quarter". *En ningún momento* habla Larkin de "bravura" ni de "castigo", dos conceptos totalmente fuera de lugar en el poema. Larkin expone los hechos como una pura observación de la condición vacuna, por así decir, y no valora cobardía ni valor, ni premio ni castigo; iv) la transformación en futuro de los dos últimos tiempos verbales tampoco tiene sentido: "En reses viejas tendrán que convertirse" (Larkin 1990, 45) aporta una inevitabilidad a lo que Larkin propone como un simple fenómeno: "Ese día el novillo joven en res vieja se ve transformar". Por otro lado, "Tendrán límite eléctrico sus amplias intuiciones" (1990, 45) no sólo introduce otro futuro innecesario, sino también un verbo que Larkin hace elíptico en un poema que es un prodigio de concisión; v) al traducir "Not here but anywhere" por "algún otro sitio" (1990, 45) se soslaya ese contraste que establece Larkin entre el "here" y el "anywhere". Para Larkin el "aquí"⁷⁴ tiene una gran importancia, y no en vano tiene un poema con ese título. "Aquí" es el hogar, "anywhere" es la huida, la libertad. No en vano uno de sus poemas se titula "Home is so sad".

He traducido "senses" (en el sentido de "The senses viewed as forming a single faculty", la 3ª acepción del OED) por "miras", en el sentido 7 del DRAE: "Intención, objeto o propósito, generalmente concreto" porque la expresión "amplitud de miras" creo que se adapta perfectamente a la intención del poema, expresada a través de esos novillos. Lo que ellos pretenden es ampliar su horizonte: de eso y de su fracaso es de lo que trata el poema. Además, "miras", al ser femenino,

⁷⁴ Dice Swarbrick: "Twenty-seven years later, Larkin will still be confronting 'here', but now 'anywhere' else can only be penetrated in the annihilation of death. His appalled recognition in 'Aubade' is expressed in terms strikingly reminiscent of 'Wires': 'Not to

rima mejor con "eléctricas" del primer verso, y en español resulta más idiomático que "sentidos", "intuiciones" o "percepciones".

Es posible –y la incluyo a continuación- hacer una versión rimada según el patrón original, y siguiendo los marcadores estructurales, de manera que no destruyamos la estructura, que en el fondo es el armazón del sentido de la obra.

be here,/ Not to be anywhere,/ And soon; nothing more terrible, nothing more true"
(1995, 94).

ALAMBRADAS

Las praderas más amplias tienen cercas eléctricas ,	A	
..... las reses viejas.....descarriar	B	
los novillos jóvenes.....pura	C	
no aquí, sino en cualquier parte. Más allá de las <i>alambradas</i>		D
les lleva a chocar contra las <i>alambradas</i>	D	
.....medida	C	
..... novillo joven en res vieja..... transformar,		B
límites eléctricos a sus más amplias miras.	A	

ALAMBRADAS

- 1 Las praderas más amplias tienen cercas eléctricas,
pues aunque las reses viejas saben que no se han de descarriar
los novillos jóvenes husmean siempre agua más pura
no aquí, sino en cualquier parte. Más allá de las alambradas

- 5 les lleva a chocar contra las alambradas
cuya violencia los desgarran sin medida.
Ese día el novillo joven en res vieja se ve transformar
límites eléctricos a sus más amplias miras.

FIRST SIGHT

- 1 Lambs that learn to walk in snow
When their bleating clouds the air
Meet a vast unwelcome, know
Nothing but a sunless glare.
5 Newly stumbling to and fro
All they find, outside the fold,
Is a wretched width of cold.

- As they wait beside the ewe,
Her fleeces wetly caked, there lies
10 Hidden round them, waiting too,
Earth's immesurable surprise.
They could not grasp it if they knew,
What so soon will wake and grow
Utterly unlike the snow.

4.5.3 "FIRST SIGHT": UN APRENDIZAJE

"First Sight", escrito en 1956 e incluido en *The Whitsun Weddings*, comparte con "Wires" el tema del aprendizaje, aunque si en este significa límites y dolor, en "First Sight" es el descubrimiento de la vastedad y la sorpresa del mundo.

Larkin nos habla aquí de un animal en genérico, aunque sometido a una circunstancia especial: "Lambs that learn to walk in snow". No se refiere el poema a todos los "lambs", sino sólo a los que tienen esa "first sight" del mundo limitado por la nieve, a los que "Meet a vast unwelcome", y que "know/ Nothing but a sunless glare". Al contrario que los "young steers" de "Wires", que nacen en "the widest prairies" y posteriormente sufren la decepción de las "electric fences", estos corderos nacen en un ambiente hostil, poco acogedor. Y la primera estrofa finaliza con esa definición de todo lo que pueden hallar fuera del aprisco: "a wretched width of cold".

La segunda estrofa se inicia con la descripción de lo que van a descubrir, algo que, en su inocencia, ni siquiera intuyen. Pues no sospechan, mientras están junto a la oveja, que a su alrededor les espera "Earth's immeasurable surprise". El poema concluye con un cambio de tiempo verbal: se abandona el presente simple enunciativo, el mismo que el de "Wires", y se pasa a una frase de condicional: "They could not grasp it if they knew,/ What so soon will wake and grow/ Utterly unlike the snow", donde se resume toda la inexperiencia e inocencia de esos corderos, que han de descubrir todo lo que les ofrece la tierra, la de verdad, la que está debajo de la nieve.

"Wires" y "First Sight" son dos poemas que parecen contradecirse en su visión del futuro: resignado uno, lleno de esperanza el otro. Pero digo que "parecen" porque, en realidad, corresponden a dos edades distintas de la vida animal. "First Sight", como indica el título,

corresponde al nacimiento, y en concreto a ver la luz en medio de un entorno difícil y “unwelcome”, y a la esperanza de descubrir que el mundo no es sólo ese entorno hostil cubierto de nieve. “Wires”, en cambio, corresponde a una fase posterior del aprendizaje. Los novillos ya conocen la inconmensurable sorpresa de la tierra, y ahora quienes más, quieren ampliar sus miras. Pronto sabrán que estas tienen un límite.

4.5.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "FIRST SIGHT". MAPA DE LA TRADUCCION.

"First Sight" se divide en dos estrofas de siete versos, de rima ababccc. Cada estrofa se divide en dos frases de la misma extensión: cuatro y tres versos cada una.

Como ya hemos dicho, todos los versos están en presente simple, a excepción de la última frase de 3 versos, que es una oración subordinada condicional.

En la primera estrofa abundan los verbos de colisión: "meet", "know", "stumbling", "find". Y por colisión me refiero a la intersección del cordero recién nacido con su entorno. Las dos oraciones son subordinadas temporales: "When their bleating...", y "Newly stumbling..." (es decir: "As the newly stumble...").

La primera frase de la segunda estrofa es otra subordinada temporal: "As they wait..." Es lógico: son descripciones de lo que pasa *cuando* o *mientras* esos corderos aprenden a andar. La última frase, en cambio, la conclusión y núcleo del poema, es, como ya hemos visto, una oración condicional, aunque, en el fondo, una condicional falsa, porque la premisa "if they knew" sabemos que no es cierta. Nosotros, los humanos, y el autor del poema suponemos que los corderos no pueden saberlo.

El verbo "know" se repite dos veces en el poema: cuando se nos dice que los corderos "know/ nothing but a sunless glare", y luego, al advertir que "They could not grasp if they knew". Creo que debe traducirse por el mismo verbo en español: yo he optado por "conocer", un verbo asociado a la experiencia.

Hay otro verbo que se repite en la segunda estrofa, "to wait": "As they wait beside the ewe", y "waiting too,/ Earth's immeasurable

surprise". Son dos esperas simultáneas: la del sorprendido y la del sorprendedor, aguardando su momento.

MAPA DE LA TRADUCCION

Se han respetado todos los tiempos verbales, así como los encabalgamientos: toda la primera estrofa, a excepción de los versos 4 y 6; mientras que en la segunda sólo hay dos, en los versos 2 y 6.

En la primera estrofa he transformado ese "vast unwelcome", una incómoda "enorme no bienvenida" en una "vastedad hostil", una simple transformación del adjetivo en nombre y viceversa. "Newly stumbling" me ha parecido que quedaba bien reflejado en "En su primer trastabillar".

En la segunda estrofa merece la pena mencionar que he suprimido la coma del verso 12, después de "knew", que se interpone entre el verbo y el complemento, creando un encabalgamiento más.

También señalar que tanto en el original como en la traducción el primero y el último verso acaban con la misma palabra: "nieve", uno de los protagonistas del poema.

PRIMERA VISION

Los corderos.....	D	T	SU
.....	O	I	BOR
encuentran....., conocen	S	E	DI
.....	FRA	M	NA
..... trastabillar	S	P	DAS
..... encuentran,	E	O	
.....	S		TEM
		P	PO
		R	R
		E	A
..... esperan,.....	D	S	L
l.....,	O	E	E
....., y esperando.....,	S	N	S
.....	FRA	TE	
..... conocieran	S		FRASE
.....	E		CONDI
.....	S		CIONAL

PRIMERA VISION

- 1 Los corderos que aprenden a andar en la nieve
mientras sus balidos nublan el aire
topan con una vastedad hostil, conocen
tan sólo un deslumbramiento sin sol.
- 5 En su primer trastabillar de un lado al otro
todo lo que encuentran, fuera del aprisco,
es una desapacible extensión de frío.

- 10 Mientras esperan junto a la oveja,
la lana con grumos de humedad, se extiende
en torno a ellos, oculta y esperando también,
la inconmensurable sorpresa de la tierra.
No comprenderían aunque conocieran
lo que pronto despertará y crecerá
totalmente distinto de la nieve.

PIGEONS

- 1 On shallow slates the pigeons shift together,
Backing against a thin rain from the west
Blown across each sunk head and settled feather.
Huddling round the warm stacks suits them best,
- 5 Till winter daylight weakens, and they grow
Hardly defined against the brickwork. Soon,
Light from a small intense lopsided moon
Shows them, black as their shadows, sleeping so.

4.5.5 "PIGEONS": UNA ESCENA.

En "Pigeons", escrito en 1955, encontramos una escena protagonizada también por animales anónimos y genéricos, otro de esos poemas impersonales y descriptivos de Larkin que, curiosamente, acaban transmitiendo más emoción que algunos de sus poemas en primera persona, supuestamente más íntimos. La sensación de desvalimiento de estas palomas bajo la lluvia, por ejemplo, resulta más conmovedora que la de muchos de sus poemas dedicados a los seres humanos. Los "pigeons" de Larkin, en su búsqueda de calor, de refugio, se van apretando unos contra otros hasta casi confundirse con la pared que les sirve de fondo. En los cuatro primeros versos abundan los verbos de movimiento: "shift", "backing", "sunk", "settled", "huddling": todo eso es lo que hacen estas palomas para protegerse: verbos de retirada, de acurrucamiento, de recogimiento.

A partir del verso 5, a la lluvia se añade el declinar del día, y el detalle de que es invierno. Y de pronto dejamos de verlos: "hardly defined against the brickwork". Pero al final del verso 6 se inicia la segunda secuencia del poema, esos dos últimos versos en el que esa "small intense lopsided moon/ Shows them, black as their shadows, sleeping so". Este es el verso en el que se concentra toda la ternura del poema, en la súbita revelación de las palomas iluminadas por la luna, durmiendo en su propio calor, acunadas por la aliteración en "s" de "shows", "shadows" y "sleeping so", que ya hemos encontrado en el primer verso: "shallow slates", "pigeons shift", y luego en los dos participios que se refieren a la cabeza y a las plumas, "sunk" y "settled" respectivamente. Es ese susurro el que da el tono íntimo, reservado, callado del poema.

4.5.6 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "PIGEONS". MAPA DE LA TRADUCCION.

"Pigeons" se resuelve en una estrofa de 8 versos y tres frases. La rima es ababcddc. La primera frase nos presenta a las palomas con una oración principal enunciativa: "On shallow slates the pigeons shift together", que es un eco del inicio de "Wires": "The widest prairies have electric fences" y de "First Sight": "Lambs that learn to walk in the snow... know nothing but a sunless glare". Las tres pretenden dejar constancia de un hecho de la vida animal a partir del cual Larkin extrae una enseñanza ("Wires"), una observación ("First Sight") o una sensación ("Pigeons"). Porque, de los tres poemas, "Pigeons" es el más puramente descriptivo: no comenta el aprendizaje del animal (como por ejemplo los tres versos finales de "First Sight") sino que simplemente *dibuja* en palabras una escena. Eso sí, con una austeridad de recursos que revela tanto la calidad de la mirada como la de los mecanismos verbales para transmitirla.

Ya hemos visto que para sus poemas de animales Larkin eligió siempre seres pequeños, anónimos, insignificantes. Incluso en "At Grass", un poema sobre caballos victoriosos, fija la mirada en ellos en un momento de retiro, de olvido. De todos los animales que presenta, esos "Pigeons" son los más estáticos, los más indefensos (exceptuando quizá el erizo que muere en "The Mower"): no hacen nada, sólo se acurrucan, retroceden, se encogen: la lluvia y el invierno los hacen apretarse contra esas "warm stacks" hasta que se quedan dormidos, momento en el que nos los vuelve a mostrar, como si fueran niños.

El poema, en su simplicidad, es de una elaboración perfecta. La aliteración en "s" del primer verso pasa a la violenta "b" de "Backing" del segundo verso y de "Blown" en el tercero, que encarna perfectamente la violencia del viento frente a la reiteración de "eses" de

"sunk" y "settled". Una vez dibujada la escena, la segunda frase acaba de perfilarlos con una nueva insistencia en la "s" en el cuarto verso. "stack", "suits", "best", y tras la referencia al menguar de la luz y al invierno, desaparecen prácticamente, "Hardly defined against the brickwork". Pero ahora la escena nos va a ofrecer un nuevo sesgo. La última frase la inicia ese "Soon", que recoge la aliteración en "s" para reiterarla en los dos últimos versos: "small intense lopsided", adjetivos referidos a la luna en el penúltimo verso, y "show", "shadows" y "sleeping so" en el último. Tres pinceladas en uno de los poemas más visuales y *japoneses* de Larkin, donde, de una manera puramente descriptiva, reitera los temas del desamparo y la soledad.

MAPA DE LA TRADUCCION

Reproducir su simple dicción y su susurro es lo único que exige este poema. El plural del sujeto permite que, en castellano, abunden las "eses" en el poema, y aun cuando "shift together" pase a ser "se apiñan", todas las demás palabras del verso llevan "s". Por desgracia, no he podido encontrar un equivalente poderoso al "Backing" y "Blown" que inician el segundo y tercer verso. Aunque quizá lo compensemos con la abundancia de "eses" del tercer verso: "sus cabezas encogidas, sus plumas quietas".

En el penúltimo verso he respetado el desplazamiento de los adjetivos de la luz a la propia luna, que es siempre igual y no puede ser ni pequeña ni intensa ni sesgada. Por desgracia, no he podido rematar el poema con las "eses" de "sleeping so".

PALOMAS

Sobre las tejas planas las palomas se apiñan,
.....
..... sus cabezas encogidas, sus plumas quietas.
.....,
.....
..... Enseguida,
.....una luna pequeña, intensa y sesgada,
nos las muestra, negras como sus sombras, dormidas.

PALOMAS

- 1 Sobre las tejas planas las palomas se apiñan,
reculando de la fina lluvia del oeste
que se abalanza contra sus cabezas encogidas, sus plumas quietas.
Nada mejor que pegarse a la cálida chimenea,
- 5 hasta que declina el día invernal y apenas
se las distingue de los ladrillos. Enseguida,
la luz que llega de una luna pequeña, intensa y sesgada,
nos las muestra, negras como sus sombras, dormidas.

4.6 DOS RETRATOS: "MR BLEANEY" Y "LOVE SONGS IN AGE"

"Mr Bleaney" y "Love Songs in Age" son dos poemas en los que Larkin se sirve de un elemento –la habitación en el caso de "Mr Bleaney", unas viejas partituras de canciones de amor en "Love Songs..."- para retratar a un personaje, cuya circunstancia aprovecha el poeta para rematar el texto con una observación sobre la vida en general y sobre la suya en particular.

Formal y estructuralmente son dos poemas muy distintos. "Mr Bleaney" opera en dos secuencias temporales: la primera comprende los diez primeros versos, y corresponde a la visita de la voz poética a lo que fue la habitación de Mr Bleaney con la posible intención de alquilarla. A partir del verso 10 ("So it happens that I lie...") nos hallamos en otro presente: la voz poética habita ya la habitación de Mr Bleaney y se convierte en él, hasta concluir en esa reflexión final que abarca los dos últimos cuartetos y que ahora podría aplicarse a sí mismo.

"Love Songs..." ocurre en un solo corte temporal: cuando la protagonista del poema –una mujer ya mayor- encuentra unas viejas partituras que, tras muchos años sin verlas, le despiertan una juventud que creía ya perdida, y cuya manifestación es ese amor que actúa como un juego de luminosidades que brotaran de las propias canciones y que, finalmente, al parecer, mueren con ellas, como si el amor no pudiera ser más que un instante de felicidad que, como las canciones, actúa en el tiempo y es perecedero.

Cada poema reflexiona sobre un aspecto que suele presentarse como crucial en algún momento de la vida: en qué nos hemos convertido: "how we live measures our nature" (T245:21) y lo que ha supuesto el

amor para nosotros. A través de la habitación de Mr Bleaney, Larkin nos ofrece el patético retrato de un desarraigado para, al final, desvelar que él mismo es ese desarraigado, y que no puede enseñar más que esa "hired box" (T245:23); y nos lo dice de un modo que sabemos que está rechazando esa posibilidad por indeseable, al igual que en "Toads Revisited" había renunciado poéticamente a una vida sin el sapo del trabajo⁷⁵.

En "Love Songs..." no aparece físicamente el poeta –no existe ese "I" presente en "Mr Bleaney"-, y a través de la protagonista femenina del poema -sabemos estaba inspirado en su madre (Motion 1993, 279)-, nos presenta su peculiar visión del amor. Pero, como en el resto de sus poemas, Larkin nunca acaba de estar fuera de ellos. Y a través de los detalles –esas páginas "bleached", "marked" o "mended" (T255:3-5)- afloran las sensaciones posteriores, esas palabras que al dilatarse en canto traen esa juventud que sólo dura lo que una canción. Tal como dice Motion (1993, 279-80): "The lessons Larkin draws from his mother's experience are the same as those he draws from his own".

Lo que consiguen ambos poemas, en esencia, es dibujarnos toda una vida, retratarnos un personaje completo, en menos de 30 versos, con un estricto control del material y rematando cada uno con una reflexión final que el lector hace suya, pues se trata de dos temas universales.

Creo, en definitiva, que a ambos poemas se les podrían aplicar perfectamente las palabras de Wordsworth al caracterizar el objeto de su poesía:

to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men, tracing in them truly, though not ostentatiously, the primary laws of our nature (en Lodge 1989, 121).

⁷⁵ Larkin sentía auténtico horror a viajar y un auténtico apego por la rutina y la vida cotidiana (Rossen 1989, 48-53).

MR BLEANEY

1 '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,

5 Whose window shows a strip of building land,
Tussocky, littered. 'Mr Bleaney took
My bit of garden properly in hand.'
Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook

Behind the door, no room for books or bags –
10 'I'll take it'. So it happens to 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.
15 I know his habits – what time he came down,
His preference for sauce to gravy, why

He kept on plugging at the four aways –
Likewise their yearly frame: the Frinton folk
Who put hum up for summer holidays,
20 And Christmas at her sister's house in Stoke.

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

25 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.

4.6.1 "MR BLEANEY": AUTORRETRATO EN NEGATIVO

"Mr Bleaney" pertenece al libro *The Whitsun Weddings* (1964), y fue completado en su versión definitiva en mayo de 1955. Consta de 7 cuartetos endecasílabos de rima ABAB.

Swarbrick (1995, 96) nos relata las circunstancias que dieron origen al poema:

The poem emerges from the specific situation of Larkin's trying to find satisfactory gigs in Hull and it was some months before he was accommodated by the University in the top-floor he occupied from 1965 to 1974.

El propio Larkin (2001, 59), sorprendido por la popularidad que alcanzó el poema, nos relata:

I thought ths subject was peculiar to me, and yet everybody seems to understand it and like it. When you're an only lodger, your relation with your landlady is very delicate: she's constantly urging you to do what she wants – dig the garden, or sit with her in the evenings, instead of sloping off to your own room.

Posee el poema una estructura interna bien marcada. En los diez primeros versos se alterna la voz de la patrona que le está enseñando la habitación al yo poético con una descripción del cuarto. Las frases de la patrona son breves, concisas, y los comentarios que para sí hace su interlocutor carecen casi por completo de verbos: son una descripción fría y aséptica del lugar, y no hay ningún juicio de valor, ni siquiera ese "tussocky, littered" referido al supuesto jardín de la casa.

La segunda parte se inicia cuando la voz poética ocupa el lugar de Mr Bleaney, en el verso 10: "So it happens I lie/ where Mr Bleaney", que supone un cambio de tiempo verbal a presente, ahora que aquel imita como algo habitual los gestos de su antecesor.

Este presente simple que se inicia en el verso 10 prosigue hasta el 15, donde se inicia esa tercera parte –hasta el verso 20–, en que se narran los pasados hábitos de Mr Bleaney con precisión rutinaria: su verano en Frinton, sus Navidades en Stoke.

Hasta aquí lo que sabemos de Mr Bleaney, que nos lleva a intuir que era un hombre gris, probablemente de escasas aspiraciones, al que poco importaba el ruido y la sórdida decoración de su cuarto. Lo que sí queda implícito es que dicho entorno físico afecta, en cambio, al yo poético, que se encuentra viviendo en una habitación antaño ocupada por un hombre al que ve como alguien por completo opuesto a él. Aunque no del todo, pues, como dice Brownjohn (1975, 17): "Mr Bleaney (...) represents a form of mediocre living from which the poet is theoretically emancipated. Yet, in renting the dreadful room, the latter has found himself in Mr Bleaney's position". No puede evitar elucubrar qué pensaba Mr Bleaney al hacer lo que él hace ahora, ese observar: "the frigid wind/ Tousling the clouds, lay on the fusty bed". Porque eso también es cierto para el yo poético, al igual que su comentario de que "how we live measures our nature"⁷⁶. Por eso le resulta difícil decidir si "at his age having no more to show/ That one hired box should make him pretty sure/ He warranted no better", porque él tampoco puede decidir si eso es cierto para sí mismo, ahora que él y Mr Bleaney comparten una misma geografía.

Los dos últimos cuartetos forman una sola y compleja frase que Lodge (1989, 126-7) analiza estilísticamente de manera muy precisa:

⁷⁶ Para Rossen (1989:50), "the poem 'Mr Bleaney' directly equates the poet's hired room with his worth as a man".

Syntactically this long period sentence is in marked contrast to the rest of the poem (...) The diction is plain and simple (if more dignified than in the preceding stanzas) but the syntax, subordinate clauses burgeoning and negatives accumulating bewilderingly, is extremely complex and creates a sense of helplessness and entrapment. The main clause so long delayed –“I don’t know”- when it finally comes, seems to spread back dismally through the whole poem, through the whole life of the unhappy man who utters it.

Ese “But if...” con que se inicia la larga frase de los dos últimos cuartetos supone, además, una ruptura absoluta en el orden de certezas y hechos del resto del poema, lo cual, combinado con esa construcción sintáctica que tan bien ha explicado Lodge, contribuye a subrayar esa imagen desoladora que deja el poema en su conclusión. Swarbrick (1995, 96) menciona que el poema refleja “a disturbance” que es “emotional and syntactical”, y que “the convolution expresses resistance to identification in a kind of syntactical squirm” (1995, 98). Según Hall (1989, 168), “this awkward, difficult-to-say sentence mimics the reluctance of the mind to reach conclusiones about its own worth or lack of worth”.

Swarbrick (1995, 97) nos desvela atinadamente el funcionamiento del poema:

The poem evolves from two contrary assertions: “I know his habits” and the concluding “I don’t know”. What surfaces in the poem is a growing identification with Mr Bleaney and an accompanying alarm (...) In occupying Mr Bleaney’s room,

he may be stepping into Mr Bleaney's shoes – indeed, he might already be in them.

Y es el propio Larkin (2001, 58-9) quien nos dice que

The first two thirds of the poem, down to "But if", are concerned with my uneasy feeling that I'm becoming Mr Bleaney, yes. The last third is reassuring myself that I'm not, because he was clearly quite content with his sauce instead of gravy, and digging the garden and so on, and yet there's no doubt lingering too, perhaps he hated it as much as I did.

El aspecto *compasivo* de Larkin lo pone de relieve Michael O'Neill (1988, 191) al comentar: "Again, Larkin refuses to settle down for an easy mockery of the man whose habits and quirks he knows and evokes with grim humour".

4.6.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "MR BLEANEY": MAPA DE LA TRADUCCION

Uno de los marcadores estructurales de este poema es, como acabo de comentar, el brusco corte que hay entre los cinco primeros cuartetos –los factuales- y los dos últimos –los hipotéticos-. Los cinco primeros cuartetos van encabalgados, y sólo al final del primero encontramos un signo de puntuación. El quinto, sin embargo, finaliza en un punto, que señala el cambio de lo real a lo elucubrativo.

Los diez primeros versos vienen marcados por esa alternancia entre los comentarios de la patrona y lo que piensa el yo poético en cuanto que futuro inquilino. La patrona habla con frases cortas y coloquiales, mientras que el futuro inquilino se limita a dejar constancia de lo que ve, y en sus comentarios sólo encontramos dos verbos: "fall", en el verso 4, y "shows" en el 5. Esta parte del poema acaba con el lacónico: "I'll take it".

Los dos cuartetos y medio que quedan hasta llegar al sexto se despliegan en dos frases bastante largas: la primera se inicia en el verso 10 ("So it happens...") y acaba en el 14 ("he egged her to buy"), y constituye una unidad significativa, en la que el yo poético usurpa el lugar de Mr Bleaney.

Del verso 15 al 20 se nos narran los hábitos de Mr Bleaney cuando estaba de inquilino: los verbos están en pasado, y el ritmo sigue siendo seco y entrecortado.

Ya hemos comentado los dos últimos cuartetos, y tras la explicación ofrecida por Lodge, parece evidente que debemos mantener esa estructura sintáctica en la traducción, pues es uno de los marcadores del poema.

Dentro de estos dos cuartetos merece la pena observar también la repetición de "and" en los versos 23, 24 y 26, que actúan de arrastre en la lectura y contribuyen a esa sensación de demora de la que habla Lodge.

MAPA DE LA TRADUCCION

Como es obvio, la traducción no podía comenzar con ninguna frase que no fuera "Esta es la habitación de Mr Bleaney".

Hay en el poema abundancia de encabalgamientos: 15 en el original y 16 en mi traducción.

El "the Bodies" del verso 2, que he traducido por "la fábrica", en las notas que aparecen al poema en *Larkin: A Helpfile* (www.newi.ac.uk/rdoover/larkin/5a58d17.htm) se nos explica del siguiente modo: "Presumably this is a colloquial reference to the body-assembly division of a car manufacturing plant".

Me he tomado la libertad de traducir ese "Mr Bleaney took/ My bit of garden properly in hand" por "Mr Bleaney me tenía un jardín precioso", que quizá exagera la ironía, aunque gana en coloquialismo.

En cuanto a "His preference for sauce to gravy", he optado por ese "que prefería las salsas ligeras", que es la manera más concisa de reflejarlo en castellano.

"Plugging at the four aways" es otro coloquialismo por insistir en jugar a las quinielas, "no perder la fe".

Quizá la frase clave del poema es el epigramático "how we live measures our nature", y que resultaba difícil sintetizar en un verso sin quitarle ese tono sentencioso, por lo que he elegido ese breve "somos tal como vivimos". (En el apartado 4.8: "La creación del personaje poético", encontraremos abundancia de frases epigramáticas).

En cuanto a "hired box", para reforzar el sentido de "box" como "box-like shelter", me he decidido por "cuchitril alquilado", que acerca más el sentido al lector español.

En general, he seguido en la traducción el tono seco y entrecortado de los versos, a menudo interrumpidos por comas (hay tres en el verso 8, dos en el verso 3, y un punto o una coma en medio de los versos 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 22, 23, 24 y 28).

MR BLEANEY

"Esta era la habitación de Mr Bleaney" ...	DES	E
.....	CRIP	S
....."	CI	T
.....	ON	R
.....		O
.....	EX	F
....."	T	A
....."	E	S
.....	R	
.....	I	
.....	O	E
"Me la quedo". Y así es como.....	R	N
.....		C
.....	EN	A
.....	EL	B
.....	LU	A
.....	GAR	L
.....	DE	G
.....	MR	A
.....	BLEANEY	D
Conozco sus hábitos:.....	HA	A
.....	BI	S
.....	TOS	
.....	DE	
.....	MR	
Y también cómo era su temporada:...	BLE	
.....	ANEY	
.....		
Pero si.....	SU	
.....	PO	
....., y.....	SI	
y.....	CION/	
de que somos tal como vivimos	IDEN	
y.....	TI	
.....	FI	
....., eso no lo sé.	CACION	

MR BLEANEY

- 1 "Esta era la habitación de Mr Bleaney. Se alojó aquí todos los años que trabajó en la fábrica, hasta que lo trasladaron". Unas cortinas estampadas, finas, deshilachadas, que cuelgan a diez centímetros del alféizar
- 5 de una ventana que muestra un solar cubierto de maleza y desperdicios. "Mr Bleaney me tenía un jardín precioso". Una cama, una silla, una bombilla de 60 vatios, no hay
- 10 colgador tras la puerta, ni sitio para libros o equipaje. "Me la quedo". Y así es como me acuesto donde se acostaba Mr Bleaney, y aplasto mis colillas en el mismo platillo de souvenir, y me pongo
- 15 algodones en los oídos para amortiguar el estruendo de la radio que él la animó a comprar. Sé cuáles eran sus hábitos: a qué hora bajaba, que prefería las salsas ligeras, por qué
- 20 nunca perdió la fe en las quinielas. Y también cómo era su temporada: la familia de Frinton que le alojaba durante las vacaciones de verano, y que pasaba las Navidades en Stoke con su hermana.
- Pero si se quedaba de pie mirando el viento glacial que alborota las nubes, o echado en la cama mohosa diciéndose que ese era su hogar, y sonreía, y temblaba, sin sacudirse el temor
- 25 de que somos tal como vivimos, y que si a su edad lo único que podía enseñar era un cuchitril alquilado no debería dudar que nada mejor merecía, eso no lo sé.

LOVE SONGS IN AGE

1 She kept her songs, they took so little space,
The covers pleased her:
One bleached from lying in a sunny place,
One marked in circles by a vase of water,
5 One mended, when a tidy fit had seized her,
And coloured, by her daughter –
So they had waited, till in widowhood
She found them, looking for something else, and stood

Relearning how each frank submissive chord
10 Had ushered in
Word after sprawling hyphenated word,
And the unfailing sense of being young
Spread out like a spring-woken tree, wherein
That hidden freshness sung,
15 That certainty of time laid up in store
As when she played them first. But, even more,

The glare of that much-mentioned brilliance, love,
Broke out, to show
Its bright incipience salilling above,
20 Still promising to solve, and satisfy,
And set unchangeably in order. So
To pile them back, to cry,
Was hard, without lamely admitting how
It had not done then, and could not now.

4.6.3 "LOVE SONGS IN AGE": LA FUGACIDAD DEL AMOR

Sabemos que Larkin comenzó "Love Songs..." en julio de 1953 y lo concluyó el 1 de enero de 1957, coincidiendo ambas ocasiones con una visita a su madre (Motion 1993, 279).

La escena que se describe en el poema es muy sencilla: una mujer encuentra por casualidad unas viejas partituras de canciones de amor, y el volverlas a interpretar le evoca su juventud, a través de la cual revive el amor, con sus promesas no cumplidas, que se desvanece al volver a recoger las partituras.

Swarbrick (1995, 108), creo que acertadamente, afirma que el poema posee "a kind of Hardy-esque plangency" en su lamento por el paso del tiempo, y Donald Mitchell (1982, 79) compara el poema con la letra de una canción:

A lyric, one might think, that in technical organization in some sense deliberately reflects the model "lyrics" of the love songs which are so poignantly resurrected while at the same time transcending them.

El poema se estructura en tres octavas, donde los versos son endecasílabos menos el 2 y el 6, que son pentasílabos, mientras que la rima es AbABBbCC.

La primera estrofa se abre con una doble estructura ternaria, tan cara a Larkin, como hemos visto: las tres primeras frases, que van simplemente yuxtapuestas: "She kept her songs, they took little space,/ The covers pleased her", nos introducen en la situación emocional del poema, y los tres versos que comienzan con "One" nos llevan al detalle más físico de esos cuadernillos.

Esa primera estrofa es la única del poema en la que se habla de objetos materiales, pues los tres primeros versos de la segunda ya dan pie a una parte sensorial que se inicia con esa "unfailing sense of being young" y finaliza con "when she played them first". Es una descripción de la ilusión del tiempo recobrado, de volver a la juventud mediante el exorcismo de interpretar las mismas canciones de antes. Como dice Booth (1992, 71), "the song-sheets are an intense vehicle of emotion".

Pero existe algo aún más intenso que esa recuperación fugaz de la juventud, y así lo indica ese "But, even more," con que acaba la segunda estrofa, y que nos lleva a ese curioso juego de luces y luminosidades que utiliza Larkin para describir el amor mediante esos tres casi sinónimos: "glare", "brilliance" y el "bright" que califica a ese "incipience" que parece emanar de las hojas de las partituras para "sailing above", y que es una promesa de poner orden una vez por todas a la vida. Y deslumbra más esa ilusión (no olvidemos el "But, even more,") que la de ser joven de nuevo. Por ello es tan duro volver a la realidad, recoger las canciones y colocarlas donde estaban antes y donde seguirán estando, pues eso supone admitir, aunque sea "lamely", que la promesa no acaba de cumplirse nunca.

Está implícita en el poema la fugacidad del amor, esa cualidad luminosa que estalla pero que está destinada a apagarse. Tal como dice Motion (1993, 279): "Originally these songs had suggested hopefulness; now they seemed to describe a world of delightful but impossible illusions".

4.6.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "LOVE SONGS IN AGE": MAPA DE LA TRADUCCION

Las tres estrofas van encabalgadas, aunque cada una, como hemos visto, forma una unidad significativa diferenciada: la primera nos sitúa en la esfera física de la acción del poema; la segunda en el ámbito sensorial –se evoca la juventud perdida–; y la tercera en el ámbito metafórico de ese amor descrito como un "much-mentioned brilliance", para acabar con esa conclusión dentro de la tercera estrofa ("So/ To pile them back") que también va encabalgada. Por lo demás, hay 1 encabalgamiento dentro de la primera estrofa, 5 en la segunda y 3 en la tercera.

Otro marcador es la ya mencionada estructura ternaria del inicio del poema, tanto en las tres frases yuxtapuestas del inicio como en los tres versos que comienzan con "One".

También he mencionado el juego de luces de la última estrofa entre "glare", "brilliance" y "bright", y podríamos mencionar también la aliteración en "s" de "Its bright incipience sailing above,/ Still promising to solve and satisfy, / And set unchangeably in order. So..."

Mitchell (1982, 79) resume la composición del poema afirmando que

The extraordinary way in which "Love Songs" is virtually through-composed, a continuity which erases the conventional strophic pattern and preserves unbroken the seamless rhythmic flow, is only a feature which distinguishes the poem from the lyrics one supposes the protagonist to be recollecting.

MAPA DE LA TRADUCCION

Las tres primera frases quedan yuxtapuestas con la misma naturalidad en español; y aunque después de “una descolorida de estar al sol”, sería más natural decir “*otra* con los círculos de un jarrón con agua”, he preferido mantener el “una” en los tres versos.

He mantenido los encabalgamientos entre estrofas, y el mismo número dentro de cada una.

Calificar los acordes de “francos y sumisos” choca un poco, pero el uso de “frank/franco” y “submissive/sumiso” es prácticamente el mismo en inglés y en español.

En cuanto a esas “word after sprawling hyphenated word”, es obvio que se refiere a esos guiones que hay en las partituras, que dilatan la pronunciación atribuyéndole una nota a cada sílaba.

He resuelto el “juego de luces” con un más genérico “brillo” para “brilliance”, “refulgir” para “glare” y “luminosa” para “bright”: en este último caso, la elección ha sido más bien por razones de eufonía.

No he conseguido mantener la aliteración en “s”, aunque tampoco me parece un recurso que conlleve una gran carga semántica.

“Lamely” tiene una función importante en la conclusión, pues expresa esa reticencia aún a renunciar a esa promesa que ahora sabemos imposible.

CANCIONES DE AMOR EN LA VEJEZ

<p>Guardaba sus canciones, ocupaban tan poco espacio, le gustaba las tapas: una....., una....., una....., , y se puso</p> <p>..... esos acordes francos y sumisos a esas palabras que los guiones prolongan, Pero, más aún,</p> <p>el refulgir.....brillo, el amor, luminosa incipencia, Por ello, , sin admitir en parte que </p>	<p>ES PA CIO</p> <p>FI SI CO</p> <p>SEN SA CI ON DE SER JO VEN</p> <p>EL BRI LLO DEL AMOR</p> <p>VUELTA A LO REAL</p>
--	---

CANCIONES DE AMOR EN LA VEJEZ

- 1 Guardaba sus canciones, ocupaban tan poco espacio,
le gustaban las tapas:
una descolorida de estar al sol,
una con los círculos de un jarrón con agua,
5 una pegada, de cuando le dio por poner orden,
y coloreada, por su hija;
y así esperaron, hasta que ya viuda
las encontró, buscando otra cosa, y se puso
- 10 a redescubrir cómo esos acordes francos y sumisos
habían dado paso
a esas palabras que los guiones prolongan,
y la infalible sensación de ser joven
se extendió como un árbol que despierta en primavera,
en el que cantaba esa fresca lozanía,
15 esa certeza de tener tiempo por delante
como cuando las tocó por primera vez. Pero más aún,
- el refulgir de ese tan mencionado brillo, el amor,
estalló, para mostrar
el vuelo de su luminosa incipiente,
20 que aún prometía solventar, y satisfacer,
e imponer un orden inmutable. Por ello,
esconderlas otra vez, llorar,
fue duro, sin admitir en parte que
no lo había conseguido entonces, y no lo haría ahora.

4.7 LA VEJEZ COMO DECADENCIA. "TOPS", "AS BAD AS A MILE", "THE OLD FOOLS".

Dice acertadamente Booth que "No other major poet has devoted so much imaginative energy to the humiliations of ageing, to jealousy of the young and horror at approaching senility" (1992,149). En efecto, nada ve de positivo Larkin en esa vejez y posterior muerte que la vida propone como destino. Ya vimos en "Send No Money" su desprecio por el aprendizaje de la experiencia de cuando "Half life is over" (T147:17), que despacha con ese contundente "Sod all" (T147:21).

La enumeración de las humillaciones del envejecimiento es el tema de uno de los poemas que comentaremos: "The Old Fools", pero también la encontramos en "Maturity": "Then I shall start to feel the backward pull/ Take over, sickening and masterful" (62:4-5); "Continuing to Live": "This loss of interest, hair, and enterprise" (94:5); "Age": "By now so much has flown / From the nest here of my hair that I needs must turn/ To know what prints I leave, whether of feet,/ Or spoor of pads, or a bird's adept splay" (95:8-119); "The trees": "Last year is dead, they seem to say,/ Being afresh, afresh, afresh (166:11-12); "The View": "Where it has gone, the lifetime?/ Search me. What's left is drear" (195:11-12). También hallamos referencias a la envidia que provoca la juventud: las vimos en "High Windows" y las encontramos en "Sad Steps": "Is a reminder of the strenght and pain/ Of being young; that it can't come again,/ But is for other undiminished somewhere" (169:16-18); o "Annus Mirabilis": "Sexual intercourse began/ In nineteen sixty-three/ (Which was rather late for me (167:1-2)".

Como afirma Booth un poco más adelante:

These poems of ageing adopt more intimately personal tones and, as Larkin grows older, they develop their own original rhetorical strategies (...) Instead of eloquent resignation and muted sorrow, we often find sardonic self-derision or angry humiliation. (1992, 149)

La vejez, para Larkin, no trae el bagaje de las experiencias provechosas de una vida, ni una sabiduría que legar (aunque, paradójicamente, sus poemas sean precisamente eso: la *sustancia* que ha extraído de sus días), ni una postura de ecuánime serenidad ante la existencia. Asumiendo ese papel de relator insobornable de la Verdad que propone en los tres poemas que vimos en el capítulo "Poética", Larkin se enfrenta al horror y la desesperación de la vejez y la muerte sin falsos consuelos ni paliativos. En "Dockery and Son" no se recata en ofrecer una visión de la vida carente de todo compromiso: "Life is first boredom, then fear./ Whether or not we use it, it goes,/ And leaves what something hidden from us chose,/ And age, and then the only end of age" (T316:45-48). Y en "Heads in the Women's Ward" incide en su radical división entre la juventud y la vejez sin término medio: "Sixty years ago they smiled/ At lover, husband, first-born child./ Smiles are for youth. For old age come/ Death's terror and delirium" (194:7-10).

Larkin ya se ve en plena decadencia ¡a los veintiséis años!: "I feared these present years,/ The middle twenties,/ When deftness disappears" (24:1-3), afirma en "On being twenty-six". Para Larkin, los años no nos hacen ganar nada; todo lo contrario, nos privan de las oportunidades que pudimos tener y nos hacen ser más conscientes de las que perdimos. Aunque si ha sido así es por propia elección, tal como afirma en "Reasons for Attendance": "What calls me is that lifted, rough-tongued bell/ (Art if you like) whose individual sound insists I too am individual" (80:12-14). Es la queja habitual de Larkin: elegir ser diferente y lamentarse de que, debido a ello, ha perdido unas

oportunidades (de ligar, de pasarlo bien) que se encarnan en ese personaje de "Letter to a Friend about Girls" que, por otra parte, es por completo distinto a él, pues como dice el poema: "Everything proves we play in separate leagues" (122:7).

En "Maturity", escrito a los 29 años, insinúa ya la decadencia de la edad e inaugura esa ecuación de Pérdida de la Juventud = Vejez, en la que el estado que pretende describir, la madurez, es ya decadencia: "My single body grows/ Inaccurate, tired;/ The I start to feel the backward pull" (62:2-4). Y la ironía de que eso sea "*the prime of life*" le lleva a reflexionar con dolor acerca de que "This pantomime/ Of compensating act and counter-act,/ Defeat and counterfeit, makes up, in fact,/ My ablest time" (62:9-12).

Con los años, no obstante, la perspectiva se hace más sombría. De 1961 (cuando Larkin contaba 39 años) es "Ambulances", con su presagio de la enfermedad: "All streets in time are visited" (132:6). Pero a partir de los cincuenta años, el paso del tiempo se vuelve obsesión por lo perdido: "I have started to say/ 'A quarter of a century'/ Or 'thirty years back'/ About my own life" (185:1-4), afirma en "I have started to say", al tiempo que ofrece una imagen poco halagüeña de sí mismo; de su vida personal en "Aubade": "I work all day, and get half-drunk at night" (T332:1); de su vida amorosa en "Love Again": "Love again: wanking at ten past three" (215:1).

No obstante, uno de los poemas que mejor expresan su descreimiento en la "madurez", en la experiencia de los años, quizá sea "The Winter Palace", fechado en 1978, y cuyo inicio resulta esclarecedor:

Most people know more as they get older:
I give all that the cold shoulder.

I spent my second quarter-century

Losing what I learnt at university

And refusing to take in what happened since. (211:1-5)

Es decir, que su madurez, ese segundo cuarto de siglo, no ha sido para Larkin de aprendizaje, sino de desaprendizaje, y no sólo de lo recibido, sino de lo que ha ido ocurriendo durante ese tiempo. Como podemos ver en sus críticas de jazz o en sus opiniones estéticas, Larkin es todo menos un hombre de su tiempo, un hombre en evolución. Todo lo contrario. En "Modesties", a los 27 años, su estética ya está perfectamente clara, y tanto "If, My Darling", escrito a los 28, como "Send No Money", escrito a los 40, son sólo elaboraciones de su enfoque. No hay "etapas" en la poesía de Larkin⁷⁷, ni tampoco en su vida. Desde su juventud quiere ser el poeta de la verdad, y vitalmente siempre será el bibliotecario/poeta⁷⁸ que oscila entre la necesidad de sexo y el horror al compromiso y a la vida en común.

⁷⁷ Como ya afirmé en el Prólogo a este trabajo: No veo yo evolución en lo que forma el corpus "maduro" de sus *Collected Poems*: es decir, los que van de 1946 a 1983, o lo que es lo mismo, de la página 3 a la 221. Los otros, los que escribe entre 1938 y 1945, y van desde la página 225 hasta la 311, no me parece que el compilador, Anthony Thwaite, los considere una fase anterior (aunque, obviamente, lo sean), sino más bien un apéndice que nos muestra a un Larkin "premaduro", anterior al personaje poético inamovible que será luego. El mismo Thwaite afirma:

It is clear from the first of Larkin's extant manuscript notebooks (dated 5 October 1944-10 March 1950, and given by him to the British Library in 1965) that the earliest poems which strike his characteristic note and carry his own voice were written in 1946. It seemed to make sense to begin the main body of this collected volume with the first poem of his maturity which he chose to preserve ("Going", see p. 3), written early that year, and then to follow this with the subsequent poems; and to relegate the earlier poems (1938-1945) to a separate section. (Thwaite 1988, xv).

⁷⁸ Sintomático de su anglocentrismo es esta respuesta de Larkin al ser entrevistado por el *Paris Review*:

Is Jorge Luis Borges the only other contemporary poet of note who is also a librarian, by the way? Are you aware of any others?

Who's Jorge Luis Borges. The writer-librarian I like is Archibald MacLeish. (Larkin 1983, 60).

En "The Winter Palace", tras ese resumen de sus primeros cincuenta años de vida, nos detalla lo que ha sido su existencia desde entonces:

Now I know none of the names in public prints,

And I am starting to give offence by forgetting faces

And swearing I've never been in certain places. (211:6-8)

Es la maldición de la senilidad, el único fruto obtenido de los años, al que propone un enigmático remedio:

It will be worth it, if in the end I manage

To blank out whatever is doing the damage. (211:9-10)

Pero lo que causa el daño es evidente: la vida, el tiempo, el desgaste. Y el final que propone es tan realista como (y perdón por la expresión) *poético*:

Then there will be nothing I know.

My mind will fold into itself, like fields, like snow. (211:11-12)

Y aunque uno no acabe de entender cómo los campos y la nieve se pliegan sobre sí mismos, y sospeche que ese "snow" no es más que una buena rima para "know", la imagen de la muerte como una mente que se pliega sobre sí misma resulta hermosa y poderosa, y quién sabe si acertada.

Los tres poemas que he seleccionado no están en primera persona, y los tres son reflexiones/observaciones sobre la decadencia vista desde fuera.

"Tops", aparecido el 14 de octubre de 1953 en *Listen*, es, al igual que "As Bad as a Mile" (fechado en 1968, e incluido en *The Whitsun*

Weddings), una observación que deviene metáfora sostenida de la decadencia, de una decadencia precoz, apenas detectada y anterior a la que el ojo puede atisbar. Es, de nuevo, misión del poeta comprender ese "incessant recital intoned by reality" (T134:20) que nos proponía en "If, My Darling", leer las señales de la vida que a los demás se nos pasan por alto. Así, Larkin comprende que el primer titubeo de las peonzas al girar -"Tops heel and yaw,/ Sent newly spinning"- (T269:1-2) es un presagio precoz de su caída, de ese "a falter,/ A flicker" (T269:10-11) que las hará desmoronarse patéticamente. Y remonta hasta ese primer temblor la insinuación de la muerte: es decir, hasta antes de la madurez, a la "infancia" del giro de la peonza.

"As Bad as a Mile" es un poema más fisiológico, pero también retrotrae la decadencia a un punto anterior al hecho que origina el poema, a ese "shied core/ Striking the basket, skidding across the floor" (T276:1-2), donde el fracaso no está ya en el hecho de arrojar el corazón de la manzana, sino en "the unraised hand calm,/ The apple unbitten in the palm" (T276:5-6).

Son dos poemas de parecida construcción, que reclaman ritmo y rima, que ha sido uno de los motivos que me ha hecho elegirlos. En el caso de "Tops" se trata, además, de un poema poco conocido y no recogido en libro, y en el de "As Bad as a Mile" son seis versos que encarnan perfectamente esa "información altamente concentrada y estructurada" de que habla Lotman.

Totalmente distinto es "The Old Fools": se trata de un extenso poema de 48 versos de arte mayor, fechado en 1973 e incluido en *High Windows*, que se estructura a partir de una serie de preguntas retóricas que desembocan en una interpretación de lo que es para Larkin el proceso de la muerte y la vejez, y que, a partir de unos viejos que él califica de "fools", acaba ampliándose a todos, pues ni siquiera él mismo es capaz de enfrentarse a su destino. "The Old Fools" es el poema más extenso que Larkin dedica al tema, y el de mayor complejidad

conceptual, donde propone imágenes que volveremos a encontrar en otros poemas, como por ejemplo "Aubade", escrito 4 años después.

Leyendo estos poemas sobre el tema que concluye la vida, me parecen más atinadas que nunca las palabras de Brownjohn:

The realities of the present are mainly dispiriting, and human hope is drained away by time. But hope does still exist, in one important sense, in Larkin: in the humane precision with which hope/less things are observed. (1975, 15).

TOPS

- 1 Tops heels and yaw,
 Sent newly spinning:
 Squirm around the floor
 At the beginning,
5 Then draw gravely up
 Like candle-flames, till
 They are soundless, asleep,
 Moving, yet still.
 So they run on,
10 Until, with a falter,
 A flicker –soon gone-
 Their pace starts to alter:
 Heeling again
 As if hopelessly tired
15 They wobble, and then
 The poise we admired
 Reels, clatters and sprawls,
 Pathetically over.
 - And what most appals
20 Is that tiny first shiver,
 That stumble, whereby
 We know beyond doubt
 They have almost run out
 And are starting to die.

4.7.1 "TOPS": NACER ES MORIR.

Eso es lo que parece decirnos "Tops": ya en el nacimiento se puede atisbar una señal de la decadencia y la muerte. En este caso, en versos muy breves que parecen contagiados de la energía de las peonzas. El poema comienza con una frase enunciativa en presente que se propone como hecho observado –un mecanismo muy común en Larkin–: "Tops heel and yaw,/ Sent newly spinning". Es decir, existe una torpeza que en ese momento podemos tomar como la torpeza del recién nacido (pues a estas alturas no esperamos que Larkin nos hable de peonzas porque sí, sin una prolongación de esa experiencia al ser humano, como en sus poemas de animales), sobre todo cuando a continuación nos dice que esas peonzas enseguida se yerguen hasta alcanzar su madurez como tales: "They are soundless, asleep,/ Moving, yet still". Es el cenit de la peonza: ese porte majestuoso en el que su propio movimiento es su quietud. Estos ocho versos componen la primera parte del poema: el camino de la peonza desde su nacimiento como tal (al girar) hasta su madurez peoncil.

La segunda parte, y más extensa (16 versos) relata en el mismo tiempo presente la decadencia de esa vida-como-peonza: ese "falter,/ A flicker" que de pronto comienza a alterar su ritmo hasta que de nuevo se escora: "heeling", un verbo que se repite y ya utilizado en el primer verso, y que quizá sea un reflejo de esa "inverted childhood" (T284: 47) de que nos hablará en "The Old Fools": la misma torpeza infantil, que, tras pasar por ese "wobble" desemboca en el "Reel, clatters and sprawls" de la muerte.

Hasta ahora, todos los verbos han sido de giro o de movimiento de las peonzas, y no había ninguna alusión a nada exterior a su realidad. Son, sin embargo, los seis últimos versos los que las antropomorfizan. No de una manera burda, sino desde la observación del poeta: "What

most appals". Si hasta ese momento la descripción ha sido fría (todo lo que puede serlo el lenguaje rítmico) y objetiva, ahora se introduce una impresión subjetiva con el verbo "appals". Y, de hecho, nada hemos visto que pareciera aterrador. No, lo aterrador es la reflexión, lo que aporta el ojo especial del poeta a la observación, el llevarnos a ese "tiny first shiver,/ That stumble", y a continuación introducir ese "we", un plural que aporta certeza e irrefutabilidad a una observación que hasta ese momento ha sido sólo personal. Ese casi invisible mecanismo generaliza el mensaje, el símbolo en que se convierten las peonzas. Pues "We know beyond doubt". Es empirismo, por una parte, pues es algo que siempre se repite, pero también es la constatación de que antes de la madurez ya llevamos escrita la decadencia ("run out") y la muerte. Pues es obvio que las peonzas no mueren, sólo su movimiento, que es lo que las hace estar vivas, ser lo que son. Así, ese "starting to die" completa su antropomorfización.

4.7.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "TOPS". MAPA DE LA TRADUCCION.

"Tops" es un poema dividido en cuartetos de rima abab, de versos de 5 sílabas, que componen un ritmo muy vivo y sonoro. Es un poema que *exige* rima y ritmo, aun cuando, como ha sido el caso, haya en mi versión un exceso de rimas pobres de infinitivo en "ar". Pero eso no es más que mi limitación. Era el reto de este poema, y, aunque quizá mi versión sea mejorable, creo que el primer marcador estructural que nos propone es la rima y el verso corto.

Es un poema en el que aparecen casi exclusivamente verbos de movimiento: "heel", "yaw", "spinning", "squirm", "draw up", "moving", "run on", "falter", "flicker", "alter", "wobble", "reels", "clatters", "sprawls", "shiver", "stumble", rematados por dos verbos de extinción como "run out" y "die". Muchos verbos son sinónimos: "spinning" y "squirm", "move" y "run out", "flicker", "falter" y "shiver", y, en el contexto del poema, "wobble" y "stumble". Todo ello es un marcador estructural que debe mantenerse en la traducción.

He comentado antes que también debe mantenerse la repetición del verbo "heel" en su forma "heeling" en el verso 13.

MAPA DE LA TRADUCCION

Exceptuando el primer cuarteto, donde no he rimado el primer y tercer verso (el que estén tan juntos el segundo y el cuarto ya da impulso al poema), sí he conseguido rimar los otros, aunque sin mantener siempre el patrón abab, pues en el segundo y tercer cuarteto la rima es abba.

He cambiado el orden de los versos 7 y 8 en función de la rima, convirtiendo ese "Moving, yet still" en "quietas, pero rotatorias".

Por lo demás, creo que el resultado sigue los marcadores descritos en el apartado anterior y logra un ritmo y una rima bastante vivos que resultan una reelaboración estructural (teniendo en cuenta que la rima, en este caso, es la estructura) del original.

Naturalmente, todos los tiempos verbales están en presente (simple o continuo), y he mantenido el arte menor del verso las pocas veces en que ha sido posible, aunque en castellano la longitud de los versos se me ha alargado casi siempre más allá de las ocho sílabas.

El “we” que introduce la certeza general de la observación ha quedado en el “nos” del verso 21, adelantándose al verso 22 del original y no quedando –por desgracia- al inicio del verso.

PEONZAS

..... se escoran y desvían	V	R
..... a girar:	E	
dan vueltas.....	R	I
.....,	B	
..... se yerguen	O	M
.....	S	
....., rotatorias,		A
.....	D	
..... prosiguen	E	
..... un titubeo		Y
..... parpadeo	M	
..... atenúa:	O	
..... escorar ,	V	R
.....	I	
..... bambolear,	M	I
.....	I	
resbala, se desploma o espatarra	E	T
.....	N	
..... nos	T	M
..... temblar,	O	
ese trastabillar.....		O
.....		
..... desfallece		
y hacia la muerte se mudan.	VERBOS DE	
	EXTINCION	

PEONZAS

1 Las peonzas se escoran y desvían
al ponerlas a girar:
dan vueltas por el suelo
al comenzar,
5 y luego graves se yerguen
como llama de palmatoria
hasta quedar quietas, pero rotatorias,
en silencio, como que duermen.
Y así prosiguen
10 hasta que un titubeo
un –efímero- parpadeo
su ritmo atenúa:
otro escorar,
como si una irremediable fatiga
15 las hiciera bambolear,
y la pose que uno admira
resbala, se desploma o espatarra
en patético final.
Y lo que más nos aterra
20 es ese tenue y primer temblor,
ese trastabillar que nos hace
saber sin que quepa duda
que su impulso desfallece
y hacia la muerte se mudan.

AS BAD AS A MILE

- 1 Watching the shield core
Striking the basket, skidding across the floor,
Show less and less of luck, and more and more

- 5 Of failure spreading back up the arm
Earlier and earlier, the unraised hand calm,
The apple unbitten in the palm.

4.7.3 "AS BAD AS A MILE": ACCION E INACCION.

Dice Larkin: "As a guiding principle I believe every poem must be its own sole freshly created universe" (Larkin 1983, 79)⁷⁹. Y Booth considera "As Bad as a Mile" uno de los poema paradigmáticos de dicha concepción autónoma del poema: "poems which bear this out most clearly are perhaps those mood-pieces which evoke irreducible, half-conscious states of being, or responses to environment and season" (1992, 78). Y añade a continuación que los temas de esos poemas "are instantly recognisable and familiar, but quite unexpected and original".

"As Bad as a Mile" es un poema ejemplar en su construcción, en cómo crea un universo verbal de gran densidad partiendo de una frase hecha ("To miss an inch is as bad as a mile": o sea, tanto da fallar por poco que por mucho⁸⁰) como título y desarrollando el tema en una frase de seis versos que posee su propio suspense.

Se inicia con ese "Watching" revelador que es el ojo del poeta, el que crea y da sentido a la observación, y con dos gerundios más que acompañan a la acción de la manzana: "striking" and "skidding". A partir de ahí se describe el significado de la acción, con ese "shows" en presente y ese comparativo temporal de "less and less", "more and more" y "earlier and earlier", que hace retroceder el tiempo del poema. Ese hecho observado y reiterado en el tiempo (por el "less and less" y el "more and more") da paso a la interpretación, pues aunque "shows" se presenta como un hecho objetivo, todo ello corresponde a la visión subjetiva del ojo que observa: él es quien piensa "Of failure spreading

⁷⁹ En el mismo sentido nos dice Rosa Navarro: "En el poema, enmarcado por el blanco, hay un mundo aislado. Las primeras palabras surgen desgajadas de situación alguna; esta debe crearse en el propio poema. La opacidad inicial tiene que haber desaparecido al cierre del texto" (1998, 39)

back the arm", y que ese "fracaso" no está sólo en la *acción* de lanzar el corazón de la manzana, sino que ya late en la *inacción* de "the unraised hand calm,/ The apple unbitten in the palm", en ese momento en que *todavía* no existe la acción que provoca el poema.

"As Bad as a Mile" es también un poema en el que se dibuja el "suspense" del edificio verbal, ese enigmático y abstracto "shied core" que hasta el final no se concreta en ese "apple" del último verso.

Como bien dice Booth, "As Bad as a Mile" es un poema inesperado y original. Y quizá su mayor originalidad resida en que no presenta el fallo de lanzar el corazón no ya como mala suerte, ni como una torpeza, sino como un proceso de decadencia (que no se nombra) *aunque no se haga nada*: "unraised", "unbitten".

⁸⁰ Para una explicación del origen de ese proverbio, puede verse *The Wordsworth Dictionary of Proverbs*, de G. L. Apeerson. 1995. Ware: Wordsworth Reference, p. 327 y 419.

4.7.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "AS BAD AS A MILE". MAPA DE LA TRADUCCION

La primera parte del poema viene dominada por verbos: "Watching", "striking", "skidding", y la segunda por dos no-verbos: "unbitten", "unraised", que ejercen de adjetivos. La primera parte presenta la acción, la segunda la inacción.

Considero marcadores estructurales la posición inicial de "Watching" en la primer estrofa y de "Of failure" en la segunda: el primero inicia la observación, el segundo apunta a la interpretación de lo observado.

La rima es aaa bbb, y creo que conviene mantenerla para darle ese tono epigramático.

Naturalmente, hay que mantener "core" en el primer verso y "apple" en el último para conservar el suspense.

MAPA DE LA TRADUCCION

Es complicada la traducción del título. En inglés es parte de una frase hecha de la que no he encontrado equivalente español, ni completa ni fragmentada. Me he decidido por "Por poco" porque le da un matiz irónico al poema y porque me parece que transmite más que la otra posibilidad que barajaba: "Por mucho".

Los tres gerundios de la primera estrofa los he transformado en infinitivo el primero y en presente simple los otros dos ("golpea", "da un resbalón"), pues es un uso más natural en español, aunque se pierda un poco ese matiz de "Watching", que tiene más el sentido de "When you watch..."

Los 3 comparativos temporales: "less and less", "more and more", "earlier and earlier", los he resuelto con la reiteración de "cada vez" (aunque en el tercer verso hay uno solo que se aplica a "menos suerte y más la expresión").

En el tercer verso, he transformado "Shows..." en "es... la expresión" para la rima.

"Spreading back up the arm" lo he transformado en "que todo el brazo reclama": el "reclama" es para la rima, y el "todo" para transmitir la idea de "spreading".

Mi primera idea fue traducir "unraised" por "caída", pero al final he optado por este "sin levantar", que hace de espejo a "sin morder" al trasladar "unraised" y "unbitten".

He dejado "Ver" en la primera estrofa y "del fracaso" al inicio de la segunda siguiendo la estructura del original, que se inicia con "Watching" (observación) y cuya segunda estrofa viene marcada por "Of failure" (interpretación).

POR POCO

Ver el **corazón** A
golpea....., da un resbal**ón**, A
es cada vez menos suerte y más la expresi**ón** A

del fracaso reclama B
cada vez....., sin levantar calma, B
la manzana sin morder en la **palma**. B

POR POCO

- 1 Ver que al arrojar el corazón
golpea el cesto, por el suelo da un resbalón,
es cada vez menos suerte y más la expresión
- del fracaso que todo el brazo reclama
- 5 cada vez un poco antes, la mano sin levantar y en calma,
la manzana sin morder en la palma.

THE OLD FOOLS

1 What do they think has happened, the old fools,
 To make them like this? Do they somehow suppose
 It's more grown up when your mouth hangs open and drools,
 And you keep pissing yourself, and can't remember
5 Who called this morning? Or that, if they only choose,
 They could alter things back to when they danced all night,
 Or went to their wedding, or sloped arms some September?
 Or do they fancy there's really no change,
 And they've always behaved as if they were crippled or tight,
10 Or sat through days of thin continuous dreaming
 Watching light move? If they don't (and they can't), it's strange:
 Why aren't they screaming?

 At death, you break up: the bits that were you
 Start speeding away from each other for ever
15 With no one to see. It's only oblivion, true:
 We had it before, but then it was going to end,
 And was all the time merging with a unique endeavour
 To bring to bloom the million-petalled flower
 Of being here. Next time you can't pretend
20 There'll be anything else. And these are the first signs:
 Not knowing how, not hearing who, the power
 Of choosing gone. Their looks show they are for it:
 Ash hair, toad hands, prune face dried into lines-
 How can they ignore it?

25 Perhaps being old is having lighted rooms
 Inside your head, and people in them, acting.
 People you know, yet can't quite name; each looms
 Like a deep loss restored, from known doors turning,
 Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting
30 A known book from the shelves; or sometimes only
 The rooms themselves, chairs and a fire burning,
 The blown bush at the window, or ths sun's
 Faint friendliness on the wall some lonely
 Rain-ceased midsummer evening. That is where they live:
35 Not here and now, but where all happened once.
 This is why they give

An air of baffled absence, trying to be there
Yet being here. For the rooms grow farther, leaving
Incompetent cold, the constant wear and tear
40 Of taken breath, and them crouching below
Extinction's alp, the old fools, never perceiving
How near it is. This must be what keeps them quiet:
The peak that stays in view wherever we go
For them is rising ground. Can they never tell
45 What is dragging them back, and how it will end? Not at night?
Not when the strangers come? Never, throughout
The whole hideous inverted childhood? Well,
We shall find out.

4.7.5 "THE OLD FOOLS": LA VEJEZ ERA ESTO.

"The Old Fools", fechado el 12 de enero de 1973, figura entre los poemas más extensos de Larkin: 48 versos, y, contrariamente a muchos otros de similar o mayor extensión ("Here", "Dockery and Son", "I Remember, I Remember", "The Building", "Church Going", "Show Saturday") no describe ni se basa ni recrea ninguna escena vivida por el poeta, sino que es, en sus tres cuartas partes, pura elucubración, un producto de la imaginación (o intuición, si lo que propone nos parece acertado) del autor.

Es indicativo que su poema más extenso y descriptivo (aunque sea una descripción fantaseada) de la vejez se titule "The Old Fools". Dice Booth que "The familiar stereotype of the harmless 'old dear' to whom young people sentimentally condescend is rejected in favour of the equally familiar, but less consoling image of the ridiculous 'old fool' who gets in the way and make a mess" (1992, 156), cuya imagen más conocida en la literatura inglesa quizá sea la de Polonio en *Hamlet*, a quien el príncipe de Dinamarca, en varias diatribas contra la vejez, califica precisamente de "old fool"⁸¹. En el mismo sentido, Terry Whalen lo incluye entre los poemas que, según él, exploran sentimientos "next to the uglier aspects of being human" (1986, 22), y afirma que intenta trascender "our difficulty with the aged and dying", que consiste en que "they frequently strike us dumb" (1986, 22). Y es que "The Old Fools" no es exactamente un poema sobre el horror a la vejez, sino sobre el horror a que la vejez no horrorice a quien le llega. Como dice Motion al

⁸¹ En la escena ii del Acto II, afirma Hamlet acerca de los viejos: "they have a plentiful lack of wit, together with weak hams", y más adelante, al despedirse de Polonio, no se recata en exclamar: "Those tedious old fools". Al final del Acto III, al llevarse a rastras al difunto Polonio, que él mismo ha matado, exclama: "Indeed, this counsellor/ Is now most still, most secret, and most grave,/ Who was in life a foolish prating knave".

comentar *High Windows* en su conjunto: "Most potently of all, he grieved over the certainty of approaching death, in a culture deprived of what once had seemed eternal verities" (1993, 445-46).

Escrito cuando Larkin tenía 51 años, y todavía se hallaba, por tanto, en el preumbral de la vejez, no es un poema quejumbroso y amargo como "Sad Steps", sino una intuición que se nos ofrece como certeza ("At death, you break up"), aunque el final del poema indique bien a las claras que el poeta aún no ha experimentado ese estado: "Well,/ We shall find out". Jenny Joseph (1998, 120) comenta atinadamente la aparición del título del poema en el primer verso:

The two bald monosyllables "old fools" receive the full weight of the sneer, as Larkin has picked the subject out of its usual position in the question (between the auxiliary and the infinitive) and isolated it in a phrase of its own. That also gets it at the end of the line where it receives full meaning.

Desde el principio, Larkin lleva a cabo una inversión de valores: todas las preguntas retóricas de la primera estrofa constituyen una acusación contra los viejos que no chillan de pavor por hallarse en ese estado, esos que se creen que es "more grown up when your mouth hangs open and drools", es decir, contra los que se resignan y la aceptan en silencio. ¿Por qué?, parece decir Larkin, ¿por qué no gritar? Para Booth, "The rudely insistent, *faux naïf* rhetorical questions (to which there can be no answers) are a brutally obvious device to bring home the horror of senility" (1992, 157). Yo no creo que se trate tanto de "bring home" como de apelar a una especie de rebelión contra la vejez y la muerte, contra esa (para él) mal entendida madurez del que se ve en proceso de decadencia y no se rebela, asumiéndolo como algo natural. Todos saben que no podrán volver atrás, a "when they danced all night,/ Or went to their wedding, or sloped arms some September". Pero en los

dos últimos versos de la primera estrofa las preguntas se desretorizan: "the old fools" *saben* que algo ha cambiado, y a la pregunta de "Or do they fancy there's been no change...?", responderá Larkin: "If they don't (and they can't), it's strange:/ Why aren't they screaming?" Esa es, para Larkin, la única reacción lógica ante la vejez, una actitud que Joseph califica de "tough unsoppy", y que es muy distinta de "our stated opinion about the elderly", que sería "fashionably kinder" (1988, 120).

Si la primera estrofa parte de una observación enfatizada por ese "like this" del segundo verso, y de la descripción de un estado de cosas de los cuatro primeros versos y medio, a partir de entonces se inicia la elucubración, con la pormenorización de lo que *no* pueden hacer los viejos. Pero la segunda estrofa se inicia con un aserto en presente simple, mediante el cual pasamos de la tercera persona a la segunda: "At death, you break up". Es el destino inevitable de los viejos bobos (y también de los no bobos): esa disolución que se resuelve en olvido, un olvido que antes no era eterno y "was all the time merging with a unique endeavour/ To bring to bloom the million petalled flower/ Of being here". Y nos encontramos con una de las claves del idiolecto de Larkin, ese "being here", un "here" al que tiene dedicado un poema que ya hemos comentado y traducido, y que denota una vida plenamente consciente, una presencia física, una sintonía con el momento y el paisaje. Este "here", al igual que ocurría con el poema de dicho título, se convierte en marcador estructural del poema, pues encarna el sentido de las tres estrofas en que aparece en "The Old Fools": en la segunda encarna la plenitud existencial que ahora pierden, y que compara con "the million-petalled flower"⁸². En la tercera se refiere a ese lugar falso que habitan los viejos bobos: "not here and now",

⁸² Una imagen, por cierto, muy alabada por los críticos, y que para Brownjohn "counters the repellent realism of the opening lines" (1975, 20). Booth ve en ella un eco de las influencias juveniles yeatsianas. (1992, 67)

mientras que en la cuarta indica el presente irremediable e ineludible: "trying to be there/ Yet being here". La segunda estrofa presenta ese no lejano destino de abandonar este "here" y los detalles que nos ofrece son también de observación, ese "not knowing how, not hearing who, the power/ Of choosing gone", y, sobre todo, la descripción física de esos candidatos a la muerte: "Ash hair, toad hands, prune face dried into lines". (Y observemos el paralelismo entre esas "toad hands" y el "Toad *work*" de su poema "Toads"). Larkin remata esta estrofa con otra pregunta: "How can they ignore it?", que se hace eco de la que finaliza la estrofa anterior, pues "Why aren't they screaming?" parece ser una pregunta anterior en el tiempo a "How can they ignore it?"

Porque este poema, al igual que "As Bad as a Mile", también parece retroceder en lo que sería su discurrir temporal lógico: si la segunda estrofa nos habla de lo que es la muerte en sí misma y de que es el sino inevitable de los "old fools", la tercera pasa a una descripción elucubrativa de la vejez. Y si la segunda nos suelta "At death, you break up" como si fuera una doctrina archisabida de la muerte, con respecto a la vejez Larkin se muestra más cauto, e inicia la tercera estrofa con un "Perhaps being old is". Tal como él lo ve, lo que convierte en "fools" a esos viejos es esa vida de la mente, esas "lighted rooms" donde se desarrolla una pantomima de la vida, con gente que perdieron, "People you know, yet can't quite name", o a veces simplemente un paisaje, una habitación. Es en ese lugar fantasmagórico de su mente donde viven, "not here and now, but where all happened once".

Y contrariamente al resto del poema, las dos últimas estrofas vienen encabalgadas, y, además, con la explicación de la actitud de los viejos, de su "bobería" casi, en ese "air of baffled absence, trying to be there,/ Yet being here". Pues ese "there" –o sea, un lugar ajeno al "here" que es la vida de verdad- en el que viven "grow farther" y les deja "crouching below/ Extinction's alp". Introduce aquí Larkin una metáfora de la vida como escalada, que repetirá 4 años más tarde, al afirmar en

"Aubade" que "An only life can take so long to climb"⁸³, mientras que en "The Old Fools" menciona ese "peak that stays in view wherever we go/ For them is rising ground". Nosotros lo vemos, pero ellos ya lo están subiendo, y eso, aunque quizá no se den cuenta, es lo que "is dragging them back".

El poema, siguiendo con la técnica de la pregunta retórica de la primera estrofa, y atendiendo al "perhaps" que ha iniciado la tercera en su elucubración sobre lo que es ser viejo, se cierra con cuatro preguntas más:

Can they never tell
What is dragging them back, and how it will end? Not at night?
Not when the stranger come? Never, throughout
The whole hideous inverted childhood? Well,
We shall find out.

Y ahí es donde se resumen, en sentido inverso, los tres temas de las estrofas anteriores: en ese "dragging back" que es precisamente la sensación que les provoca ese inadvertido ascenso; en esos "strangers" que son los visitantes de su mente en la tercera, y en esa "hideous inverted childhood" que es lo que les hace babear y mearse encima en la primera.

Pero todo eso es pura hipótesis, y ese "We shall find out" con que concluye el poema implica tanto al autor como al lector.

Swarbrick caracteriza el poema con un cierto tono de reproche al afirmar que:

⁸³ De hecho, el final de la segunda estrofa de "Aubade" (T332:16-20) parece un comentario a "The Old Fools":

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,

the poem is cruel and implicates us in its cruelty. It does not expect fair-mindedness and its bad-mannered language signals the rejection of rhetorical niceties. It desperately fends off old age and silence. "The Old Fools" illustrates one of the "developments" of *High Windows*. Rather than integration and reconciliation, it represents a disturbing intensity and urgent directness. (1995, 129)

Donde cabría preguntar: ¿por qué iba a esperar Swarbrick "integration and reconciliation" en la poesía de Larkin?

Más acertado me parece Brownjohn al concluir que:

What Larkin achieves in "The Old Fools" is an appraisal of extreme old age which makes most other attempts to represent it seem false and unsuitable, whether done through sentimentality, or contrived realism, or black comedy. (1975, 20)

A estas alturas, ya sabemos que en Larkin no hay sentimentalismo ni comedia negra, y que su realismo, como apóstol de la verdad que pretende ser, difícilmente puede ser artificioso.

And soon; nothing more terrible, nothing more true.

4.7.6. MARCADORES ESTRUCTURALES DE "THE OLD FOOLS". MAPA DE LA TRADUCCION.

"The Old Fools" se compone de 4 estrofas de 12 versos cada una, de rima ABACBDCEDFEF, un esquema rítmico complejo que no he mantenido en la traducción. Así como en los dos poemas anteriores, "Tops" y "As Bad as a Mile", el ritmo vivo del primero y la concisión del segundo parecen exigir una música que les acompañe, "The Old Fools", un poema de arte mayor, discursivo y prolijo, perdería su tono característico si se forzara la dicción para ofrecer una versión rimada. Como en este caso la rima no me parece un marcador estructural, nos fijaremos en otros que nos determinarán cómo seguir la estructura del poema.

Es importante mantener todas las frases interrogativas de la primera estrofa, así como la posición de "the old fools" al final de esta, por los motivos que antes nos ha explicado Jenny Joseph. También hay que observar que los tiempos verbales están todos en presente y, en la primera estrofa, en tercera persona del plural.

Y el dato anterior es importante porque en la segunda estrofa encontramos un sutil cambio: en el verso 16 el autor pasa a la primera persona del plural, implicándose a él y al lector, para a continuación, en el 19, pasar a la segunda del singular, hablándole de tú al lector (o quizá a sí mismo) de una manera aún más íntima. Y aunque pasa de nuevo a la tercera del plural en el 22, regresará a la segunda del singular en la siguiente estrofa. A mitad de la segunda estrofa, en el verso 19, encontramos, además, otro de los marcadores clave del poema, ese "being here", que viene asociado al único elemento lírico del poema, "the million-petalled flower".

Ya hemos visto que en la tercera estrofa regresa Larkin a la segunda persona del singular desde el inicio hasta el verso 34, donde deja de

hablar de "tú" y vuelve a la frialdad de la tercera persona, más despectiva hacia "the old fools". Esta tercera estrofa, contrariamente a las dos anteriores, donde las frases no superan los cuatro versos de longitud, se resuelve en tres frases, y una de ellas cuenta con 8 versos de longitud, desde el verso 27 al 34. Y nos topamos también con el marcador que pauta todo el poema, el "here", que aquí encontramos en el verso 35: "Not here and now, but where all happened once", y que resume la vida ilusoria de esos ancianos.

Las dos últimas estrofas son las únicas que vienen encabalgadas, y la cuarta se inicia ya con una nueva aparición del "here" en el verso 37-38: "trying to be there/ Yet being here". Es decir, aunque en la estrofa anterior ha dicho que no viven en el aquí y el ahora, no se trata más que de su intento de habitar la vida de la mente, pues, obviamente, el presente físico de lo que es su existencia, el "here" de esta cuarta estrofa, es la realidad: "Yet being here". Lo que explica, claro, su "air of baffled absence". También es otro marcador la repetición de "the old fools", esa especie de vocativo para nadie, o para quien quiera darse por aludido. De hecho, ese "trying to be there" es, concluye Larkin, "what keeps them quiet": el no darse cuenta de lo cerca que está ese "Extinction's alp", el creer que porque se les haga cuesta arriba van a tardar más en llegar a lo alto. En esta cuarta estrofa también es importante mantener las preguntas finales, pues constituyen un resumen, casi siguiendo la técnica de la diseminación y la recolección de la poesía barroca española. Hay que observar también que la última estrofa es toda (de nuevo) en tercera persona del plural, a excepción de la última frase, donde ese "We shall find out" es implicative de autor y lector, en un poema que es, en gran parte, pura elucubración.

MAPA DE LA TRADUCCION

El título, "The Old Fools", podría traducirse por los "viejos necios o tontos o estúpidos", o cualquier adjetivo de esa laya. Leandro

Fernández de Moratín, en su versión de *Hamlet*, vierte el verso "These tedious old fools" del Acto II escena ii por "Fastidiosos y extravagantes viejos", una opción no muy útil en nuestro caso. Me he decidido por "Los viejos bobos" por su sonoridad y por el matiz de "bobo" como "Extremada y neciamente candoroso" que nos da el DRAE, y que casa bastante bien con la idea que propone Larkin.

He mantenido la posición de "the old fools" al final del primer verso y su repetición en el 41, cerca del final del poema, pues Larkin parece reclamarlos al inicio y al final del poema, para invitarlos y para despedirlos.

La reiteración de la conjunción "o" en la primera estrofa también me parece importante para marcar todo lo que *no* son ahora y fueron alguna vez.

He mencionado los cambios de persona al pasar a la segunda estrofa: el paso a la segunda de "Al morir, te descompones"; la primera del plural en "ya lo conocimos"; el nuevo paso a la segunda en "La próxima vez no podrás fingir"; y el nuevo paso a la tercera del plural en "Su aspecto indica que hacia ahí van".

Vuelve a repetir lo mismo en la tercera: "Quizá ser viejo es tener habitaciones iluminadas/ dentro de tu cabeza", para pasar de nuevo a la tercera del plural en "Ahí es donde viven".

En la cuarta vuelve a aparecer la primera del plural en: "ese risco que vemos allí donde vamos", para pasar enseguida a "a ellos se les hace cuesta arriba". Para concluir con ese contundente: "ya lo averiguaremos".

Pero, como ya he indicado, quizá el principal marcador del poema, por formar parte del idiolecto de Larkin, sea ese "aquí" que adquiere resonancias especiales. En la primera estrofa aparece en "la flor de un millón de pétalos/ de estar aquí". En la tercera lo encontramos al final, en ese "Ahí es donde viven:/ no aquí y ahora, sino donde todo ocurrió

antaño"; y en la cuarta en esa aparente contradicción con la tercera: "pues intentan estar allí/ aunque estén aquí".

He mantenido el encabalgamiento de las estrofas tercera y cuarta, que me parece importante.

Vale la pena señalar el uso continuado que se hace de los dos puntos: los encontramos en los versos 11, 15, 20, 22, 34 y 42. A los que he añadido otro en el verso 23, al convertir el guión inglés posterior a "lines-".

"Sloped arms" significa que se pusieron "armas al hombro" (no "brazos entrelazados", como nos dice Marcelo Cohen en su traducción), y que he traducido por "desfilaron" porque da la idea de hacer la mili.

LOS VIEJOS BOBOS

<p>¿....., los viejos bobos, ? ¿..... ? ¿O. o.....? ¿O o? ?</p>	<p>I M P R E C A C I O N</p>	
<p>..... : ya lo conocimos antes..... la flor de un millón de pétalos de estar aquí. La próxima vez no podrás fingir : hacia ahí van: : ?</p>	<p>LA MU ER TE CO MO OL VI DO</p>	
<p>Quizá Ahí es donde viven: no aquí y ahora, sino donde todo ocurrió antaño. Y por eso muestran</p>	<p>D E S C R I P C I O N DE LA</p>	<p>EN CA BAL GA MIEN TO</p>
<p>un aire de perpleja ausencia, pues intentan estar allí aunque estén aquí., los viejos bobos,: ¿..... ? ¿..... ? ¿..... ? Bueno, ya lo averiguaremos.</p>	<p>V E J E Z</p>	

LOS VIEJOS BOBOS

1 ¿Qué creen que les ha pasado, los viejos bobos,
para estar así? ¿Acaso imaginan que es más adulto
vivir con la boca abierta, babeando,
mearte encima y no recordar
5 quién llamó por la mañana? ¿O que, con sólo quererlo,
podrían volver a cuando pasaban la noche bailando,
o al día de su boda, o a cuando desfilaron aquel septiembre?
¿O se imaginan que nada ha cambiado,
que siempre actuaron como si estuvieran tullidos o con calambres,
10 o como si pasaran los días en un ligero y perpetuo ensueño,
viendo moverse la luz? Y si lo creen (y no pueden creerlo), qué raro:
¿Por qué no chillan?

Al morir, te descompones: los pedazos que eran tú
se alejan uno de otro a gran velocidad y para siempre
15 sin que nadie lo vea. Es sólo olvido, cierto:
ya lo conocimos antes, pero entonces no era eterno,
y constantemente se mezclaba con el singular intento
de abrir la flor de un millón de pétalos
de estar aquí. La próxima vez no podrás fingir
20 que va a haber otra cosa. Y esos son los primeros signos:
no saber cómo, no identificar quién, quedarse
sin la capacidad de elegir. Su aspecto indica que hacia ahí van:
pelo ceniciento, manos de sapo, cara de pasa arrugada:
¿Cómo pueden ignorarlo?

25 Quizá ser viejo es tener habitaciones iluminadas
dentro de tu cabeza, y gente en ellas, actuando.
Gente que conoces, aunque no recuerdes su nombre; cada uno asoma,
como una dolorosa pérdida que ha regresado, de puertas conocidas que giran,
colocando una lámpara, sonriendo en una escalera, sacando
30 un libro conocido de los estantes; o a veces son
tan sólo las habitaciones, sillas y un fuego encendido,
el arbusto que se agita en la ventana, o ese sol
tibio y acogedor en la pared de una tarde
solitaria de verano, después de la lluvia. Ahí es donde viven:
35 no aquí y ahora, sino donde todo ocurrió antaño.
Y por eso muestran

un aire de perpleja ausencia, pues intentan estar allí
aunque estén aquí. Y las habitaciones se alejan, dejando
un frío incompetente, el constante desgaste
40 de respirar, y ellos acurrucados debajo
de la cumbre de la extinción, los viejos bobos, sin imaginarse
lo cerca que está. Debe de ser eso lo que los hace callar:
ese risco que vemos allí donde vamos
ellos ya lo están subiendo. ¿Es que no se dan cuenta
45 de qué les hace ir tan lentos, ni de cómo acabará? ¿Ni de noche?
¿Ni cuando llegan los desconocidos? ¿Nunca, a lo largo
de esta infame infancia invertida? Bueno,
ya lo averiguaremos.

4.8 LA CREACION DEL PERSONAJE POETICO. "I REMEMBER, I REMEMBER", "DOCKERY AND SON" Y "AUBADE".

Afirma Gil de Biedma en una entrevista realizada en 1981 –aunque no publicada hasta el 2000- (Espada/Santiago 2000, 4-5):

He dicho antes que una gran parte de la poesía moderna, y desde luego también la mía, consiste en la búsqueda de una identidad (...) Y llega un momento que, en mi caso, esa identidad es reconocida y asumida: finalmente me reconozco en mi identidad, después de muchos años creándola a través de mis poemas.

Si es cierto que, como dice Gil de Biedma, la poesía moderna es la búsqueda de una identidad, hay que decir que Larkin la encontraría bastante pronto, pues la única evolución que encontramos en su obra es la que se produce cuando abandona el influjo de Yeats y pasa a la sombra de Thomas Hardy, tal como nos explica Booth (1992, 66):

In an essay of 1968 Larkin attributed the growing assurance of his style in the years following *The North Ship* to a chance reading of Thomas Hardy, which cured him of his Yeatsian pretensions, and enabled him to speak with his own voice.

Esta "own voice" quizá podamos equipararla a la identidad que, según Gil de Biedma, se construye el poeta, y que, en el caso de Larkin, se

yergue sobre la columna vertebral de los tres poemas que quiero analizar en el presente capítulo.

Ya hemos visto en el capítulo titulado "Poéticas" que Larkin declara que pretende hablar con "Words as plain as hen-birds' wings" (T123:1), que se convierte en un repetidor de ese "incessant recital/ intoned by reality" (T134:19-20), o que le pide al padre Tiempo "*Tell me the truth/, (...) Teach me the way things go*" (T147:3-4). Con ello parece querer dar a entender que no va a permitirse adornos ni embellecimientos de su personaje, de su identidad, y que ha elegido mostrárnoslos –aunque, claro, también hay cierto narcisismo en ello- en toda su crudeza. Como hemos visto, lo que Larkin pretende transmitir son los *momentos* de ese personaje que puedan proporcionarnos, como ya hemos visto, verdad o belleza. En este sentido, resulta pertinente la afirmación de Booth de que "Larkin's work is fundamentally autobiographical: it embodies, preserve experiences for their own sake" (1992, 79).

Cuando el propio Larkin nos relata su evolución como poeta, lo hace en términos simples y contundentes (1983, 175):

When I came to Hardy it was with the sense of relief that I didn't have to jack myself up to a concept of poetry that lay outside of my life – this is perhaps what I felt Yeats was trying to make me do. One could simply relapse back into one's life and write from it.

La conclusión es que el material poético sólo puede cobrar sustancia a partir de la propia vida, y él nos relata la suya en 3 cortes temporales correspondientes a los 3 poemas que comentaremos en este capítulo, y que corresponden a 3 décadas distintas: "I Remember, I Remember", fechado en 1954; "Dockery and Son", de 1963; y "Aubade", iniciado en

1974 y finalizado en 1977. Se trata, además, de 3 poemas que delimitan perfectamente las tres fases vitales de Larkin⁸⁴:

"I Remember, I Remember" nace de una visita navideña a su madre en compañía de Monica Jones –la que sería su amante durante más tiempo-, y en él nos presenta un retrato de su infancia que, en palabras de Motion, "in mocking Lawrentian and Dylan Thomas-ish ideas of childhood creates a distinct and consolingly disillusioned adult persona" (1993, 236). Es, podríamos decir, una auténtica operación de antiembellecimiento y antiidealización.

Ocho años después, "Dockery and Son" describe una visita de Larkin a su antiguo *college* de Oxford, St John's, de regreso del funeral de Agnes Cuming, su predecesora en la biblioteca de Hull. Es una reflexión sobre la madurez, sobre lo que uno ha conseguido (o no) a los cuarenta, esa edad en la que se es ya un hombre encarrilado en una vía de la que ya no va a salir, y en el que aborda el tema de los hijos... que no tuvo, y el Dockery del poema sí. "Dockery and Son" es, para Motion, "a compressed biography" (1993, 334).

"Aubade", por fin, de 1977, su último poema "importante", sólo trata un tema único: la muerte. No la vejez ni la decadencia, como vimos en "The Old Fools", sino la muerte a palo seco, sin paliativos: "unresting death" (T332:5), "the total emptiness for ever" (T332:16). Es ni más ni menos que un resumen de su jornada, o mejor dicho (pues eso sólo le ocupa una línea), un desahogo al amanecer, una hora donde la soledad es absoluta y uno se ve abandonado e indefenso.

De la infancia a la muerte, estos 3 poemas construyen una descripción/reflexión de tres momentos de su vida en la que hace

⁸⁴ De todos modos, tal como observa Peter Levi: "The first person in his poems is not necessarily identical with Philip Larkin. I am inclined to think that his simplest, most vulnerable verses may come closer to him than some of the comic and crusty attitudes which made him famous" (Levi 1986, 34).

balance de su infancia, de sus primeros cuarenta años, y del momento en que el único futuro que uno ve para sí es la muerte.

I REMEMBER, I REMEMBER

1 Coming up England by a different line
For once, early in the cold new year,
We stopped, and, watching men with number-plates
Sprint down the platform to familiar gates,
5 "Why, Coventry!", I exclaimed. "I was born here".

I leant far out, and squinned for a sign
That this was still the town that had been "mine"
So long, but I found I wasn't even clear
Which side was which. From where those cycle-crates
10 Were standing, had we annually departed

For all those family hols? . . . A whistle went:
Things moved. I sat back, staring at my boots.
"Was that", my friend smiled, "where you 'have your roots'?"
No, only where my childhood was unspent,
15 I wanted to retort, just where I started:

By now I've got the whole place clearly charted.
Our garden, first: where I did not invent
Blinding theologies of flowers and fruits,
And wasn't talked by an old hat.
20 And here we have that splendid family

I never ran to when I got depressed,
The boys all biceps and the girls all chest,
Their comic Ford, their farm where I could be
"Really myself". I'll show you, come to that,
25 The bracken where I never sat trembling,

Determined to go through with it; where she
Lay back, and "all became a burning mist".
And, in those offices, my doggerel
Was not set up in blunt ten-point, nor read
30 By a distinguished cousin of the mayor,

Who didn't call and tell my father *There*
Before us, had we the gift to see ahead –
"You look as if you wished the place in Hell",
My friend said, "judging from your face". "Oh, well,
35 I suppose it's not the place's fault", I said.

"Nothing, like something, happens anywhere"

4.8.1. "I REMEMBER, I REMEMBER": UNA INFANCIA VULGAR PARA UNA POETICA DE LO VULGAR.

Ya hemos mencionado que "I Remember, I Remember" nace de un viaje que Larkin realizó a Coventry, donde había nacido el 9 de agosto de 1922, en la Navidad de 1953 en compañía de Monica Jones para ir a visitar a su madre.

Es un poema sobre la infancia (sobre "su" infancia, personal e intransferible), teñido de una aparente amargura por el lugar, aunque ello sólo obedezca a que se trata de la azarosa geografía de donde se encarnó su niñez, que en otro poema, "Coming", había calificado de "forgotten boredom" (33:14)⁸⁵.

Es posible que alguien reprendiera o criticara a Larkin por ese retrato tan poco halagüeño de Coventry, la ciudad donde se enmarca el poema (o que él considerara que podía dar pie a ese equívoco), pues en 1959 publicaría un texto titulado "Not the Place's Fault", donde exime a la ciudad de cualquier culpa y repasa sus años allí en términos más halagüeños y quizá menos dramáticos. Como él mismo afirma en el texto mencionado:

This poem was not of course meant to disparage Coventry, or to suggest that it was, or is, a dull place to live in, or that I now remember it with dislike or indifference, or even can't remember it at all. (Larkin 2001, 16).

⁸⁵ Según Booth, "Larkin bore a profound grudge against his origins" (1992, 10). A continuación nos relata que el padre de Larkin compartía las ideas políticas ultraderechistas de D. H. Lawrence, y que le impresionaban profundamente los logros del fascismo. En los años 30 llevó dos veces a Larkin a la Alemania de Hitler, lo que sólo sirvió para aumentar la repugnancia de Larkin por los viajes al extranjero: "not being able to talk to anyone, or read anything" (Larkin 1983, 47).

Porque, en el fondo, quizá no sea un poema que haya que tomarse en un sentido estrictamente literal, sino como un remache más de su estética de lo prosaico, lo vulgar, la estética de quien edifica una obra basándose en la experiencia de una vida sin grandes hechos y la sustenta, a su vez, sobre una infancia gris, aburrida, irrelevante. Como él mismo explicaría: "I can't believe that one needs violent experience to write something especially revealing. You don't need a palate for pepper" (en Motion 1982, 23).

Para empezar, el poema tiene ya un título dubitativo: "I Remember, I Remember", la repetición de alguien que está haciendo un esfuerzo por recordar cuando bien podría ser que no recuerde nada. Además, el encuentro con la ciudad se produce fortuitamente, sin intención, cuando el poeta da con ese lugar sin reconocerlo al principio: "Coming up to England by a different line/ For once". Este verso y medio principian la primera parte del poema: la llegada y el reconocimiento del lugar, que se manifiesta en la sorpresa de "'Why, Coventry!', I exclaimed. 'I was born here'". Un reconocimiento que no se produce a primera vista, sino al distinguir a esos "men with number-plates" que le delatan dónde está. Porque el lugar ha cambiado: él se fija, pero "I wasn't even clear/ Which side was which". Esta primera parte de reconocimiento finaliza en el primer verso de la tercera estrofa. Vienen entonces dos versos de transición, que comienzan con la partida: "A whistle went:/ Things moved", y acaban con la pregunta de su amiga: "Was that ... where you 'have your roots'?". A primera vista podría parecer que esa frase es la que ha accionado el recuerdo, pero eso no es del todo cierto, pues ese "I Remember, I Remember" comienza cuando el narrador deja de mirar hacia fuera y comienza a mirar hacia dentro: "I sat back, staring my boots".

A partir del verso 14 se inicia, por tanto, la parte que podríamos denominar "elucubrativa", ese recuerdo-con-falsa-respuesta, pues se trata de una evocación en negativo en forma de respuesta no dicha,

porque ese nada que contar equivale a un nada que decir (aunque esa nada sea, estéticamente, un algo).

Motion afirma que en este no-relato Larkin "denies popular Romantic and Lawrentian notions of childhood" (1982, 22), y Swarbrick insiste también en que se trata de "a mockery of the Wordsworthian and Lawrentian clichés popularly associated with childhood" (1995, 61).

Para Larkin, ese lugar no tiene nada de particular, es "just where I started", donde "my childhood was unspent". A partir de aquí, cuando afirma "I've got the whole place clearly charted", se inicia todo el proceso de desmitificación, esa enumeración de lo que *no* fue, y se nos informa de que *no* fue ningún niño prodigio: "I did not invent"; que tampoco tuvo de vecinos "that splendid family" que le supliera las deficiencias de la suya y le permitiera ser "Really myself". Tampoco tuvo allí su primera relación sexual, y tampoco fue un poeta precoz del que pudiera decir un distinguido primo del alcalde: "*There/ Before us, had we the gift to see the future*".

Ahí, a cuatro versos del final, acaba esta segunda parte, esa no-evocación no-dicha, interrumpida por las palabras de su amiga: "You look as if you wished the place in Hell". Y aquí viene un matiz que, creo, nos permite afirmar que el autor, a sus 32 años, afronta el pasado con madurez, *superándolo*. Instintivamente, el recuerdo no ha provocado buenas sensaciones, a juzgar por la cara del poeta. Pero en su fuero interno, y sea cual sea su reacción visceral a esa "childhood unspent", Larkin reconoce que la vida es siempre la misma en todas partes: "Nothing, like something, happens everywhere"⁸⁶. Y es sintomático,

⁸⁶ La misma idea parece reiterarse en el poema "Nothing To Be Said", cuando habla de las similitudes entre distintas civilizaciones:

The day spent hunting a pig
Or holding a garden-party,

Hours giving evidence
Or birth, advance

también, que ese último verso comience con la palabra "Nothing", que es precisamente el resumen de lo que le pasó en esa ciudad en su infancia, resumida en los 31 versos del poema y en las apenas 6 páginas que dedica en el texto ya mencionado: "Not the Place's Fault".

Me parece un poco exagerado el comentario de Swarbrick (1995, 6) en el sentido de que este poema "makes comedy out of misery". De hecho, no veo ni una cosa ni otra. La forma negativa del poema es más ingeniosa que humorística, y aunque puede que esté latente cierto resquemor, tampoco hay tristeza ni sufrimiento.

Sí me parece más atinado Motion cuando afirma que "Larkin, by obliterating his childhood, has asserted his independence as an adult" (1982, 22): en esa negación de la infancia/adolescencia hay algo de elección: lo que pretende afirmar es que ha llegado a ser lo que es (*Philip Larkin, Poeta*) por pura voluntad, no gracias a un "ambiente", a unos "amigos", a un "cousin of the mayor".

Hay, desde luego, algo de parodia en el poema, tal como afirma Bayley (1988, 272), pero creo que es Brownjohn (1975, 3) el que mejor define el texto dentro de lo que es el mundo poético y vital de Larkin:

But it is also, underneath the humour, a considered personal statement about how Larkin sees both life and poetry. It has never been a matter of blinding revelations, mystical insights, expectations glitteringly fulfilled. Life, for Larkin and, implicitly, for all of us, is something lived mundanely, with a gradually accumulating certainty that its golden prizes are sheer illusions, that second best things will have to suffice.

4.8.2 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "I REMEMBER, I REMEMBER". MAPA DE LA TRADUCCION

Afirma atinadamente John Bayley que "Some of Philip Larkin's most memorable poems might be said to turn the tables on the short story" (1988, 272). De hecho, de los 3 poemas autobiográficos que estamos comentando en este apartado, dos de ellos ("I Remember, I Remember" y "Dockery and Son") son de hecho relatos breves, esbozos, podríamos decir, en los que Larkin poetiza la información: es decir, la dispone como vimos en la introducción a este trabajo, de "manera altamente concentrada y organizada". O como dice Bayley: "He uses the shorthand of poetry to block in a situation in a way that prose would have to do much more laboriously, and a much greater length" (1988, 272).

El poema se dispone en siete estrofas más un verso suelto (un estrambote). Las estrofas son de 5 versos y rima variable, aunque predomina el esquema AABBA, decasílabos.

El texto, como suele ocurrir en un poeta tan narrativo como Larkin, se inicia con un gerundio, "Coming"⁸⁷, que enseguida nos introduce en el movimiento que inicia/origina el poema. Y los verbos de la primera estrofa nos resumen prácticamente el concepto del poema: "Coming", "stopped", "watching", "exclaimed". De eso trata "I Remember, I Remember": de una llegada, una parada, una observación y una exclamación, algo que en la traducción no debería plantear ningún problema, aunque, de manera sorprendente, Alvaro García, en su traducción española, nos transforme "exclaimed" en un gratuito y anodino "dije" que rompe la cadena discursiva del texto.

⁸⁷ He contado, en los *Collected Poems*, 18 poemas que empiezan en gerundio.

Toda la primera estrofa se resuelve en una sola frase, y casi lo mismo puede decirse de la segunda, que dura hasta "From where..." Como ya hemos dicho, esta segunda estrofa constituye aún la primera parte del poema según la división que hicimos en la sección anterior, y los verbos son quienes siguen indicando la actitud del poeta-narrador: "leant", "squinnied", "found". A partir de "From where..." se inicia una frase que se encabalga a la estrofa siguiente.

La tercera estrofa acaba la frase comenzada en la segunda, a la que siguen unos puntos suspensivos y dos frases breves enlazadas por dos puntos. Larkin es un autor que abunda en el uso de los dos puntos, y no sólo antes de una enumeración, sino también con una función "narrativa", cuando la segunda frase es consecuencia de la primera. (Repasemos, por ejemplo, "Here" o "The Old Fools"). Aquí nos encontramos ese "A whistle went: Things moved". Podría haberlo solucionado con un punto, pero Larkin tiene una gran fe en las virtudes narrativas de los dos puntos. En la tercera estrofa aparece también la pregunta que, junto a la evocación espontánea –involuntaria en un sentido proustiano- de "I sat back, staring at my boots", inicia toda la evocación negativa.

Y quizá sea este el marcador estructural más importante del poema: las formas negativas: el "No" y el "unspent" de la tercera estrofa; el "not" y el "wasn't" de la cuarta; los dos "never" de la quinta; el "not" y el "nor" de la sexta, y el "didn't" de la última, al que incluso podríamos añadir el "not" de "it's not the places's fault". Y para rematarlo todo, la gran negación del "Nothing" del estrambote.

Aparte de esto, hay que tener en cuenta que las tres estrofas de la evocación (4ª, 5ª y 6ª) y la mitad de la última van en pasado simple narrativo, que desemboca en la interrupción de la amiga en presente simple, que tiene su remate en esa especie de epigrama final de "Nothing, like something, happens anywhere", que es, además, otro tópico, que podríamos añadir a la colección que aparece en el poema.

Otro marcador estructural son los diálogos y las expresiones que van entrecomilladas, que no son sino "tópicos". La exclamación que aparece en la primera estrofa, y las otras frases de diálogo de la tercera y la última estrofa, hay que dejarlas donde están.

Utiliza también las comillas en esos dos tópicos⁸⁸ que todos podemos comprender, cuando habla de esa granja donde nunca fue "Really myself", o cuando se refiere a su no-relación con la chica y a que "all became a burning mist". Finalmente hay que mencionar la supuesta frase del primo del alcalde: "*There/ Before us, had we the gift to see ahead*", en un registro pomposo que hay que mantener.

En la traducción, por fin, habrá que tener en cuenta la caracterización que hace David Lodge del estilo de este poema: "colloquialism, 'low' diction and conscious cliché" (1989, 121).

MAPA DE LA TRADUCCION

Aunque quizá sería más idiomático traducir "Coming up England" por "Al cruzar Inglaterra", me he decidido por el gerundio, "Cruzando Inglaterra" porque creo que da una sensación más viva de movimiento que el infinitivo.

En la segunda estrofa, "I leant far out" lo he convertido en "Asomé medio cuerpo", que me ha parecido es lo máximo que uno se puede asomar por una ventanilla sin caer. También he mantenido las comillas de "mine", que, al igual que las que no encierran diálogos, *marcan* la palabra, señalándola como un tópico, pues ese "'mi' ciudad", teniendo en cuenta el contenido del resto del poema, aparece como algo puramente circunstancial, y con un punto de ironía, ya que es obvio que para el narrador podría ser cualquier otra.

⁸⁸ Dice Larkin: "I don't want to transcend the commonplace, I love the commonplace" (2001, 57).

También en la segunda estrofa nos encontramos con esos “cycle-crates”, que el propio Larkin (2001, 7) describe en su evocación “Not the Place’s Fault”, como ese “white Eldorado box-tricycle that sold lime-green or strawberry-pink ices at a penny each”, es decir, nuestro clásico “carrito del helado”.

En la tercera estrofa encontramos la frase “where my childhood was unspent”, cuya traducción al castellano viene dificultada porque el equivalente de “to spent a childhood”, “pasar la infancia”, no se puede negar con un “no pasó”, por lo que he buscado una expresión que de alguna manera nos diera esa connotación: finalmente me he decidido por “pasó sin consumarse”: algo que pasó porque tenía que pasar (porque forma parte de la vida) pero no se consumó porque quedó (en opinión del autor) sin utilizar.

A partir de la cuarta estrofa se inicia la no descripción en negativo. Encontramos dos “no” en esta estrofa; los dos “nunca” en la quinta; el “nunca” y el “ni” de la sexta; y el “no” de la séptima. Y naturalmente, el “Nada” de la fase final.

En cuanto a los tópicos, el ya mencionado “mine” de la 2ª estrofa; el “have your roots” de la tercera; el “Really myself” de la quinta; el “all became a burning mist” de la sexta; y el “*There/ Before us, had we the gift to see ahead...*”, no suponen ningún problema de traducción, y a la cuestión que plantea Watson, de qué resonancias puede tener esta última frase en otros idiomas (1989, 93), puede responderse que “the same air of benevolent and orotund banality”.

En cuanto al epigrama final, que Larkin aporta a la colección de tópicos enumerados en el poema, he mantenido las comas para conservar su estructura trimembre, como los versos finales de “Here” y “High Windows”, aunque en castellano el equilibrio de la frase quede más descompensado que en inglés.

RECUERDO, RECUERDO

Cruzando Inglaterra

 "¡Vaya, Coventry!", exclamé. "Yo nací aquí".

I
N
T
R
O

Asomé medio cuerpo
 "mi" ciudad

 carritos de helados

D
U
C
C
I

..... Sonó un silbato:
 todo empezó a moverse.....
 "¿Era ahí", sonrió mi amiga, "donde 'están tus raíces?'"
 No, sólo donde mi infancia pasó sin consumarse,

O
N

.....
 no

 no

E
V
O
C
A
C
I
O
N

..... nunca

 "yo mismo de verdad"
 nunca

E
N

N
E

G
A

T
I

V
O

decidido a llegar hasta el final;
 "todo se volvió una neblina ardiente".

 nunca
 ni

.... no *Aquí*
ante nosotros, si pudiéramos ver el futuro...
 "A juzgar por tu cara", dijo mi amigo, "es
 como si desearas que el lugar ardiera en el Infierno".
 "Bueno, supongo que la culpa no es del lugar", dije.

CON
CLU
SION

"Nada, y todo, ocurre en todas partes".

EPIGRAMA

RECUERDO, RECUERDO

1 Cruzando Inglaterra por una línea distinta
por una vez, temprano en el frío de año nuevo,
nos detuvimos, y al ver a unos hombres con unas placas
5 correr por el andén hacia unas puertas conocidas,
"¡Vaya, Coventry!", exclamé. "Yo nací aquí".

Asomé medio cuerpo, y me puse a buscar una señal
de que esa era aún la que fue "mi" ciudad
durante mucho tiempo, pero no tenía muy claro
10 dónde me encontraba. Desde donde estaban aquellos
carritos de helados, ¿habíamos salido cada año

rumbo a nuestras vacaciones familiares?... Sonó un silbato:
todo empezó a moverse. Me senté, mirándome las botas.
"¿Era ahí", sonrió mi amiga, "donde 'están tus raíces'?"
No, sólo donde mi infancia pasó sin consumarse,
15 quise replicar, sólo dónde empecé:

pero ahora ya lo tengo todo situado.
Nuestro jardín, primero: donde no inventé
deslumbrantes teologías de flores y frutos,
y donde no me habló un viejo sombrero.
20 Y aquí tuvimos esa magnífica familia

a la que nunca acudí corriendo cuando estaba deprimido,
los chicos todo bíceps y las chicas todo pechos,
sus cómicos Ford, sus granjas donde pude ser
"yo mismo de verdad". Te enseñaré, ya puestos,
25 el helecho en el que nunca me senté temblando,

decidido a llegar hasta el final; donde ella
se recostó, y "todo se volvió una neblina ardiente".
Y en esas oficinas mis ripios
nunca se imprimieron en un gastado cuerpo diez,
30 ni los leyó un distinguido primo del alcalde

que no llamó a mi padre para decirle: *Aquí
ante nosotros, si pudiéramos ver el futuro...*

"A juzgar por tu cara", dijo mi amiga, "es
como si desearas que el lugar ardiera en el Infierno".

35 "Bueno, supongo que la culpa no es del lugar", dije.

"Nada, y todo, ocurre en todas partes".

DOCKERY AND SON

1 "Dockery was junior to you,
Was'nt he?" said the Dean. "His son is here now".
Death-suited, visitant, I nod. "And do
You keep in touch with-" Or remember how
5 Black-gowned, unbreakfasted, and still half-tight
We used to stand before that desk, to give
"Our version" of "these incidents last night"?
I try the door of where I used to live:

Locked. The lawn spreads dazzingly wide.
10 A known bell chimes. I catch my train, ignored.
Canal and clouds and colleges subside
Slowly from view. But Dockery, good Lord,
Anyone up today must have been borne
In '43, when I was twenty-one.
15 If he was younger, did he get his son
At nineteen, twenty? Was he that withdrawn

High-collared public schoolboy, sharing rooms
With Cartwright who was killed? Well, it just shows
How much... How little... Yawning, I suppose
20 I fall asleep, waking at the fumes
And furnace-glazes of Sheffield, where I changed,
And ate an awful pie, and walked along
The platform to its end to see the ranged
Joining and parting lines reflect a strong

25 Unhindered moon. To have no son, no wife,
No house or land still seemed quite natural.
Only a numbness registers the shock
Of finding out how much had gone of life,
How widely from others. Dockery, now:
30 Only nineteen, he must have taken stock
Of what he wanted, and been capable
Of... No, that's not the difference: rather, how

Convinced he was he should be added to!
Why did he think adding meant increase?
35 To me it was dilution. Where do these
Innate assumptions come from? Not from what
We think truest, or most want to do:
Those warp tight-shut, like doors. They're more a style
Our lives bring with them: habit for a while,
40 Suddenly they harden into all we've got

And how we got it; looked back, they rear
Like sand-clouds, thick and close, embodying
For Dockery a son, for me nothing,
Nothing with all a son's harsh patronage.
45 Life is boredom, then fear.
Whether or not we use it, it goes,
And leaves what something hidden from us chose,
And age, and then the only end of age.

4.8.3 "DOCKERY AND SON": PASA QUE LA VIDA PASA

Motion, en su biografía de Larkin, tras definir "Dockery and Son" como "bitterly funny and grievously melancholic", añade que se trata de "a compressed autobiography. It encapsulates Larkin's views about the effect of his parents on his personality, it reports spiritedly on his undergraduate career, it grimly sketches the attitudes which dominated his adult life" (1994, 334).

Al igual que "I Remember, I Remember", parte de una anécdota aparentemente fortuita, una visita, nos cuenta Motion (1994, 333) a su antigua facultad de Oxford, como ya hemos mencionado, de vuelta de un funeral, lo que arroja luz sobre su atavío ("death-suited") y sobre la aparición en el poema, como dice Motion, de "larger questions of theme and mood" (1994, 333). Pero si este es el origen consciente y autobiográfico del poema, Curtis (1989, 12) detecta una fuente literaria "inconsciente" (por llamarla de alguna manera), un eco de una de las novelas favoritas de Larkin, y que siempre le acompañó: *The Senior Commoner*, de Julian Hall, publicada en 1936. Se trata de una novela ambientada en Eton, y en ella encontramos un epifánico viaje en tren por parte del protagonista, y, sobre todo, las siguientes líneas, que en un momento dado intercambian un grupo de padres:

"Junior to you am I? But you've got a boy or a grandson at the place now. I haven't. I haven't got anybody" (en Curtis 1989, 12)

No hay duda de que dichas líneas son una referencia clave en el poema, y nos invitan a verlo no sólo como una recreación de una anécdota con vistas a extraer cierta sabiduría epigramática, sino como

un poema mucho más elaborado y complejo que "I remember, I Remember", con el que guarda algunos puntos de contacto.

Barbara Everett afirma que "There is no randomness in the poem, but a continual and creative pattern of relationships" (1988, 148), cosa que podemos observar ya en el primer párrafo, cuando el Larkin enlutado ("death-suited"), al hablar con el decano, se evoca a sí mismo "Black-gowned" en un desarrollo de memoria inconsciente proustiana. También podemos observar, en el primer párrafo, el constante vaivén en que se mueve el poema. Tras un breve diálogo con el decano, que ocupa apenas cuatro versos, aparece la primera evocación, cuando pisa la pregunta que le está formulando el decano para preguntarle (de la misma manera introspectiva con que responde en "I Remember, I Remember"), si se acuerda de cuando

Black-gowned, unbreakfasted and still half-tight
We used to stand before that desk, to give
"Our version" of "these incidents last night"?

Encontramos aquí, como en "I Remember, I Remember", otra vez las comillas, marcando la cantinela con que se acompañan las reprimendas (o sea, otro tópico).

La evocación se interrumpe en el último verso de la 1ª estrofa para dar paso de nuevo al hecho, a ese intento de abrir la antigua puerta. Pero la encuentra cerrada: algo que nos remite claramente a esas "innate assumptions" que "warp tight-shut, like doors" de la penúltima estrofa: ni la puerta real ni la metafórica pueden abrirse, una por cerrada, la otra por metafísicamente mal encajada. Y tras el trayecto hasta el tren y la salida de este, ya *fuera* del lugar, llega una nueva evocación, suscitada por la sorpresa de que ese tal Dockery tenga ya un hijo en Oxford, lo que supone que debió de ser padre a los 19 o a los 20

(¿lo que apunta a un penalty?). Ello le lleva a preguntarse si Dockery era

that withdrawn
High-collared public-schoolboy, sharing rooms
With Cartwright who was killed?

Con pocos detalles nos dibuja a un personaje que, sin duda, debió de experimentar un gran cambio, pues pasa de ser "withdrawn" a tener un hijo a los 20 años.

Aquí, de repente, se detiene de nuevo la evocación, y tras la indecisión o imposibilidad de sacar ninguna conclusión de "Well, it just shows/ How much... how little", pasamos de nuevo a la realidad que culmina en el "awful pie", expresión del Larkin más crudo, y a ese paseo por el andén "to see the ranged/ Joining and parting lines reflect a strong/ Unhindered moon" , que sería el Larkin más simbólico: en este caso, las líneas de la realidad y el recuerdo del poema entrecruzándose bajo esa luz "strong" y "unhindered" que sólo puede aportar el poeta⁸⁹. Y aquí, justo en su mitad, el poema da un vuelco completo: se interrumpe esa alternancia de narración y evocación y comienza la parte elucubradora, al estilo de la enumeración de lo no-sucedido en "I Remember, I Remember", sólo que aquí no se describe una "unspent childhood", sino que encontramos una suerte de reflexión schopenhaueriana acerca de por qué somos como somos y por qué no podemos ser de otra manera.

John Bayley afirma que "Epiphany is in its nature a moment that is unique, a drawing together of event and experience into a singular

⁸⁹ Para Curtis, "The moonlit railway track becomes a perfect metaphor for the invisible lines of destiny" (1989, 10). Del mismo modo los "Bright knots of rail" de la última estrofa de "The Whitsun Weddings" serían una metáfora de esa "frail/ Travelling coincidence" que nos relata el poema.

impression which art can render whole" (1988, 274). Aquí la epifanía constituye la segunda mitad del poema, que podríamos considerar una ejemplificación de lo que Rüdiger Safranski, en *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía* denomina la humillación psicológica del hombre: "nuestro yo consciente no manda en su propia casa" (1991, 14). Pues, de repente, el narrador de "Dockery and Son" "registered the shock/ Of finding out how much had gone of life,/ How widely from the others". Sí, quizá en algún momento esa desposesión de casa, hijos, esposa y tierras pareció lo más natural, pero de pronto, ahora que la vida ha pasado (recordemos que Larkin sólo tenía 41 años cuando acaba el poema), ya no lo parece, y nos hace pensar de nuevo en Dockery, en que él, a sus 19 años, debió de hacer inventario de lo que quería, y consiguió. Pero aquí también vacila Larkin, al igual que ha vacilado en la estrofa tercera, pues llegamos al meollo –como ya vimos en el capítulo 4.5, dedicado a los poemas "amorosos" de Larkin- de lo que marca su vida: su negativa a vivir en pareja, algo que, como dice, "To me it was dilution".

Steve Clark sostiene la peregrina teoría de que "Larkin is drawing on a venerable tradition here, dating back to Aristotle, of semen expenditure as a permanent loss or 'dilution'" (1988, 245). No creo que Larkin pensara en eso, ni mucho menos. Ese "adding" al que se refiere en el verso 34 es la vida en pareja o en familia, como queramos. Para Larkin eso significaba diluir la persona, perder la soledad, lo que le permite ser poeta y ver su preciada Verdad (recordemos "If, My Darling"). Y a continuación viene la pregunta clave, la que apunta a por qué Dockery es como es y Larkin es como es: por qué uno fundó la empresa vital de "Dockery and Son" y Larkin nada (aunque luego diga que es una nada con "all a son's harsh patronage"): "Where do these/ Innate assumptions come from?" Larkin hace referencia a la puerta que ha intentado abrir al final de la primera estrofa cuando habla de "Those warp tight shut, like doors". La puerta a su pasado la ha encontrado

cerrada, y lo que define nuestra vida es algo deforme que cierra más que abre. Podemos llamarlo "habit" o "style", pero llega un momento en que es todo lo que tenemos, lo que algunos han llamado personalidad, carácter o "yo", porque la humillación psicológica que nos presenta Schopenhauer es demasiado difícil de tragar para que no intentemos negarla con muchos nombres. Pero es todo lo que tenemos, y Larkin complementa esas puertas con otra imagen: esas "sand-clouds, thick and close", que encarnan para Dockery un hijo, para él nada, pues, como dice Barbara Everett: "The twenty tears of adulthood it has taken Dockery (whoever he is) to beget a son, and the son to grow into manhood, it has also taken the poem we read to come into being, with its fruit of knowledge and self knowledge" (1988, 148). Pero Larkin eso no lo menciona, quizá porque ahora está hablando de Larkin-en-la-vida, no del Larkin-poeta, no del Veedor-y-Decidor-de-Verdad, y su nada resulta tan difícil de tutelar como un hijo, pues, como dice Bayley: "the poet himself has, ironically, given up all for art –the poem itself is a living proof of that- as if he were a character in a Henry James story" (1988, 279).

Al igual que en "I Remember, I Remember", encontramos también un final epigramático, aunque explicado. Ese "Life is first boredom, then fear" aparece como una perfecta transición vital entre los poemas que estamos comentando en ese capítulo, pues si el tema de "I Remember, I Remember" es el aburrimiento, el tema de "Aubade" será la muerte. ¿Y el tema de "Dockery and Son"? Pues, es casi obvio decirlo, el trayecto que va del aburrimiento al miedo: cuando nos damos cuenta de que, como dice Larkin en "Send No Money": "Half life is over now" (T147:17), y que, como dice ahora, "Whether or not we use it, it goes", dos versos que casi podrían ir seguidos en cualquiera de los dos poemas. Se trata, probablemente, de la misma decepción que expresa Larkin respecto a su vida sexual (y que hemos visto en los tres poemas dedicados al amor), ampliada aquí a toda su vida en general, y que se

expresa en ese doloroso verso que explicita de nuevo la “humillación psicológica” schopenhaueriana: “And leaves what something hidden from us chose”⁹⁰. Esto, y el dramatismo de la pausa y la repetición con que logra expresar esa verdad de perogrullo que a veces hay que repetir: “And age, and then the only end of age”.

Barbara Everett ha expresado muy bien por qué Larkin sea quizá el poeta inglés moderno más popular:

He became a poet whose verse, though capable of its own intensity of abstraction, its own degrees even of symbolism, has proved widely available because of the steadiness with which renders all poetic experience into an easy recognisable publicly-private personality, whose anecdotes, reflections and sayings are “quotable” – splendidly adaptable to or adoptable by the common stock (1988, 141).

Y al final de su ensayo “Larkin and Dockery: The Limits of the Social”, concluye que:

The value of poems like those in *The Whitsun Weddings* and *High Windows* is their capacity to “be there”, at the central points of human suffering and change. In this way they are as sociable as any writer needs to be (1988, 152).

En “Dockery and Son”, que quizá sea uno de los poemas más complejos de Larkin, muestra esta vez más su preocupación por la estructura: aunque todas las estrofas van encabalgadas, se demilita perfectamente en las tres primeras la anécdota/evocación (en el mismo

⁹⁰ Recordemos el verso de “Ignorance” que dice: “...for our flesh/ Sorrounds us with its own decisions” (107:11-12).

estilo encadenado que "Mr Bleaney") y las tres últimas de elucubración, hasta ofrecernos esa doble verdad: una acerca de sí mismo ("Life is boredom, then fear") y otra de alcance más general, que corresponde a los tres últimos versos. En que las aceptemos o no reside el éxito del poema.

4.8.4 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "DOCKERY AND SON".

MAPA DEL POEMA.

"Dockery and Son" consta de 6 estrofas de 8 versos cada una, cuya rima es ABABCDCD en las estrofas 1 y 2, ABBACDCD en la 3, ABCADCBD en la 4, ABBCADDC en la 5 y ABBCADDC en la 6.

Al igual que en "Mr Bleaney", el poema comienza con la voz de un interlocutor ante el cual el poeta mantiene una voz pasiva, de dejar hablar, pues mientras que en "Mr Bleaney" las únicas palabras del poeta son "I'll take it", aquí no llega a decir nada, pues su respuesta no dicha interrumpe las palabras del decano para hablarnos de cuando veinte años atrás tenía que comparecer ante ese mismo personaje. Sólo encontramos comillas en esta estrofa, que hay mantener al principio, desde luego, pues marcan las palabras que originan el poema, así como las que aparecen más adelante, en "Our version" y "those incidents last night", que también pertenecen al decano, sólo que pronunciadas por el decano en una época anterior: en el plano temporal de la evocación.

La primera estrofa acaba con dos puntos (signo larkiniano al que ya me he referido), y es la única que mantiene alguna puntuación al final (excluyendo la última, claro). Dice John Bayley: "Each regular eight-line stanza ends in mid-sentence, a hesitation turned into hiatus, indicating, as it were, the yawns in a thought process already sufficiently familiar and boring to the thinker" (1988, 273). No hay duda de que "Dockery and Son" es un poema de vacilaciones, y estas se reflejan en su estilo: en los encabalgamientos, en ese guión suspensivo de la primera estrofa y en los puntos suspensivos de la 3ª y 4ª.

Encontramos también una alternancia de frases breves y largas: desde la que ocupa los versos 3-7 de la primera estrofa hasta ese breve y contundente "Locked" con que se inicia la 2ª, y que tiene ese valor simbólico de no poder acceder físicamente a ese pasado que le han

evocado las palabras del decano. En los dos primeros versos de la 2ª estrofa hay cuatro frases breves de enorme intensidad narrativa; luego sigue una de un verso y medio, otra de dos versos y otra de uno y medio. La siguiente, de dos versos, se encabalga con la de la 3ª estrofa, que rompe el ritmo de la larga frase que ocupa los versos 19-25, encabalgándose a la 4ª estrofa.

Las estrofas 4 y 5 contienen frases breves, de uno o dos versos, hasta llegar a otra explicativa y larga que ocupa los versos 38-44 y constituye el meollo de por qué somos como somos, y que da paso el epigramático "Life is boredom, then fear", un cambio de ritmo que desemboca en la dura conclusión de los tres últimos versos, en ese final de "And age, and then the only end of age", en el que resulta imprescindible mantener esa coma que nos da el suspense de lo que vendrá, aunque ya lo sepamos.

Como vemos, "Dockery and Son" es un poema de ritmo y estructura complejos, y si no se mantiene su dicción entrecortada unas veces, torrencial otras, pierde por completo su fuerza dramática (en su primera mitad) y reflexiva (en la segunda).

Es quizá también uno de los poemas donde más utiliza la colisión de lo coloquial y lo simbólico: ya hemos mencionado la yuxtaposición del "awful pie" y el simbolismo de las vías del tren; en las dos últimas estrofas, ese "all we've got/ And how we got it" que da paso a esas "sand-clouds" que encarnan "For Dockery a son, for me nothing". Respecto a estas "sand-clouds", Motion señala atinadamente:

The sand-clouds, that is to say, disturb the empirical progression of the poem, and their effect is typical of all such interruption in Larkin's work. By creating a brief emotional intensity, and a momentary release from immediate surroundings, they fleetingly fulfil the function that Yeats expected of symbolism (1982, 14).

Quiero señalar también el cambio de tiempo verbal que se da en el verso 19, cuando el presente narrativo del comienzo se convierte en el pasado simple que enlaza con lo que él pensaba *entonces*: "To have no son, no wife,/ No house or land still semean quite natural". Pero volverá al presente simple en el verso 35, cuando nos relate lo que piensa ahora.

Finalmente, hemos de fijarnos también el sutil paso a la 1ª persona del plural en el verso 37, en ese «we» con el que Larkin quiere darnos a entender que "we are all in the same boat, whether or not we share the poet's obsession with not raising a family" (Bayley 1988, 278), en un pesimismo que, según Bayley, tenía mucho en común

with the tone of such equally popular works as *The Rubaiyat of Omar Khayyam* and *The Shropshire Land*, as also to such famous bravura passage as one from Dryden's play *Aurungzabe*: "When I consider life, 'tis all a cheat,/ But, fool'd with hope, men favour the deceit" (1988, 278).

MAPA DE LA TRADUCCION

Como ya hemos mencionado al buscar los marcadores estructurales, hay que mantener el lenguaje coloquial del poema, sus fragmentos narrativos concisos.

En la primera estrofa, ese "Death-suited", por expresar que va de negro, lo he dejado en "enlutado", que quizá sea una sobretraducción, aunque un literal "vestido para la muerte" sería demasiado largo y rimbombante (con connotaciones de torero). Además, creo que utiliza esa frase verbal para no repetir en la misma estrofa el "black" que luego utilizará en "black-gowned".

Las frases breves de la 2ª estrofa también han de ser respetadas, así como las abundantes preguntas retóricas que se formulan en el poema.

En la 3ª frase hay que mantener también la larga frase que ocupa su 2ª mitad y se encabalga con la 4ª.

La 4ª estrofa comienza con el adjetivo “Unhindered” referido a la luna, que, como hemos visto, podría interpretarse como esa luz que el poeta arroja sobre las cosas. En castellano he cambiado el orden de los adjetivos para poder dejar “diáfana” al inicio de la estrofa, que es como he traducido (con muchas reservas y vacilaciones) “Unhidered”: un brillo que nos llega sin obstáculos.

En la 5ª estrofa encontramos la dificultad de esa distinción entre “add” e “increase”: para “to add” (sumar) se necesitan más de un elemento: uno suma al combinarse con otro; “increase”, en cambio, es algo personal, uno puede aumentar sin ayuda de nadie. Observemos también que en esta estrofa se introduce el “we”, que en la traducción es el “nos” del verso 37.

En las estrofas 5ª y 6ª se encabalga otra frase de registro coloquial: “all we’ve got/ And how got it”: “todo lo que tenemos/ y cómo lo obtuvimos”.

Una de las principales dificultades de la 6ª estrofa es la frase: “Nothing with all a son’s harsh patronage”, que he traducido por “una nada tan difícil de tutelar como un hijo”, basándome en la versión anterior del verso: “Nothing with all a son’s harsh here-and-now”.

En cuanto al verso “Life is boredom, then fear”, he aprovechado la semejanza fonética entre “miedo” y “tedio” para añadirle una mayor carga semántica.

Ya he comentado antes el uso de la coma en el último verso, y la falta de puntuación entre las estrofas, exceptuando los dos puntos de la primera.

DOCKERY E HIJO

PARTE NARRATIVA

“Dockery era más joven que usted,	DIALO	
¿verdad?”, dijo el decano. “Su hijo está aquí ahora”.	GO	
Enlutado , de visita, asiento. “¿Y sigue	REAL	
viéndose con...?” ¿.....		DIALO
de toga negra ,		GO
.....		IMAGI
“nuestra versión” de “los incidentes de la noche pasada”?		NARIO
.....:		

Cerrada. El césped, ancho, deslumbrante.	FRA	
Suena una campana conocida. Cojo el tren, desapercibido.	SES	
El canal y nubes y facultades desaparecen	BRE	
lentamente.	VES	
.....		
.....		

Si él era más joven, ¿tuvo su hijo	PRE	
a los diecinueve, a los veinte? ¿Era ese chico retraído	GUNTAS	

de internado y punta en blanco, que compartía habitación con	RETO	Cartwright, el que mataron? Bueno, eso demuestra
lo mucho que... lo poco que... ..	RICAS	
.....		
..... una empanada horrorosa, y recorrí		
el andén hasta el final para ver las vías		
que se unían y separaban reflejando una luna		

PARTE ELUCUBRATIVA

diáfana, intensa. No tener hijos, ni esposa,		
ni casa ni tierras parecía de lo más natural.	CAMBIO DE TIEMPO VERBAL	
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
de... ..		

¡qué convencido estaba de que debía sumar!		
¿Por qué pensaba que sumar significaba aumentar?		
Para mí era diluirse. ¿De dónde salen		
estos supuestos innatos? No de lo que nos	1ª PLURAL	
parece más cierto, ni de lo que más nos apetece:		
se alabean hasta cerrar herméticamente, como puertas. Son		
un estilo que acompaña a nuestras vidas: hábito primero,		
de pronto se endurecen hasta convertirse en todo lo que tenemos		

y cómo lo conseguimos; vistos en retrospectiva, se levantan
como nubes de arena, espesas y apretadas, encarnando
para Dockery un hijo, para mí nada,
una nada tan difícil de tutelar como un hijo.
La vida primero es tedio, luego miedo.
La utilicemos o no, pasa,
y deja lo que algo ajeno a **nosotros** eligió,
y la vejez, y luego el único fin de la vejez.

CO
RO
LA
RI
O

DOCKERY E HIJO

1 "Dockery era más joven que usted,
¿verdad?", dijo el decano. "Su hijo está aquí ahora".
Enlutado, de visita, asiento. "¿Y sigue
viéndose con...?" ¿O recuerda cuándo,
5 de toga negra, sin desayunar, y aún medio trompas,
estábamos delante de este escritorio para dar
"nuestra versión" de "los incidentes de la noche pasada"?
Intento abrir la puerta de donde vivía:

Cerrada. El césped, ancho, deslumbrante.
10 Suena una campana conocida. Cojo el tren, desapercibido.
Canal y nubes y facultades desaparecen
lentamente. Pero Dockery, Dios santo,
cualquiera que sea adulto ahora debió de nacer
en el 43, cuando yo tenía veintiún años.
15 Si él era más joven, ¿tuvo su hijo
a los diecinueve, a los veinte? ¿Era ese chico retraído

de internado y punta en blanco, que compartía habitación con
Cartwright, el que mataron? Bueno, eso demuestra
lo mucho que... lo poco que... Bostezo y supongo
20 que me quedé dormido, y me desperté con los humos
y el brillo de los altos hornos de Sheffield, donde cambié de tren,
me comí una empanada horrorosa, y recorrí
el andén hasta el final para ver las vías
que se unían y separaban reflejando una luna intensa

25 diáfana, intensa. No tener hijos, ni esposa,
ni casa ni tierras parecía de lo más natural.
Sólo un aturdimiento registró la sorpresa
de descubrir cuánto había pasado de mi vida,
cuán diferente a las otras. Pero Dockery:
30 a los diecinueve debió de hacer inventario
de lo que quería, y fue capaz
de... No, esa no es la diferencia: más bien

¡qué convencido estaba de que debía sumar!
¿Por qué pensaba que sumar significaba aumentar?
35 Para mí era diluirse. ¿De dónde salen
estos supuestos innatos? No de lo que nos
parece más cierto, ni de lo que más nos apetece:
se alabean hasta cerrar herméticamente, como puertas. Son
un estilo que acompaña a nuestras vidas: hábito primero,
40 de pronto se endurecen hasta convertirse en todo lo que tenemos

y cómo lo obtuvimos; vistos en retrospectiva, se levantan
como nubes de arena, espesas y apretadas, encarnando
para Dockery un hijo, para mí nada,
una nada tan difícil de tutelar como un hijo.
45 La vida primero es tedio, luego miedo.
La utilicemos o no, pasa,
y deja lo que algo ajeno a nosotros eligió,
y la vejez, y luego el único fin de la vejez.

AUBADE

1 I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really there:
5 Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
10 Flashes afresh to hold and horrify.

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
15 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,
20 And soon; nothing more terrible, nothing more true.

This is a special way of being afraid
No trick dispels. Religion used to try,
That vast moth-eaten musical brocade
Created to pretend we never die,
25 And specious stuff that says *No rational being*
Can fear a thing it will not feel, not seeing
That this is what we fear – no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
30 The anaesthetic from which none come round.

And so it just stays on the edge of vision,
A small unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecisi3n.
Most thing may never happen: this one will,
35 And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. Courage is not good:
It means no scaring others. Being brave
Lets no one off the grave.
40 Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
45 Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white, with no sun.
Work has to be done.
50 Postmen like doctors go from house to house.

4.8.5 "AUBADE": LA CERTEZA DEL MIEDO

Si no sonara tan cristianamente fuera de lugar, podríamos decir que Larkin es el poeta de "la verdad y la vida". De la verdad porque esa es, ya lo hemos visto, su poética. Y de la vida porque de ella, y no de ningún otro lugar, extrae Larkin su verdad: su anodina vida de oficinista, con sus fobias, sus represiones, sus fantasmas, sus prejuicios y sus malos humores⁹¹. Un hombre de su tiempo cuya obra –al menos de momento- pervive a su tiempo. Si en el prefacio a este capítulo decíamos que Gil de Biedma consideraba su poesía como la creación de una identidad a través de los poemas, la identidad de Larkin, como hemos visto quedó creada y cincelada a partir de *The Less Deceived*: en ese libro nos ofrece su primera poética publicada ("If, My Darling") y el primer capítulo de su autobiografía ("I Remember, I Remember").

Leíamos en el capítulo anterior de su tríptico autobiográfico ("Dockery and Son") uno de sus versos más epigramáticos: "Life is first boredom, the fear" (T316:45). Todo el poema de "Aubade" gira en torno a ese episodio final de la vida: el miedo. Un miedo sin disfraces, sin disimulo.

Si como hemos visto al comentar "The Old Fools", es este un exhaustivo tratado sobre la vejez y la inconsciencia de la vejez cuando no esta no está aterrada ante la muerte, el único tema de "Aubade" es el miedo a la muerte. Quizá porque, extrañamente, es un tema que se elude en *High Windows*, su último libro, donde se habla de la pérdida de la juventud en "Sad Steps", de la pérdida de las esencias nacionales en "Going, Going" o en "Homage to Government", o de la pérdida de la

⁹¹ Una vida muy alejada de la fantasía que concibe en el poema "The Life with a Hole in it":

So the shit in the shuttered château
Who does his five hundred words
Then parts out the rest of the day
Between bathing and booze and birds

oportunidad de haber llegado a tiempo a la libertad sexual en "Annus Mirabilis". Muchas pérdidas, pero no la de de la vida.

"Aubade" es un poema que perfectamente podría incluirse en *High Windows*, sólo que –estas cosas pasan- lo escribió demasiado tarde, quedando así como una especie de epitafio aislado. El poema se inicia con la contemplación de la muerte, a esa hora a la que parece despertarse siempre: "four o'clock" –pues la repite en "Sad Steps"- y que le lleva a iniciar la primera fase de la actividad poética: contemplar: "I stare". Esa conexión de sus detectores de verdad es lo que le hace encontrarse con esa "Unresting death, a whole day nearer now", una de esas perogulladas de Larkin que, no por obvias calan menos en el lector, y que quizá extraen su fuerza, como ha dicho Barbara Everett, de su "creation of a human presence to be 'loved' and 'quoted' (or unloved and quoted, as the case might be)" (1989, 140). La postura de Larkin no es la de los "Old fools" de su poema: si ellos viven "Not here and now, but where all happened once" (T283: 35), eso es algo que él no puede aceptar para sí, pues, en cuanto que poeta, no puede ser bobo. El está "here", dando respuesta –como diría Luis Izquierdo-, pensando en dónde y cuándo morirá, y, lo que es más importante, ofreciendo un ejemplo de mirar a la muerte a la cara, personificada en ese amanecer⁹².

El resto del poema es una inmersión sin salvavidas ni "tricks" en ese temor, un temor que no pertenece al pasado, a lo hecho mal –"The good not done, the love not given, time/ Torn off unused"- ni a la posibilidad de no poder enmendar ya "its wrong beginnings", sino al

Is as far off as ever..." (202: 9-13)

⁹² Gil de Biedma, al que hemos mencionado al principio de esta sección, también dedicó un poema a la "Albada". El suyo no trata de la muerte, sino del despertar en una cama ajena con amante de una noche, con el pensamiento de tener que abandonar el universo paralelo del placer y regresar a la vida real. Su manera de encarar el día tampoco es muy optimista:

Porque conozco el día que me espera

futuro, a esa total extinción que está ya en el horizonte, esa nada que reitera con cuatro negaciones: "Not to be here,/ Not to be anywhere,/ And soon; nothing more terrible, nothing more true". Una negación que contrasta con la gran afirmación que Larkin asocia con el jazz y el amor en "For Sydney Bechet": "On me your voice falls as they say love should,/ Like an enormous yes" (83:13-14).

Como afirma al inicio de la tercera estrofa, es un miedo peculiar que "No trick dispels", ni la religión ni sus falsos consuelos que nos hablan, precisamente, de ignorar lo que más nos aterra, no sentir nada, algo en lo que insiste con otra salva de negaciones: "no sight, no sound,/ No touch or taste or smell, nothing to think with,/ Nothing to love or link with,/ The anaesthetic from which none come round", frase esta última, de clara inspiración hamletiana, cuando afirma el príncipe refiriéndose a la muerte: "The undiscovered country from whose bourn/ No traveller returns" (Shakespeare 1990, 79-80).

Porque, nos confirma la 4ª estrofa, por mucho que la apartemos o apliquemos el lenitivo de la religión, la muerte siempre está ahí, "on the edge of vision,/ A small unfocused blur". Una certeza que nos enfurece y que sólo la bebida o la compañía de otros nos pueden hacer olvidar (él elige la bebida, como ha dicho al comienzo del poema: la compañía le haría perder la soledad que necesita para ejercer de poeta). Tras ese somero análisis del miedo, Larkin concluye con tres epigramas seguidos al estilo de los que hemos visto en esta sección, uno de ellos, el segundo, en un ripio que casi le da un tono humorístico: "Being brave/ Lets no one off the grave".

La última estrofa posee una gran potencia visual, pues nos saca de las elucubraciones con esa luz que lentamente ilumina la vida real y nos hace "saber", un verbo que se repite tres veces en dos versos: "what we know,/ Have always known, know that we can't escape". Y lo que

y no por el placer. (1981, 77)

sabemos es algo "plain as a wardrobe": que "one side will have to go". Ese "one side" permanece abierto a interpretación, y en principio parece un eufemismo para no mencionar el hecho en bruto de la muerte. Quizá sea la vida misma, o el aliento de la vida, o un aspecto de la vida el que ha de desaparecer: nosotros. Pero mientras "one side will have to go", la vida sigue ajena a nosotros, en este mundo "uncaring/ Intricate rented", con puntualidad de oficina, encarnada en esos teléfonos que "crouch, getting ready to ring". El poema se cierra con tres versos de una frase cada uno que hacen de espejo al inicio, con el mismo ritmo entrecortado, y parece que, en realidad, sólo haya transcurrido un instante entre esos dos grupos de 3 versos, un instante que se dilata en el propio poema hasta el inicio de la jornada, que viene representada por esos "Postmen like doctors go from house to house".

Resulta característico de la manera de hacer de Larkin que el poema, según nos cuenta Motion, obedezca casi a la rutina diaria de Larkin en el año del inicio del poema, 1974:

Closing the door of Newland Park behind him at six, he would start drinking immediately (gin and tonic first, then wine), prepare the simplest supper ("something in a tin"), talk to Monica on the telephone, then listen to jazz and write letters (and, at regular intervals, interviews) until he fell asleep in his chair. When he woke up again, late and fuddled, he would climb upstairs where another briefer routine began: more drink, a menthol cigarette (rather than the Virginian he intermittently smoked elsewhere), then a drift into unconsciousness which would end in the small hours. (1993, 449).

Podríamos decir que en "Aubade", escrito en un presente apremiante, Larkin expresa la verdad última y definitiva de la vida; la que nos es

indiferente saber pero que acabamos sabiendo, una verdad que quizá a los "old fools" se les pasaba por alto, pero a él no: en sus 50 versos mira de frente "the total emptiness", "the mere extinction", de cuando esa "one side" ya no está en ninguna parte. Dice Brennan que "with committed Christians Philip would argue that he did not have the consolation which religion gave them in the face of death. And yet he envied those who had faith, and fervently wished he too could embrace" (1989, 37). Relata Motion (1993, 485-6) que una vez intentó abrazar la fe, pero no lo consiguió "de verdad", y como hemos visto, habría ido contra su poética (sus principios) vivir una mentira.

"Aubade" supone el colofón de la biografía de Larkin. Tras el no-retrato de su aburrida infancia en "I Remember, I Remember", el balance de sus 40 primeros años de vida sin hijos en "Dockery and Son", llega lo que ya nos anunciara en este poema: "the only end of age" (T316:48).

Creo que Terry Whalen acierta de pleno al afirmar que "A great deal of his achievement as a poet has to do with the strenuous pessimism of his vision, and also has to do with the struggle to go past that pessimism to a statement of the value of beauty" (1986, 8). Y también es posible que ese pesimismo no sea más que su afán de verdad, una verdad que, en el caso de "Aubade", sólo podemos soportar si de algún modo se transmuta en belleza, en la construcción estética que es el poema.

Pero quizá quien mejor resume el personaje poético de Larkin, su crudeza y ese afán de ver las cosas en despojada desnudez, sea Booth al afirmar que

The key to the understanding of Larkin's poetry lies here, in his refusal to adopt a consistent self-defining personal myth, such as those of Yeats or Betjeman, or an ideological

programme such as supposedly adopted by "The Movement". (1992, 76)

Aunque quizá en eso se equivoque, porque sí creó su propio mito: el de ese oficinista gris que vivió una infancia aburrida, rechazó la vida en pareja y los hijos y de repente sintió el primer roce de la muerte. Que de tan poco supiera sacar poesía le hizo famoso.

Murió el 2 de diciembre de 1985.

4.8.6 MARCADORES ESTRUCTURALES DE "AUBADE". MAPA DE LA TRADUCCION.

"Aubade" consta de cinco estrofas de 10 versos de rima ABABCCDEED. Posee una estructura marcada por los 3 primeros versos, de frase completa y acabados en punto, que sitúan el poema temporal y espacialmente, y que hallan su espejo en los 3 últimos, también de una frase cada una, que concluyen el poema situándolo en la realidad del día que comienza. De hecho, los tres primeros versos marcan un ritmo pausado, pues los dos primeros vienen cortados por una coma. Son afirmaciones puras, que contrastan con toda la elucubración que viene posteriormente: su visión subjetiva-poética: esa "unresting death" que sólo le permite pensar en las circunstancias de su muerte. A partir del verso 4 las frases se alargan y son más discursiva y menos entrecortadas, con esas preguntas retóricas indirectas de "how/ And where and whe I shall myself die".

Las estrofas se cierran todas con un punto, y, exceptuando la primera, con una frase lapidaria: "nothing more terrible, nothing more true" (2ª); "The anaesthetic from which no comes round" (3ª); "Death is no different whined at than withstood" (4ª); "Postmen like doctors go from house to house" (5ª); lo que les da un tono solemne.

La 2ª estrofa comienza con una frase de medio verso, para dejar paso a otra de 7 versos y medio. Después de esta encontramos una de tres versos que contiene uno de los marcadores estructurales del poema: esa salva de negaciones: los dos "not" y los dos "nothing", en esa repetición que se augura aciaga.

En la 3ª estrofa encontramos una primera frase breve, de verso y medio, y otra que ocupa todo el resto de la estrofa, y que se remata en otra sarta de negaciones que es la reiteración del mismo marcador de antes y clave del poema: las negaciones que han de determinar, al

cabo, el fin de la vida: "no sight, no sound,/ No touch or taste or smell, nothing to think with,/ Nothing to love or link with".

La cuarta estrofa, que se inicia con una frase de 3 versos, y sigue con otra de y y medio, concluye con 3 epigramas que podemos considerar otro marcador: "Courage is not good:/ It means not scaring others. Being brave/ lets no one off the grave./ Death is no different whined at than withstood".

La 5ª estrofa retoma la "light" de la primera y presagia el final con un primer verso que es una frase completa. Introduce un elemento cotidiano como es "a wardrobe" para constatar la evidencia de lo que sabemos, con esos "know" que se repiten tres veces y que son otro marcador. La breve frase "One side will have to go" corta bruscamente el ritmo de la estrofa, que se convierte en una descripción de la vida que despierta, simbolizada en ese "telephones crouch, getting ready to ring", que nos llevan al mundo del trabajo. Las tres últimas frases/verso del poema, al igual que las tres primeras han establecido el entorno físico del poema, delimitan la realidad en su concisión, y el ambiente sórdido de "The sky is white as clay, with no sun" (y que podríamos ver en oposición al "deep blue air" (T96:19) de "High Windows" o al "Luminously-peopled air" (T107:28) de "Here", dos ejemplos de plenitud vital), introduce de nuevo la pauta de esa vida que no da tregua: "Work has to be done./ Postmen like doctors go from house to house".

MAPA DE LA TRADUCCION

El poema está todo él en tiempo presente, a excepción del pasado de "Religion used to try,/ That vast moth-eaten musical brocade/ Created to pretend we never die", y el futuro de "will" con el verbo elíptico en el verso 34, y la frase que remata la certeza de "One side will have to go".

He mantenido las tres frases/verso de principio y final del poema, partiendo además las dos primeras con esa coma, tan innecesaria en

castellano como en inglés, con que corta el ritmo de los dos primeros versos. Jaumà, en catalán, mantienen las frases/verso en los tres primeros versos, pero no en los tres últimos. El traductor de la edición francesa, en cambio, mantiene ese efecto.

En la 2ª estrofa se reitera la metáfora de la muerte como una montaña que siempre vemos a lo lejos que ya aparece en "The Old Fools", donde se habla de "The peak that stays in view wherever we go/ For them is rising ground" (T284:43-44). En "Albada" se menciona la posibilidad de la vida de "climb/ Clear of its wrong beginnings". Aquí "climb clear" lo he dejado en "superar", pues intentar mantener la metáfora escaladora suponía forzar mucho la expresión, y no tiene la misma importancia que en "The Old Fools". Sí he mantenido las negaciones y la estructura de los 3 últimos versos, incluyendo la estructura trimembre del último:

No estar aquí,
no estar en ninguna parte,
y pronto; nada más terrible, nada más cierto.

Encontramos más negaciones en la 3ª estrofa, que en castellano podemos solucionar con un "ni": "ni vista, ni oído,/ ni tacto no sabor ni olor". Y luego los dos "nada".

La 4ª estrofa nos presenta esa extraña expresión "furnace-fear", que he traducido por "miedo infernal", pues es "furnace" nos remite al calor y a los hornos del infierno, en una asociación que aquí parece más fonética que semántica.

De los tres epigramas que cierran esta estrofa, Larkin hace un ripio en el segundo. Yo, aun a riesgo de quitarle solemnidad, he rimado dos. Uno, al menos, parece obligado.

En la 5ª estrofa me parece importante la metáfora de "plain as a wardrobe". En francés: "aussi évident qu'un armoire" (Larkin 1991,

165). He reiterado las variaciones de "saber": "sabemos", sabido", sabemos".

"One side will have to go" me parece abierto a interpretación: "Algo tendrá que desaparecer" me parece tan ambiguo como el original. Jaumà dice: "quelcom ha de desaparèixer", que es lo mismo. Y en francés, Le Gaufey opta por un menos ambiguo pero más discutible "Il va falloir choisir". (Larkin 1991, 165).

Me parece liquidar el poema suprimir la imagen de que "los teléfonos se agazapan", que introduce un elemento igual de cotidiano que el "guardarropa", y nos hace pasar del ámbito doméstico de este al ámbito laboral.

En cuanto a los 3 últimos versos, he puesto entre comas "como los médicos", que no se pondría en inglés, pero que creo que le da un efecto más solemne.

ALBADA

Trabajo todo el día, y por la noches me emborracho.
Me despierto a las cuatro en una oscuridad callada, y miro.
Los bordes de las cortinas no tardarán en iluminarse.
..... veo..... :
.....
.....
cómo y dónde y cuándo moriré.
..... :
.....
..... .

TRES
FRASES
VERSO

.....
..... no no
..... ni
..... nunca
.....
..... No
..... no ninguna
y pronto; nada más terrible, nada más cierto.

FRASE LAPIDARIA

..... ningún.....
.....
.....
..... no nunca,
.....*Ningún ser racional*
puede temer algo que no sentirá, no
..... : ni vista, ni oído,
ni tacto ni sabor ni olor, nada con qué pensar,
nada que amar ni a lo que estar ligado,
el anestésico del que nadie despierta.

FRASE LAPIDARIA

.....
.....
.....
..... nunca:
.....
..... El valor no sirve:
significa no asustar a los demás. Tener coraje
no te salva del último viaje.
Igual muere el llorón que el fanfarrón.

TRES
FRASES
LAPI
DARIAS

Lentamente se hace de día, y la habitación cobra forma.
Es evidente como un guardarropa,sabemos,
..... sabido..... sabemos
..... Algo tendrá que desaparecer.
..... los teléfonos se agazapan.....
..... y todo este mundo indiferente,
intrincado y de alquiler comienza a despertar.
El cielo es blanco como arcilla, sin sol.
Hay trabajo que hacer.
Los carteros, como los médicos, van de casa en casa.

TRES
FRASES
VERSO

ALBADA

1 Trabajo todo el día, y por la noches me emborracho.
Me despierto a las cuatro en una oscuridad callada, y miro.
Los bordes de las cortinas no tardarán en iluminarse.
Hasta entonces veo lo que siempre ha estado ahí:
5 la muerte infatigable, ahora un día entero más cerca,
que borra todo pensamiento excepto
cómo y dónde y cuándo moriré.
Arida interrogación: no obstante el temor
de morir, y estar muerto,
10 centellea de nuevo, te posee, te aterra.

La mente se queda en blanco ante el resplandor. No
por remordimiento –El bien no hecho, el amor no dado,
el tiempo desperdiciado- ni con tristeza porque
una vida pueda tardar tanto en superar
15 sus malos inicios, y quizá nunca lo consiga;
sino ante la total y perpetua vacuidad,
la segura extinción hacia la que viajamos
y en la que nos perderemos para siempre. No estar
aquí, no estar en ninguna parte,
20 y pronto; nada más terrible, nada más cierto.

Es un miedo concreto que ningún truco
disipa. Antes lo hacía la religión,
ese vasto brocado musical apolillado
creado para fingir que no morimos nunca,
25 y ese capcioso discurso que dice *Ningún ser racional
puede temer algo que no sentirá*, no ver
que eso es lo que tememos: ni vista, ni oído,
ni tacto ni sabor ni olor, nada con qué pensar,
nada que amar ni a lo que estar ligado,
30 el anestésico del que nadie despierta.

Y así permanece al borde de la visión,
una pequeña mancha desenfocada, un escalofrío
permanente que deja todo impulso en indecisión.
Hay muchas cosas que quizá nunca ocurran; esta sí,
35 y el comprenderlo es un rugido
de miedo infernal cuando nos pilla
sin nadie y sin bebida. El valor no sirve:

significa no asustar a los demás. Tener coraje
no te salva del último viaje.

40 Igual muere el llorón que el fanfarrón.

Lentamente se hace de día, y la habitación cobra forma.
Es evidente como un guardarropa, lo que sabemos,
lo que hemos sabido siempre, sabemos que no podemos escapar,
pero no lo aceptamos. Algo tendrá que desaparecer.

45 Mientras tanto los teléfonos se agazapan, dispuestos a sonar
en oficinas cerradas, y todo este mundo indiferente,
intrincado y de alquiler comienza a despertar.

El cielo es blanco como arcilla, sin sol.

Hay trabajo que hacer.

50 Los carteros, como los médicos, van de casa en casa.

9. ALGUNAS CONCLUSIONES ESTILISTICAS PERTINENTES A LA TRADUCCION DE LA POESIA DE PHILIP LARKIN. MAPA ESTILISTICO.

John Bayley, al abordar los poemas de Larkin como si fueran relatos comprimidos, resalta su valor de epifanías. Al describir (refiriéndose al territorio del poema anecdótico que es casi relato) en qué consiste su “entirely new way of exploring that territory” (1988, 272), Bayley no hace más que reelaborar la definición de texto poético que hemos manejado en el presente trabajo –un texto en el que la información está altamente concentrada y organizada- en los siguientes términos: “He uses the shorthand of poetry to block in a situation in a way that prose would have to do much more laboriously, and at to much greater length” (1988, 272).

Es como si el texto, al concentrarse, aspirara al estallido luminoso que es la epifanía: “a moment that is unique, a drawing together of event and experience into a singular impression which art can render whole” (Bayley 1988, 274). Esta epifanía es, por tanto, la revelación de algo que sólo 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 verdad⁹³ proyectándola como epifanía, sino que el poema mismo relate el proceso mediante el cual el autor llega a esa epifanía, de un modo que nos permite

⁹³ Coincide Larkin, en esta aspiración a la verdad, con Walter Pater, quien nos dice que “In the highest as in the lowliest literature, then the one indispensable beauty is, after all, truth: -truth to the bare fact in the latter, as to some personal sense of fact, diverted from men’s ordinary sense of it, in the former; truth there as accuracy, truth

compartir esa experiencia, acompañarle mediante ese “we” que tantas veces emerge en su poesía: ese tránsito del “yo” al “nosotros” señala el paso, por así decir, de la lectura del poema como objeto exterior a la vivencia de lo relatado como sensación interior, algo que Bayley comprende perfectamente al afirmar: “we are all in the same boat, whether or not we share the poet’s obsession” (1988, 278).

En los tres poemas que hemos comentado en el capítulo sobre la creación del personaje poético asistimos a todo el proceso epifánico, desde que el poeta comienza a reflexionar: “I sat back, staring my boots” (T302:12) en “I Remember, I Remember”; “I catch my train, ignored” (T315:10) en “Dockery and Son”; y “I stare” (T332:2) en “Aubade”. En los tres 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 “we” (en el verso 3 de “I Remember, I Remember”, en el 37 de “Dockery and Son”, en el 17 de “Aubade”) que ensancha esa experiencia epifánica hacia el lector. Es la experiencia que Larkin denomina “emoción”⁹⁴, y que reivindica al caracterizar la poesía de Betjeman: “a belief that poetry is an emotional business, rather than an intellectual or moral one, a belief in a metre and rhyme as a means of enhancing emotion” (2001, 207)

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 “Pigeons”), de tal manera que el lector nunca se vea excluido ni por la complejidad de la experiencia ni por las, en ocasiones, complejidades expresivas de su presentación.

there as expression, that finest and most intimate form of truth, the *vrai vérité*. (2003, 118)

⁹⁴ Dice Larkin: “Hardy taught me to feel, rather than to write”. (1983, 175)

Al contrario, Larkin no 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 palabrotas⁹⁵, su compasión. Es capaz de montar un gran espectáculo verbal de su tristeza, su depresión, su decepción, su frustración, algo que Bayley expresa perfectamente:

The marvellously discreet element of showmanship in Larkin's best poems depends on the combination of a set-up story with the poet's own attitudes and tone of voice, the two engaging in a subtle rivalry with each other. (1988, 281)

Y el tono de voz es muy importante en Larkin, porque casi todos sus poemas poseen una oralidad deliberada que acaba conformando, como hemos visto en los poemas comentados, la estructura misma del texto⁹⁶. 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 "April is the cruellest month" (Eliot 1985, 90) o "Time present and time past/ Are both perhaps present in time future" (Eliot 1984, 6), no porque esté o deje de estar de acuerdo con tales asertos, sino porque se trata de una retórica que abrumba al lector desde buen 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 como si

⁹⁵ Para bien o para mal, Larkin reconoce que este aspecto es uno de los que hacen reconocible su poesía: "If someone asked me what lines I am known for it would be the one about mum or dad or 'Books are a load of crap' – sentiments to which every bosom returns an echo, as Dr Johnson said". (1983, 48)

⁹⁶ Dice Peter Levi: "I have never heard him read his own poems, but the voice in them is so perfectly conveyed that one knows exactly how they should go". (1986, 33-4).

este (con más o menos esfuerzo) también pudiera recorrerlo⁹⁷: 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 presents himself in his poems as “a vivid and actual being who is the reverse of the of the ‘Invisible Poet’ (Kenner’s phrase for Eliot) invented by Modernism’s quest for impersonality” (Everett 1988, 140). He is a highly “visible” poet, who seems to have no inhibition about addressing the reader in his own candid, natural tone. (1992, 6)

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” (Gil de Biedma 1984, XIV) es todo lo que *nunca* pretendió ser Larkin, y mucho menos autor de “Poesía didáctica, pues, poesía religiosa confesional”, como califica Gil de Biedma (1984, XXIII) los *Four Quartets* de Eliot⁹⁸.

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, “towards the pole we have designated as modernist,

⁹⁷ David Trotter ha analizado cómo, en poemas como “Church Going” y “I remember, I remember”, el significado emerge de la anécdota: “Both poems complete their description of a particular event before paying attention to the feelings it has aroused (...) Only then, in the ebbing of the event, does the significance of either occasion become apparent (...) Larkin relates individual experience to shared significance by organising them into temporal succession: first event, then meaning”. (en Swarbrick 1995, 124)

⁹⁸ Dice Booth que “Hardy’s example relieved Larkin of the burden of having to embody some Yetsian myth of ‘The Poet’, or to adopt a public role. He need no longer pretend to speak from a bardic height to the audience below”. (1992, 66)

symbolist, writerly and metaphoric" (1989, 118). En efecto, en 1945, cuando Larkin publica su primer libro, *The North Ship*, sólo han transcurrido dos 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 que considero 100% larkiano, *The Less Deceived*⁹⁹, en un momento en que la poesía parece decantarse hacia un modelo que el mismo Lodge caracteriza como "antimodernist, readerly and realistic" (1989, 119).

En sus comienzos, Larkin, junto con Kingsley Amis, John Wain, Thom Gunn, D. J. Enright, John Holloway, Donald Davie y Elizabeth Jennings, constituye el grupo poético que se denominaría *The Movement*, y que se presentó en sociedad en 1956 con una antología titulada *New Lines*. 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 sentimientos. (1973, 173)

Si hacemos caso a la entrevista que John Haffenden le hace a Larkin en 1981, no hay duda de que este admiraba a Eliot (Larkin 2001, 52), aunque en dos momentos concretos se desmarque radicalmente de él: cuando Larkin menciona que vida y obra siempre van unidas¹⁰⁰ (2001, 49), y cuando afirma tajante que "Poems don't come from other poems, they come from being oneself, in life. Every man is an island, entire of

⁹⁹ De su anterior libro publicado, *The North Ship*, Larkin afirmaría posteriormente: "it was very young, born of reading Yeats and so on (...) It's not very good, though your courtesy will prevent you from agreeing (...) There are some pieces I hate very much indeed". (2001, 50)

himself, as Donne said" (2001, 54)¹⁰¹. 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 "a landscape of the mind in which concrete metaphors, images and symbols act as signifiers of a complex state of spiritual internality" (1986, 95), 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 realismo. (1973, 177)

¹⁰⁰ Un poeta tan distinto como Josep Vicent Foix afirma, en el texto "Del real poètic", de 1935: "Jo també crec que no hi ha distinció entre humanitat i literatura, entre el món i l'art, entre l'acció i el pensament". (1995, 5).

¹⁰¹ Gil de Biedma, en su Prólogo a los *Quatre Quartets*, reproduce una larga cita del prólogo de Michael Roberts a *The Faber Book of Modern Verse*, de 1935, que creo caracteriza eficazmente la diferente concepción poética de Larkin y Eliot: "Puestos a tratar de innovaciones formales, si hemos de hacerlo eficazmente, también habremos de tratar del fondo, o contenido; y aquí, de inmediato, se suscita un punto importante. De modo más o menos aproximado, los poetas incluidos en esta antología se dividen en dos grupos: aquellos cuya poesía es una reivindicación de los valores culturales existentes y aquellos que, sirviéndose de las virtualidades poéticas del idioma inglés, intentan la creación de poesía a partir de las virtualidades implícitas en la lengua, tal

Veamos ahora algunos de los rasgos estilísticos que presenta esta poesía, tal como hemos podido deducirlos del análisis y traducción de los poemas seleccionados.

1. Brownjohn nos recuerda que una de las cualidades más elogiadas tras la publicación de *The Whitsun Weddings* fue "The captivating accuracy with which he catches the physical feel of life in England in our time" (1975, 13). Uno de los mecanismos que utiliza Larkin para atrapar al lector es la presencia de objetos cotidianos, lo que Larkin denomina "the furniture of our lives" (1983, 211)¹⁰². Entre los más famosos: el "awful pie" (T315,22) de "Dockery and Son"; "That vase" (119,10) de "Home is So Sad"; o esos teléfonos que "crouch" (T333,45) en "Aubade". Y es que para Larkin, si la poesía debe originarse en la experiencia, nada puede quedar fuera. Como dice Chambers: "Larkin censored nothing on the grounds that it was unpoetic. His verse, like Betjeman's, was 'resigned to swallowing everything'" (Raine, 1986, 37). Y el propio Larkin afirmaría: "Nowadays nobody believes in 'poetic' subjects any more than they believe in poetic diction" (1983, 83). Para Booth tiene lugar un proceso que caracteriza diciendo: "the prosaic phrases guarantee the more elevated and 'poetic' elements, rooting them in commonplace reality" (1992, 89)¹⁰³. Y Whalen, refiriéndose a

cual se alumbran en la mente humana, en lugar de fundamentarla en sus conocimientos de humanidades y en ecos y recuerdos de otras poesías". (1984, X)

¹⁰² Bruce K. Martin incide en este enraizamiento de la poesía de Larkin en su tiempo al afirmar: "Taken together, his poems afford a remarkable panorama of British life at mid-century, particularly as it has been lived in the towns of the North and Midlands". (1989, 144).

¹⁰³ Para Jorge Guillén tampoco la poesía "requiere ningún especial lenguaje. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. La palabra «rosa» no es más poética que la palabra «política». (1969, 195).

Larkin y a Lawrence, afirma que “as poets of epiphany and beholding observation they participate in the twentieth-century inclination toward a poetry of concreteness and attentiveness to the details of the empirical world” (1986, 93).

Everett ve en Larkin una cierta vena gamberra, originada, en parte, por cierta práctica de “‘shocking the bourgeois’, but in special reversed form: needling the aesthetic reader” (1989, 129).

Así, en el caso de Larkin, el traductor evitará esa tendencia tan en boga proclive a “poetizar” las traducciones de poesía, sea quien sea su autor, y tendrá en cuenta el afán de Larkin de, en palabras de Everett, crear “an unobstrusive art”, que nunca ha de confundirse con “artlessness” (1989, 132).

2. Encontramos en Larkin una curiosa mezcla de fluida oralidad y estructura muy marcada, cuyos máximos ejemplos serían “Here” y “High Windows”, que por ese motivo hemos englobado en un mismo capítulo. Dice Brownjohn que

Larkin has never written easily (...) But any sense of effort or contrivance is utterly absent: the diction of the poems, the beautifully judged selection of imagery, fit into frameworks which support and enhance them with immense metrical skill. (1975, 25)

Este es otro de los grandes retos que se plantea Larkin en su escritura: el idiolecto que crea y al que se somete: esa ficción de frase fluida, de *voz poética* (y nunca mejor dicho) que nos arrastra a su paso, aunque nunca sin trazarse una estructura férrea, que puede alcanzar la exquisita sutileza de “As Bad as a Mile” o “Wires” o sustentar

catedralicias arquitecturas como en "The Old Fools" o "Dockery and Son".

Es lo que le permite afirmar a Booth que "No poet between Byron and Larkin achieves anything like this spontaneously personal ease of idiom, and very few poets aim at it" (1992, 87). Al tiempo que no deja de observar que "its carefully concealed formal regularity gives it an aesthetic completeness which is sensed rather than consciously heard" (1992, 88).

Si hemos comentado antes que Larkin utiliza todas sus artimañas para atrapar al lector, esa sensación de frase larga y regularidad métrica crea un espacio donde la voz nos lleva a su experiencia, pero sin amenazarnos con andarse por unas ramas que se bifurquen hasta el infinito. Para el traductor se trata de unos de sus marcadores estructurales más importantes, pues es el que sustenta el entramado del poema.

A la hora de lograr ese efecto de "narratividad" en sus poemas, Larkin utiliza dos recursos muy característicos: el encabalgamiento y los dos puntos.

En una entrevista con Larkin leemos el siguiente diálogo:

How important is enjambement for you? In certain lines, you seem to isolate lives by the very line break...

No device is important in itself. Writing poetry is playing off the natural rhythms and word-order of speech against the artificialities of rhyme and metre. One has a few private rules: never split an adjective and its noun, for instance. (1983, 71).

Pero a pesar de sus palabras, y como hemos visto al analizar sus poemas, si hay una poesía del encabalgamiento, es la de Larkin.

Brogan y Scott definen perfectamente el efecto del encabalgamiento al afirmar que

In reading, the noncoincidence of the frames of syntax and meter in enjambment has the effect of giving the reader "mixed messages": the closure of the metrical pattern at line-end implies a stop (pause), no matter how infinitesimal, while the obvious incompleteness of the syntactic period says, *go on*. The one scissors the other. These conflicting signals, in heightening readerly tension, also thereby heighten awareness, so that in fact one is made more aware of the word at line-end than its predecessors. (1993, 359).

Es un recurso cuya "tensión" desemboca directamente en el resultado antes mencionado: esa mezcla de fluida oralidad y estructura estrófica rígida, que hace que, por ejemplo, el lector lea casi de un tirón la primera frase de nueve versos de "High Windows" o los veinticinco versos que hay antes del primer punto en "Here". El lector queda atrapado en la "velocidad" del poema, a lo que también contribuye el uso narrativo de los dos puntos, que ya comentamos al analizar "I Remember, I Remember".

Son dos recursos que se convierten en marcadores estructurales en todos los poemas, algo que hay que tener muy en cuenta en la traducción.

3. Algunos autores han discutido si podría considerarse a Larkin un poeta simbolista, y aunque Barbara Everett afirma que utiliza algunas de las ideas y técnicas de la poesía simbolista francesa (1980, 237), Regan matiza que podríamos considerarle un poeta antisimbolista que hace un uso irónico de las ideas y técnicas simbolistas (1991, 34). De

hecho, uno de sus primeros poemas, "Femmes Damnées" (1943), es una adaptación sui generis de las "Femmes Damnées" de Baudelaire, mientras que Hartley (1988, 135) encuentra en "If, My Darling" un eco de "Spleen" de Baudelaire. Por otra parte, ya comentamos la influencia de "Les Fenêtres" de Mallarmé en "High Windows", al analizar el poema.

Anna Balakian define el simbolismo baudeleriano como "a refinement of the art of ambiguity to express the indeterminate in human sensibilities and in the natural phenomena" (1993, 1256), y ciertamente, en algunos momentos Larkin se acerca a lo indeterminado: en esa última estrofa de "High Windows" o en el final de "Here"; en esos "warp tight-shut" (T316:38) o en esas "sand-clouds, thick and close" (T316:42) de "Dockery and Son"; o en ese "peak that stays in view wherever the go" (T284:43) de "The Old Fools". Hay aquí cierto intento de expresar lo inconcreto, aquello que se resiste a las palabras, como si fuera algo que se nombra por primera vez.

Booth define acertadamente esta aparición repentina del elemento simbólico al afirmar, en su análisis de "Ambulances", que

On the one hand the prosaic phrases guarantee the more elevated and 'poetic' elements, rooting them in commonplace reality. But more interestingly, since the reader remains unsure as to the poem's register, many words and phrases gather added significance. (1992, 89)

Así, encontramos en Larkin ciertas palabras "marcadas" que él hace destacar dentro de su sistema poético privado, cierto que sin subrayados ni estridencias¹⁰⁴. Por ejemplo: esos "stalks" que aparecen

¹⁰⁴ Afirma Foix que "El poeta retroba, per mitjà dels símbols nous, el permanent". (1995, 7)

en "Deceptions": "grief,/ Bitter and sharp with stalks" (T163:1-2), y se repiten en "Next, Please", cuando menciona "Yet still they leave us holding wretched stalks/ Of disappointment" (52:9-10). O esos desvanes que relaciona con el abandono y la desolación en "Deceptions" -"filfilment's desolate attic" (T163:17)- y en "Absences" -"Such attics cleared of me! Such absences!" (49:10)-. Son símbolos idiosincrásicos que acompaña al dolor, privado y exclusivo de Larkin, al igual que lo será su creación propia y exclusiva del "sapo del trabajo".

Más clara es la función de la palabra "here", tanto en el poema que lleva este título como en "The Old Fools", "Wires" o "Aubade", que ya hemos comentado en el capítulo correspondiente. En la poesía de Larkin, "here", el "aquí" como encarnación de la realidad tal cual es (la verdad que él desea ver), posee una intensa carga semántica.

Encontramos también un marcado contraste entre lo positivo, y su asociación con el amor, y lo negativo, y su asociación con la decepción, la amargura o la muerte: el "enorme sí" de los versos de "For Sydney Bechet": "On me your voice falls as they say love should,/ Like an enormous yes", (83:13-14) contrasta con la abundancia de negaciones y "nevers" de "I Remember, I Remember", escrito el mismo mes que el anterior, o con los "not", "never" y "nothing" de "Aubade", escrito 23 años después. Si es cierto, como dice en "An Arundel Tomb", que "What will survive of us is love" (111, 42), lo negativo, lo contrario de ese "enormous yes", es lo que perecerá con nosotros.

Yo diría, en resumen, que Larkin sí hace uso de algunas ideas y técnicas simbolistas, aunque no sé si, como dice Regan de, una manera irónica. Creo que comparte con los poetas simbolistas una fe en la Misión del Poeta como Veedor de Verdad, y que se aleja de ellos, para empezar, en sus gustos musicales. Si Baudelaire, como nos recuerda Paul Valéry, "sufre, invoca e interroga la Música" (Valéry, 1990, 13), y los poetas simbolistas "Salían abrumados de los conciertos. Abrumados, embelesados" (Valéry, 1990, 14), después de oír Wagner, Berlioz o

Schumann, para Larkin la música no es un fin en sí mismo, e, hijo de una época menos sublime, no quiere elevar su arte a alturas wagnerianas, sino ayuntarlo con el ritmo de las canciones de baile de los años treinta y cuarenta, en las que la música va indisolublemente unida a la letra. Por otra parte, si Baudelaire pretende elevar la ruina y lo sórdido a la categoría de sublimidad -véase por ejemplo: "À une mendiant rousse" o esa declaración de principios que es "Les petites vieilles", con su exclamación final: "Ruines! ma famille! Ô cerveaux congénères!" (1998, 278)-, Larkin rehuye tanto un extremo como otro y prefiere quedarse en el gris de lo cotidiano: sus símbolos no son el cisne ni los mendigos, sino el sapo del trabajo o ese "aquí" que es conformidad con la vida.

4. En la poesía de Larkin se intercalan esporádicas "voces" ajenas a la del poeta, que a veces aparecen entre comillas y otras en cursiva. En ocasiones se trata de diálogos entre personajes reales ("Dockery and Son", "I Remember, I Remember", "Mr Bleaney"), y en otras de tópicos o frases hechas que parecen flotar entre el magma de la lengua: "*He chucked up everything/ And just cleared off*" (85:3-4); "*He walked out on the whole crowd*" (85:17) o "*Then she undid her dress*" (85:19) o "*Take that you bastard*" (85:20) en "Poetry of Departures", o de ese combativo "*Stuff your pension*" (T195:22) de "Toads". O puede ser el diálogo con la personificación del Tiempo en "Send No Money". Como dice el propio Larkin en una entrevista: "Well, in a way (...) I think one has to dramatize oneself a little" (1983, 22-3). Si el modernismo incorporaba al texto citas cultas, Larkin incorpora frases hechas, de nadie y de cualquiera: un discurso totalmente apoético.

Booth considera que "The italicized phrases have something of the vivid force of cultural icons. Like the isolated frames of comic stripes in the pop-art paintings of Roy Lichtenstein" (1992, 98). No me parece

una interpretación muy acertada, y creo que, a la hora de traducir a Larkin, podría inducir a error pensar que descontextualiza el tópico para elevarlo a la categoría de icono. Creo que, por el contrario, lo que hace es apropiárselo y colocarlo en un contexto poético en el que adquiere una significación que lo dignifica, y donde, de nuevo, contribuye a ese efecto que busca permanentemente Larkin: ofrecerle un gancho al lector que le permita anclarse en el poema, hacerlo más accesible, aunque sea a costa de reproducir lo vulgar o lo manido. Caso aparte es "The Life with a Hole in it", donde recrea la voz fantasmal de sus mujeres: "*But you've always done what you want,/ You always get your own way*" (202:3-4), como excusa/exculpación/justificación de lo que ha sido su vida. Más que de iconos, yo hablaría de señuelos, que él, mediante las cursivas o las comillas, hace resaltar visualmente en el poema. Como dice el propio Larkin: "The poet is really engaged in recreating the familiar, he's not committed to introducing the unfamiliar" (1983,55).

Swarbrick, por otro lado, y siguiendo a Lodge, afirma que "The peculiar triumph of Larkin's lyricism is precisely to incorporate 'other people's words'" (1995, 156). Y cita unas palabras de Batjin:

Isn't every writer (even the purest lyric poet) always a "playwright" insofar he distributes all the discourses among alien voices, including that of the "image of the author" (as well as the author's other *personae*)? (en Swarbrick 1995, 157)

¿Y no son esas voces anónimas que oímos en Larkin las de los propios lectores, que así se reconocen y se identifican en el poema?

5. Afirma Larkin que "As a guiding principle I believe that every poem must be its own sole freshly created universe, and therefore have no belief in 'tradition' or a common myth-kitty or casual allusions in poems to other poems or poets" (1983, 79). La coherencia de la poesía de Larkin no procede de un programa poético, ni de una decisión anticipada de cómo ha de ser cada poema¹⁰⁵. Siguiendo la variedad métrica y estrófica de Thomas Hardy, la poesía de Larkin, como hemos visto, adquiere un dibujo enormemente variado, y siempre elige el que mejor se adapta a la experiencia que pretende comunicarnos, o, en sus propias palabras, conservar:

Some years ago I came to the conclusion that to write a poem was to construct a verbal device that would preserve an experience indefinitely by reproducing it in whoever read the poem. (1983, 83)

El empaquetado peculiar y concreto de cada poema no es sino la presentación de esa verdad que revela o de esa experiencia que preserva. De ahí que se tan importante, y perdóneseme la redundancia, preservarlo en la traducción.

6. Booth identifica el uso de "noun phrases" como "one of the most idiosyncratic features of Larkin's idiolect" (1992, 91). Y dentro de lo que sería la "noun phrase" genérica, Booth identifica un uso especialmente larkiniano: "The characteristically 'larkinesque' noun phrase, however, is different. It wilfully transforms a verb into a noun, sometimes by a creative use, or misuse, of grammar" (1992, 91). Y aporta algunos

¹⁰⁵ Dice Larkin: "I've never been didactic, never tried to make poetry *do* things". (1983, 74)

ejemplos pertenecientes a poemas seleccionados en esta antología: "Parting (...) was an agreement" (143:17-18); "Beyond the wires" (T220:4); "Swerving east, from rich industrial shadows/ And trafffic all night north; swerving through fields/ Too thin and thisled to be called meadows (...)/ Gather to the surprise of a large town" (T107:1-10). Encontraremos muchos más en esta antología, y cada uno de ellos plantea un problema de traducción distinto, aunque siempre exista un vector que apunte hacia la concisión, la concentración. Y no puede ser de otro modo si atendemos a la interpretación que da Booth de este recurso:

Experience is formulated in terms of states of being rather than actions. But there is more to them than this. Such noun phrases occur when Larkin's writing is at its most intensely expressive, when he seems to be searching for definitions or explanations, pondering on existence, attempting to make life stand still; to "preserve" it (...) There is a sense of physical weight and tension about them. (1992, 92)

Intensidad, expresividad y tensión, tres palabras que aparecen recurrentemente al caracterizar la poesía de Larkin.

7. Hemos visto en el capítulo dedicado a "Here" y "High Windows" que Larkin no es ajeno a los anhelos de trascendencia, a adentrarse en ese territorio en el que la palabra parece dejar paso a algo literalmente... inefable. Y hemos visto que en ambos poemas, en los que Larkin se pone terriblemente serio, utiliza ese verso final trimembre que divide el verso en tres segmentos de parecida duración y parece dejarlo todo en suspenso: "Facing the sun, untalkative, out of reach" (T107:28) en "Here" y "Nothing, and is nowhere, and is endless" (T96:20) en "High

Windows". Es un final coincidente para los dos viajes que propone hacia lo, llamémoslo, místico.

Hay algún otro ejemplo de final de verso trimembre: "Unfolds, emerges, what I am" (57:32) en "Best Society"; el epigrama que concluye "I Remember, I Remember": "Nothing, like something, happens anywhere" (T303:36); "Smiling, and recognising, and going dark" (145:32) en "Essential Beauty"; "With wasteful, weak, propitiatory flowers" (193:64) en "The Building"; sin olvidar el final de la segunda estrofa en "Aubade": "And soon; nothing more terrible, nothing more true" (T332:20).

Se trata, si se me permite expresarlo así, del recurso trascendente de Larkin, de su manera de cortar el tempo de la frase para "preservar" esos momentos en que las palabras ya no llegan ("Here" y "High Windows"), o el terror las anula ("Aubade"), o nos dan una sabiduría perogrullesca ("I Remember, I Remember"), o nos acompañan a la muerte de la mano de esa belleza de anuncio en "Essential Beauty".

Decía John Donne que "The whole frame of the poem is a beating out of a piece of gold, but the last clause is as the impression of the stamp, and it is that makes it current" (en Ricks, 1982, 120). Podríamos decir que ese final trimembre es un cuño que pone Larkin a sus poemas trascendentes.

9. El humor de todos los sabores (de preferencia el ácido) es un rasgo omnipresente en la poesía de Larkin. Como él mismo afirma: "Actually, I like to think of myself as quite funny, and I hope this come through in my writnings" (1983, 47). Y en otra parte, refiriéndose a la poesía de John Betjeman, afirma, casi como si hablara de sí mismo:

Betjeman is serious: his subjects are serious, and the fact that his tone can be light or ambivalent should not deceive

us into thinking he does not treat them seriously. His texture is a subtle, a constant flickering between solemn and comic, self-mockery and self-expression (...) he offers us, indeed, something we cannot find in any other writer. (en Whalen, 1986, 13)

No se trata, claro, de un humor gratuito ni "blanco", y si hacemos caso de la división que hace Larkin de su poesía – "the two kinds of poems I sometimes think I write: the beautiful and the true" (2001, 39)-, deberíamos concluir que sus poemas humorísticos pretenden mostrarnos *su* verdad (incómoda porque no lleva disfraz) de un modo más llevadero. Booth afirma que "Satire, in the usual sense, inhabits only the most superficial levels of his imagination. His self satire is however profound" (1992, 97). Es algo que se percibe por ejemplo en "Toads", que comienza con esa ácida imprecación al sapo del trabajo y acaba con una lúcida reflexión acerca de sus sapos particulares. En su obra encontramos también una sátira contra los profesores universitarios visitantes internacionales ("Naturally the Foundation Will Bear Your Expenses"), otra contra el recorte del gasto militar del gobierno ("Hommage to Government") y otra contra el matrimonio ("Self's the Man"). Son todos ellos poemas de rima muy marcada, y en "Hommage to Government" encontramos un esquema ABCCBA en el que rima repitiendo la palabra entera.

De los poemas que he traducido en esta antología, he rimado cuatro: "Wires", "As Bad as a Mile", "Tops" y "Toads". En los dos primeros la rima forma parte sustancial de la estructura del poema, mientras que en "Tops" el poema perdía la gracia si no se mantenía su ritmo sincopado. En "Toads", en cambio, la rima va inextricablemente unida al humor, un marcador que no tiene presencia visual sino, podríamos decir, tonal. Es el poema en el que he alterado más el significado superficial del poema a fin de mantener su sentido profundo a través de

la rima, porque, en el poema humorístico, un gran porcentaje del efecto jocoso está en la rima, y sin esta simplemente no funciona.

10. Como habrá observado el lector de esta antología, Larkin es un poeta de rima (aunque lo haga a veces de manera poco convencional). Como él mismo dice, al hablar de las letras de sus viejos discos de música de baile: "I often wonder whether my assumption that a poem is something that rhymes and scans didn't come from listening to them—and some were quite sophisticated" (1983, 50). Brogan enumera las siguientes funciones de la rima: "semantic, architectonic, mnemonic, closural, heuristic and aesthetic" (1993, 1060). Y más adelante añade: "Its effects on auditors and readers both inside and outside poetry is well known: it is a powerful mnemonic device" (1993, 1060). Parece lógico que un poeta que pretende conservar la belleza y la experiencia rime sus poemas para que estos perduren en la memoria del lector. Sin embargo, es el rasgo estilístico que menos he respetado de Larkin, y de los 21 poemas seleccionados, sólo he rimado 4, aquellos en los que no podía eliminarse la rima sin destruir el poema; es decir, cuando la he considerado un marcador estructural en sí misma. El no rimar los demás obedece a un motivo muy sencillo: para rimar los poemas de Larkin, poblados de objetos concretos y cotidianos, y poco dados a las abstracciones, habría que hacer muchos cambios semánticos —como ha sido el caso en "Toads"—, con lo que se perderían otros marcadores estructurales que he considerado más importantes, y forzar mucho la expresión, lo que iría radicalmente en contra de la fluidez oral larkiniana. En "As Bad as a Mile" y "Wires", dos poemas muy breves, he podido hacerlo sin excesivos problemas. Más cambios he tenido que hacer en "Tops" y *muchos* más en "Toads". Sólo en este último caso se podía mantener el binomio humor-rima sin que los demás marcadores quedaran desfigurados. En el análisis de los marcadores estructurales

hemos de imponer, también, la jerarquía de los que nos parecen más *marcados*.

Estos rasgos estilísticos enumerados son los que, al concretarse en el poema, identifico con lo que he denominado "marcador estructural". Pero tampoco se trata *sólo* de estos rasgos, pues el estilo de un autor es como su pensamiento: podemos hacernos una idea abstracta de él, pero sólo podemos expresarlo en palabras y detalles concretos. Así, los marcadores estructurales son la realización en cada poema de los rasgos estilísticos del autor, *además* de otros recursos, propios y exclusivos de ese "freshly created universe" que es el poema, que puede utilizar para dar realce a esos rasgos que no son sino la manera de expresar su discurso, es decir, su pensamiento concretado en palabras.

Teóricamente, y en cuanto que traductores, antes de emprender la traducción de un poeta deberíamos, primero, destilar de la lectura sus rasgos estilísticos y luego, al pasar a cada poema, ver cómo se materializan como marcadores estructurales. Mi intención al situar al final la enumeración de dichos caracteres de estilo ha sido llegar a ellos en compañía del lector, para que este viera cómo a partir del proceso traductor (que no es, al fin y al cabo, más que una lectura crítica profunda que desemboca en ese "simulacro", en el sentido barthesiano, del poema original que es el poema traducido) y de la localización de los marcadores estructurales de la poesía de un autor se puede llegar a un dibujo estilístico de ese autor, que nos ha de servir de ayuda al aproximarnos a él ya sea de manera teórica (estudio literario) o práctica

(traducción)¹⁰⁶. Se trata, en cierto modo, de la aplicación de lo que Leo Spitzer denomina el “círculo filológico”: cuyo descubrimiento adjudica al erudito y teólogo romántico Schleiermacher, que lo explica con las siguientes palabras: “el detalle sólo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto” (en Spitzer, 1989, 34)¹⁰⁷.

Los estudios literarios y de traducción, como ya vimos en la primera parte de este trabajo, no son una ciencia exacta, pues se ocupan, como dice Spitzer, de “lo meramente y totalmente humano” (1989, 42), y nada en ellos resulta científicamente demostrable. La fe que depositemos en el análisis de un crítico o un traductor se basa en la solidez de sus razones y en lo sensato de sus planteamientos. En palabras de Spitzer, es el resultado del “talento, de la experiencia y de la fe” (1989, 50). Si en mi lectura –y en su efecto práctico que es la traducción- de los poemas de Larkin me he ayudado de otros críticos ha sido para fundamentar mejor mi trabajo, a veces refutando sus opiniones. La labor de un crítico es comprender a un autor y hacerlo comprensible al lector. La labor del traductor es comprender a un autor y presentarlo en su lengua de la manera más aproximada posible a cómo ese autor se presentó ante los lectores en su propia lengua.

Decíamos en el primer capítulo de este trabajo que, en la Grecia arcaica,

la poesía, en sus primeras manifestaciones, deriva su fuerza de ser la Verdad revelada, independientemente de la técnica –humana- de expresión. En una civilización guerrera

¹⁰⁶ O tómelo el lector, si quiere, como un homenaje a cómo Larkin nos lleva de la mano desde la experiencia de un suceso hasta la epifanía que le provoca.

como la espartana, el poeta posee el inmenso don de dispensar la gloria o el olvido, y su palabra es indiscutible, pues viene sancionada por las Musas. Así, cuando el poeta pronuncia una palabra de elogio lo hace por Alétheia –La Verdad-: es un “maestro de verdad”, una verdad que nadie pone en duda y nadie prueba (Detienne 1983, 32). Teócrito define la función del poeta con las siguientes palabras, que leemos en Detienne: “celebrar a los Inmortales y celebrar las hazañas de los hombres intrépidos”. (1983, 27)

La palabra del poeta moderno, como sabemos, ya no es indiscutible. Su musa vive en conflicto permanente con otras musas, y las obras poéticas, como dice Theodor Adorno al referirse a las obras de arte de la antigüedad, son “entre sí enemigas mortales” (1987, 73). Las verdades hoy en día no son una, sino que viven en permanente *agón*. Larkin, como hemos visto en el capítulo dedicado a su Poética, reivindica también la figura del poeta como Veedor de Verdad, que es la facultad que le sanciona como poeta y le permite, a su vez, impartir inmortalidad a quien o a lo que considera conveniente. Pero como poeta moderno que es, Larkin no otorga inmortalidad más que a sí mismo: lo que celebra es su propia vida y la de los que son como él: hombres corrientes en sus vidas corrientes. Las odiseas son los viajes en tren, y las ilíadas las permanentes guerras contra el tedio y la frustración.

Y lo que en poesía permanece en la memoria es la emoción, como bien sabía Machado: “Sólo recuerdo la emoción de las cosas,/ y se me olvida todo lo demás” (1973,186). Afirma Larkin que la escritura de un poema consta de tres etapas:

¹⁰⁷ O, como había dicho antes Adorno: “Pensar dialécticamente significa, en este aspecto, que el argumento debe adquirir el carácter drástico de la tesis, y la tesis contener en sí la totalidad de su fundamento”. (1987, 68)

The first is when a man becomes obsessed with an emotional concept to such a degree that he is compelled to do something about it. What he does is the second stage, namely, construct a verbal device that will reproduce this emotional concept in anyone who cares to read it, anywhere, any time. The third stage is the recurrent situation of people in different times and places setting off the device and re-creating in themselves what the poet felt when he wrote it. (1983, 80).

Y más adelante insiste en la parte de “representación” que es el poema: “poetry is emotional in nature and theatrical in operation, a skilled recreation of emotion in other people” (1983, 80). “Emotional” y “people” son dos palabras que se repiten en ambos textos, y ambas reflejan esa actitud militante de Larkin respecto a la poesía: debe proceder de una emoción vivida, y debe llegar al lector sin que esa emoción vivida se pierda por el camino, y a ello se enfocan todos sus recursos. Menciona Larkin el aspecto teatral de su poesía, en el que encontramos la tragedia, la farsa, el histrionismo, la autocompasión, la sátira y un teatro casi-verité: cualquier género le sirve para comunicar su experiencia, y cuantos más géneros abarque, más amplia será la experiencia que comunique.

En el texto “The Pleasure Principle” se queja Larkin de que “The reader, in fact, seems no longer present in the poet’s mind as he used to be, as someone who must understand and enjoy the finished product if it is to be a success at all” (1983, 80-1). Si él escribía para el placer de *su* lector, en no menor medida esta traducción busca también el placer de *su* lector en otro tiempo, en otra lengua. Sólo que ahora, inevitablemente, *su* lector será también *mi* lector.

MAPA ESTILISTICO

El siguiente esquema no pretende ser tanto un poema-tipo de Larkin como una visualización de su estilo, concretado en los marcadores estructurales de un poema.

.....	E	U	E	V	R
USO DE	N	S	S	A	
OBJETOS.....	C	O	T	R	
COTIDIANOS.....	A	R	I		
.....	B	N	U	E	
.....	A	A	C	D	
.....	L	R	T	A	I
TECNICAS	G	R	U	D	
SIMBOLISTAS.....	A	A	R		
.....	M	T	A		
.....	I	I			
.....	E	V			
.....	N	O	E	E	M
DIALOGOS...EN.....	T		S	S	
COMILLAS	O	D	T	T	
Y CURSIVAS.....	S	E	R	R	
.....			O	O	
.....		L	F	F	
.....		O	I	I	A
USO DEL.....		S	C	C	
HUMOR.....			A	A	
.....		D			
.....		O	M		
.....		S	A		
.....			R		
USO ESPECIAL DE		P	C		
LOS <i>NOUN-PHRASES</i> ..		U	A		
.....		N	D		
ULTIMO VERSO TRIMEMBRE		T	A		
		O			
		S			
		O			
		S			

VENTANAS ALTAS

- 1 Cuando veo a una parejita e imagino
que él se la folla y ella toma
píldoras o usa un diafragma,
sé que es ése el paraíso
- 5 que todo viejo soñó la vida entera:
ataduras y prejuicios desechados
como una cosechadora obsoleta, y los jóvenes
deslizándose sin límites, ladera abajo,
- 9 hacia la felicidad. Me pregunto si
cuarenta años atrás, mirándome, alguien
habrá pensado: *Eso es vida,
nada de Dios, ni de sudar de noche*
- 13 *pensando en el infierno, ni de ocultar
lo que opinas del pastor. Ese y sus
amigos se deslizarán, maldita sea,
libres como pájaros. Y de inmediato,*
- 17 más que en palabras, pienso en altas ventanas:
el cristal donde cabe el sol y, más allá,
el hondo aire azul que nada muestra,
y no está en ninguna parte, y es interminable.

Traducción de
Marcelo Cohen

FINESTRALS

- Quan veig una parella de xiquets
i em penso que ell la carda i ella pren
la píndola o porta un diafragma
ja sé que això és el paradís
- que els vells han somniat tota la vida...
capteniments i promeses deixats
de trasantó, com un tractor antiquat,
i els joves, tots avall pel tobogan
- de la felicitat inacabable.
Però em pregunto si fa quaranta anys
algú em mirà i pensà: *Això serà viure;
ja sense Déu ni suar en la foscor*
- per l'infern i la resta, o amagant
el que pensaves del mossèn. Els d'ara
baixaran lliurement pel tobogan
com condemnats ocells. Però a l'instant*
- més que paraules veig alts finestrals
amb vidres plens de sol
i, més enllà, l'aire blau i pregon
on no hi ha res, ni és enlloc, ni té fi.

Traducción de
Josep M. Jaumà

CAPITULO CINCO: APLICACIÓN DE LOS MARCADORES ESTRUCTURALES: ESBOZO DE UNA CRITICA DE LA TRADUCCION

Traducir es evaluar, y la actividad traductora en sí misma no es más que una permanente evaluación de opciones a la hora de elegir una que nos satisfaga más que las otras. No hay motivo, por tanto, para dudar de que si hasta ahora hemos venido hablando de la posibilidad de la traducción literaria y de hallar unos criterios en los que basar esa evaluación de opciones que es la traducción, no podamos aplicar esos mismos criterios a la hora de esbozar una crítica de la traducción.

Encontramos a veces un remedo de dicha crítica en alguna revista especializada, y raramente en las páginas de libros de los periódicos, sólo cuando el reseñista, por ejemplo, se ve obligado a dar cuenta de la aparición casi simultánea de versiones distintas del mismo poeta, como es el caso del artículo de Angel Rupérez "El misterio hecho voz", aparecido en EL PAIS el 9 de marzo del 2002, donde comenta cuatro antologías de Emily Dickinson, para, al final, tras haber dedicado su buena columna completa a comentar –no sin tino- las traducciones, acabar viniéndonos con la cantinela de "Que el lector soberano escoja". (Rupérez 2002, 11).

Ya hemos visto cómo Salvador Oliva (1995, 91) afirmaba la necesidad de hallar unos criterios para evaluar las traducciones, y tanto Etkind (1989, XIX) como Beaugrande (1978, 122) preconizan la necesidad de

una necesidad de una crítica. Beaugrande incluso llega a proponer (1978, 122) que:

The criteria for evaluating translations of these text types would be derived from investigating whether the mode of interaction between writer and reader as manifested in a certain text has been preserved in the translation of that text.

Pero hablar de si ese “mode of interaction” se ha conservado o no me parece un tanto peliagudo, y el criterio que yo propongo es el mismo que he seguido al analizar los poemas antes de proceder a su traducción: la identificación de sus marcadores estructurales para ver si se ha recreado la estructura, si se ha mantenido esa “palabra esencial” a que, según Lotman, se reduce el poema.

El hecho de que una traducción posea una estructura que podamos considerar, según Beaugrande, “a valid representative” del original, o posea esa “relevant similarity” de que habla Chesterman, nos indicará que estamos ante esa Traducción-Recreación de que habla Etkind, la que, en sus palabras, *recrea* el conjunto, “tout en conservant la structure de l’original” (1989, 22), es decir, obedeciendo esas “source norms” de que hemos hablado en el Capítulo 3, y que anteriormente he identificado con el estilo.

Las traducciones que he elegido para esbozar esta crítica son las de Marcelo Cohen (al castellano) y Josep M^a Jaumà (al catalán) de “High Windows”. Para ello haremos un análisis estilístico de ambas en comparación con el original, observando si respetan los rasgos de estilo que hemos observado en nuestro análisis.

CRITICA DE DOS TRADUCCIONES DE "HIGH WINDOWS", DE PHILIP LARKIN

Si observamos los marcadores estructurales presentes en nuestro mapa de la traducción, al final del apartado 4.1.2 del presente capítulo, observaremos que en las dos versiones se conservan la abundancia de encabalgamientos del original: 10 en la versión de Cohen y 13 en la de Jaumà frente a los 11 del original; y que las dos respetan también la longitud de la primera frase, y no utilizan el punto y seguido hasta el verso 9. No obstante, mientras que Jaumà sí respeta la estructura trimembre del último verso, en cuya importancia estilística hemos insistido, Cohen lo parte en dos con su "y no está en ninguna parte, y es interminable". Otro marcador estructural que habíamos subrayado era esa ausencia de signos de puntuación entre estrofas, el encabalgamiento de todas ellas, que vemos que Jaumà sigue, pero no Cohen, quien introduce una coma al final de la segunda y la cuarta estrofa.

Otras normas que emanan de este texto, y hemos señalado, son las siguientes: ese "long slide" que se repite dos veces (en los versos 8 y 15), que, al igual que en mi versión, Jaumà deja en "tobogan", y que, en el caso de Cohen, simplemente desaparece y se convierte en un "ladera abajo", en el verso 8 y en "se deslizarán" en el 15, eliminando un importante elemento del poema (tanto su existencia como la importancia que le concede la repetición) para sustituirlo por... nada.

Hemos mencionado también ese "comes" del verso 17, que señala el salto fuera de la esfera de las palabras, cuyo sentido ninguno de los dos traductores atina a ver, pues Jaumà lo traduce por "veig", que es algo totalmente opuesto al sentido del poema, y Cohen por "pienso", que otorga voluntariedad a un hecho que, en el poema de Larkin, es algo totalmente involuntario.

El *"endlessly"* del verso 9 se transforma en "endless" en el último, y Jaumà lo traduce por "inacabable" en el 9 y "ni té fi" en el último verso, con lo que se pierde ese juego; mientras que Cohen simplemente no traduce el del verso 9 y lo deja en "interminable" en el último.

El cambio de tiempo verbal del verso 11 (ese "That'll be the life" que señala la aparición de una voz poética hipotética) es respetado por Jaumà ("Això serà viure"), pero no en el caso de Cohen ("Eso es vida").

Esto por lo que se refiere a los marcadores estructurales. Me gustaría, además, observar los siguientes detalles:

i) He mencionado que Larkin jugaba con objetos y conceptos muy precisos. La "couple of kids" del verso 1 se convierte en "una pareja de xiquets" en Jaumà y en "una parejita" en Cohen. Acierta más Jaumà, que también hubiese podido utilizar "xavals" o "nois". (Yo, como mallorquín, hubiese escrito "un al.lot i una al.lota".) Lo de la "parejita", en cambio, tiene ciertas connotaciones tontorronas que harían preferible evitar. El "fucking", sin embargo, exige, creo yo, una palabra que empiece en "f", a ser posible, que es lo que le da la brutalidad del original. Cohen utiliza "folla", y Jaumà se inclina por "carda", una palabra que me parece poco contundente; hubiese sido preferible "folla", sencillamente. Cuando Cohen traduce "she's/ taking pills" por "ella toma/ píldoras" cae en una imprecisión: píldoras hay muchas, ella toma /a píldora: la anticonceptiva.

ii) En el segundo cuarteto hay un fallo de registro en Cohen: la traducción del verso 5 por: "que todo viejo soñó la vida entera" le da un aire de tango arrabalero que chirría; mucho más preciso es Jaumà: "que els vells han somniat tota la vida". Más conflictiva en ambos casos es la traducción de "Bonds and gestures pushed to one side". Cohen habla de "ataduras y prejuicios desechados", y no sé de dónde saca los "prejuicios". "Gestures" no son más que gestos, o, si se quiere actitudes, comportamientos; "captinements", dice con acierto Jaumà, quien, sin embargo, habla de "promesas" al referirse a "bonds", cuando

lo más obvio parecía "lligams". Pues "ataduras y gestos" o "capteniments i lligams" habría transmitido esa idea de que habla Larkin: todo lo que nos hace tener un comportamiento forzado, lo que nos impide la entrada a ese paraíso.

iii) En el cuarto cuarteto merece quizá la pena comentar la traducción de "priest". Jaumà se inclina por "mossèn"; Cohen por "pastor". Ambos parecen igualmente acertados: "mossèn" es coloquial (también habría sido acertado "capellà", aunque tiene una sílaba más); "pastor" incide en el aspecto anglicano de ese "priest", que es genérico a la religión anglicana, católica u ortodoxa. En el caso de "*He and his lot*", no es exacta la idea que transmite Cohen al traducir: "*Ese y sus amigos*", pues ese "lot" no se refiere a sus amigos, sino a todos los que son jóvenes como él: es decir, "*él y todos los que son como él*". Jaumà, al escribir simplemente "*Els d'ara*", elimina el "*He*", importante, pues es la presencia del poeta como sujeto de esa vida libre y auténtica. Más complejo es el problema de cómo traducir "*Like free bloody birds*". Cohen lo soluciona convirtiendo el "bloody" en una exclamación: "maldita sea, libres como pájaros"; Jaumà escribe "condemnat ocells", y traslada el "free" al verso anterior como adverbio, "lliurement". Aquí "bloody" intensifica el "birds", pero también es espejo del coloquialismo y la brutalidad del "fucking" del segundo verso. En este sentido, quizá sea más acertada la conversión en exclamación de Cohen, aunque también se podría haber ido más allá y escribir "libres como putos (o malditos) pájaros". En el caso del catalán, el uso de "condemnat" por "bloody" es más discutible, pues puede dar la idea de condena por un castigo, cosa que no hubiera ocurrido con "maleïts", o, incluso con "com un coi d'ocells".

iv) En el último cuarteto, señalar que "*The sun-comprehending glass*" es todo un verso, un verso breve que remansa el ritmo hacia el stacatto final, y así debería permanecer en la traducción. "El cristal en donde cabe el sol" de Cohen da un matiz de capacidad que queda corto ante el

original, cuya idea la transmiten mejor esos "vidres plens de sol". Más discutible es la traducción de ambos de "deep". En inglés, referido al color, indica intensidad; así "deep blue" es un azul intenso, o vivo. Es difícil imaginar el aire "hondo" o "pregon", y parece más ajustado al sentido del poema que el aire sea de un azul intenso, vivo, que contrasta con el hecho de que nada muestre, y esté en ninguna parte y no tenga fin. Tampoco respeta Jaumà esa cualidad del aire "that shows nothing", o sea, que "nada muestra", como dice Cohen.

Diría, en resumen, que la traducción de Jaumà, con alguna salvedad de poca importancia, es respetuosa con el texto, coherente con el sentido y su estructura, más ajustada al registro y a las intenciones y peculiar discurso del autor. Tiene además ese ritmo vivo y fluido del pensamiento que pretende transmitir Larkin. Virtudes, todas ellas, ausentes de la traducción de Cohen.

CONCLUSIONES

Me gustaría sintetizar en estas conclusiones los tres enfoques con los que he abordado este trabajo:

i) EL ENFOQUE PRACTICO

me lleva a coincidir con Holmes cuando afirma que los estudios de traducción son una disciplina empírica (Holmes 1988, 71), haciendo suyos los dos objetivos que nos propone Carl G. Hemmel: "to describe phenomena in the world of our experience and to establish general principles by means of which they can be explained and predicted" (en Holmes 1988, 71). No hay duda de que podemos describir los fenómenos que ocurren en el ámbito de la traducción, y también establecer principios generales que los expliquen; y, por qué no, podemos predecir, si poseemos los suficientes datos empíricos, qué tendencia seguirán las traducciones en un período determinado o cómo es de prever que se comporte un traductor ante una determinada obra –por citar dos derivaciones de los estudios de traducción-.

Lo cual, sin embargo, no ha de llevarnos a caer en el cientifismo. La actividad traductora, exceptuando las inofensivas –aún- intrusiones de las máquinas, tiene lugar dentro de la mente de un ser humano que es el traductor, y por mucho que intentemos explicar la toma de decisiones que realiza mediante una teoría las normas, siempre existirá un elemento de impredecibilidad. Si, como afirma Eco, toda obra de arte es

gustada “por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto de gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas” (Eco 1970, 157-8), el traductor ha de ir más allá de ese deleite subjetivo, y basar su lectura en una –y quiero insistir una vez más en ello- “*interpretation maximally dominated by text-supplied information*” (Beaugrande 1978, 88). Sólo así podrá reproducir el estilo del original, esa “selection of options offered by the language” (1978, 92).

Nos detalla Christoph Eich, en su Prólogo a *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, que “El cometido primordial de la historia y la crítica literarias consiste en acercarnos de continuo a las obras de poetas y escritores” (1976, 7). Ese y no otro, añadiría yo, es el cometido primordial del traductor de poesía: acercarnos de continuo a las obras de poetas *en otra lengua*, releer y reinterpretar esas obras plasmándolas en un lenguaje nuevo y *otro*, sin poder ocultarse en la ambigüedad y a veces en el vacío del lenguaje crítico. El traductor debe realizar su labor analítica en un nuevo texto, entero y sin los aditivos de las notas que propone Beaugrande –o si añade notas, estas deben ser informativas, no esenciales a la comprensión-, actualizando textos cuando fuera necesario e incluso, en ocasiones, restituyéndolos a su arcaísmo original.

Afirma también Eich que

Cabe buscar la clave de una obra fuera de ella, en la persona del autor, en los influjos de la tradición y la historia; cabe aproximarse a la obra tomando como punto de partida los principios generales del lenguaje y de la forma; cabe también tratar de hallar la clave en la obra misma, interpretándola absolutamente desde dentro. (1976, 7)

El traductor de poesía, enfrentado a la alta organización y concentración del texto al que se enfrenta, aborda cada texto "interpretándolo absolutamente desde dentro", y cada texto, a su vez, no es más que un ladrillo en la construcción del estilo del autor, o, a la inversa, una realización concreta de las propuestas estilísticas de este. Pero todo texto es, también, el eslabón de la cadena discursiva del autor, y ahí es donde entra el elemento relacional de los textos entre sí para conformar la dicción propia del autor, tan pertinente para la traducción o la crítica, y con la biografía e historia personal del autor: donde confluyen, como ya hemos visto, los estudios de traducción y los estudios literarios. Se puede analizar un poema al estilo Jakobson o al estilo Elena Semino, y eso nos explica –más o menos- cómo funciona ese texto, pero para penetrar en profundidad en el idiolecto de un autor, para recrear su voz –esa "voz propia" que tanto llena la boca de algunos críticos- hemos de escucharla en el tiempo, en los distintos temas que aborda, cómo se modula en los matices. Como en el ajedrez, en el poema no hay azar, sino que cada jugada es consecuencia de la anterior –y no otra cosa es la rima-. Así dice Lotman que "Todo lo que en la lengua natural aparece como necesidad automática, en el texto artístico se realiza como elección entre una de las posibilidades recíprocamente equivalentes" (1982, 359). Y más adelante "Por eso el primer paso para la creación de un texto es la creación de un sistema (...) Allí donde no existe estructura, y su lugar lo ocupa una masa entrópica amorfa, la información es imposible" (1982, 360).

La poesía es información en una estructura –el poema- que forma parte de un sistema –el estilo del autor-. No tiene otra labor el traductor que la descodificación y recodificación de esa estructura en otra lengua atendiendo al sistema que la codifica. Cuanto más se acerque a ese fin práctico, más conseguirá reproducir *los efectos* de esa

información: lo que muchos –entre ellos Philip Larkin- han coincidido en llamar *emoción*.

ii) EL ENFOQUE DE PEROGRULLO

me lleva a insistir en que, si es cierto lo que acabamos de decir al final del apartado anterior, el discurso poético posee una especificidad que, en contra de lo afirmado por algunos, no lo hace intraducible, pero sí aconseja tomar algunas precauciones especiales a la hora de traducirlo. Si hemos de descodificar “una información de una concentración excepcionalmente elevada” (Lotman 1982, 359), como define Lotman el texto artístico, y hemos de recodificarla en otra lengua, parece una perogrullada afirmar que no nos quedará más remedio que analizarlo hasta dar con sus “source norms”, esas normas cuya identificación y comprensión nos han de permitir reelaborarlo –“recrearlo”, diría Etkind- a partir de su propia estructura y dentro de su sistema.

Y qué mayor perogrullada que postular que dicho análisis clarificará enormemente la labor del traductor y le evitará ese interminable dar vueltas en torno al texto, que es al parecer la meta de algunos teóricos -y practicantes- de la traducción poética, como es el caso de los ya mencionados en el capítulo 2, Robert Bly (1991) o Frederick Will (1993). O el de Patricia Terry, quien afirma que “The translation of a poem involves the translator in an obsessional game whose rules, since he will make them up himself, are not to be broken” (Terry 1984, 54). Pero no es el traductor quien inventa las reglas del juego, sino que estas están ya en el propio texto, y lo que hace el traductor es poner el talento de que buenamente dispone para comprenderlas. Si he decidido traducir el poema de Larkin “Toads” en pareados ha sido porque ese poema en concreto, en mi opinión y en la de aquellos a quienes podemos consultar –normalmente los estudiosos del autor-, nos habla desde el humor –aunque haya a veces un poso amargo-, y el traductor,

al recrearlo, no puede permanecer sordo a ese susurro que le indica que su texto, de alguna manera, ha de engendrar cierta sonrisa.

Sí estoy de acuerdo con Terry, en cambio, cuando afirma que:

The translator, inevitably accustomed to hearing that his project is impossible, may find, in fact, that poetry, by its very eccentricity, presents itself as a series of discrete problems to which there seem to be, however temporarily, solutions. (1984, 65)

La traducción de poesía no es, en el fondo, más que un problema de traducción más complejo que exige herramientas más sofisticadas y afinadas, que es lo que he pretendido encontrar con estos marcadores estructurales que nos han de permitir abordar ese lenguaje poético que, según Wellek y Warren “tensa los recursos del lenguaje cotidiano y a veces llega a hacerles violencia esforzándose en despertar nuestra conciencia y provocar nuestra atención” (1985, 29).

iii) EL ENFOQUE MATERIALISTA

es lo que jamás debería permitirle traducir a López Serrano el siguiente verso de Thomas Hardy: “And swaying like the trees” por “y nos la pelábamos como simios”, acompañando su hallazgo de la siguiente nota:

Naturalmente, en el original dice «And swaying like the trees», es decir, «Y agitándonos como los árboles». Sin embargo, en el fondo (pero quién no conoce la vida de estudiante, sus tardes pardas y frías, soñolientas y efusivas), creo haber sido fiel al espíritu del poema de

Hardy, al menos, lejos ya de la época victoriana, *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*. (López Serrano 1999, 232)

Naturalmente, y a pesar de su nota, eso es un disparate. Las palabras (la materia física) de ese poema ("Afternoon Service at Mellstock") nos hablan de unos colegiales que cantan salmos en la capilla, de pie, y la estrofa a que pertenece ese verso, dice:

We watched the elms, we watched the rooks,
The clouds upon the breeze,
Between the whiles of glancing at our books,
And swaying like the trees.

¿Qué van a hacer estos pobres colegiales, si en la estrofa anterior nos ha hablado Hardy de "afternoons of drowsy calm", sino balancearse medio dormidos como esos árboles que ven por la ventana?

Para Juan Ferraté, la obra de arte "se define como una propuesta de operar a partir de unos datos *materiales* determinados" (1968, 14) y el estilo, como hemos visto en el capítulo 3, es la expresión material de la mente del autor, lo que consigue comunicarnos, sea cual sea su intención. Ya vimos las cábalas de Amado Alonso acerca de lo que pensaba Quevedo al escribir su soneto "Cerrar podrá mis ojos la postrera", y cómo Dámaso Alonso nos hacía saltar con las cabras de Góngora hasta que Sánchez Ferlosio le ponía en su sitio con su "principio de patencia", que resumía en una sencilla frase: "La obra está sólo en lo que emerge y se reduce a ello" (Sánchez Ferlosio 1981, 246). En lo mismo incide Marcel Ortín al afirmar: "Al capdavall, l'obra literària no existeix sinò en la seva textura lingüística, i és aquí on ha d'intervenir sempre el traductor" (Ortín 1988, 203).

El traductor, como bien ha visto Gerard Vergés, posee una especial relación con el autor traducido:

Només quan tradueixes t'adones amb detall del pensament de l'autor traduït, dels errors i dels encerts, de les comes i els punts en el lloc o fora de lloc, de la intensitat de les seves imatges o de les troballes esplèndides, de tota la seva riquesa, de tota la seva complexitat. Traduir és posseir. (Vergés 2001, xiii)

Y estamos de acuerdo, aunque de poseer a violar hay su buen trecho.

Nada mejor, para traducir un poema, que fijarnos en su físico y poseerlo. Nada peor, en cambio, que hacer como el violador, que maltrata sin fijarse en el físico. Porque un simple vistazo, un simple paseo por la materia del poema, le habría impedido a López Serrano endilgarnos, no sé a qué fin, ese absurdo verso que *jamás*, ni remotamente, ni aun viviendo en nuestra época, habría escrito Hardy, cosa que debería saber alguien que ha traducido 79 poemas de ese autor y, al parecer, los ha seleccionado él mismo.

Este enfoque materialista es, también, lo que nos ha de permitir, y no sólo permitir, sino instar a buscar unos criterios para elaborar una crítica de la traducción, entendida como "recreación de un texto a partir de su estructura" (es decir, excluyo la imitación o lo que a veces se denomina "versión", o "per-versión", en el caso de Leopoldo María Panero). No puedo estar de acuerdo con Frawley cuando afirma que:

The closest that a theory of translation can come to an evaluative judgement is to label translations as moderate or radical and let the critics judge whether or not the moderate/radical translations is worth the effort to be considered (Frawley 1984, 173).

Una teoría de la traducción puede, y debe, ser capaz de evaluar una traducción desde muchos aspectos, y si sus supuestos son claros, esa misma evaluación, como he pretendido mostrar en el Capítulo 5, nos permite describir esa traducción y explicar cómo funciona, e incluso, siendo atrevidos, intuir cómo puede abordar ese traductor otros poemas del mismo autor o de otro autor distinto. Del mismo modo, estos marcadores estructurales, que no son sino la encarnación de este enfoque materialista, han de permitirnos llevar a cabo un análisis estilístico del autor o servirnos de base para adaptar un texto de un medio de expresión a otro.

Lo que nos conduce de nuevo a la cita de Hemmel con que iniciaba estas conclusiones, donde define los estudios de traducción como una disciplina empírica.

Y reitero que así ha sido en mi caso, pues lo que he pretendido con el presente trabajo ha sido aplicar mi experiencia personal al caso de la traducción poética, elaborando una sencilla teoría a partir de supuestos que, aunque a mí me parezcan perogrullescos, muchas veces son obviados por los traductores. Mi finalidad y objetivos han sido eminentemente prácticos. En pocas palabras: abordar la traducción poética desde un terreno lo más sólido posible, con seguridad y rigor, y sirviéndome de ideas, conceptos y reflexiones que de algún modo ya estaban ahí.

Y para acabar siendo perogrullesco, citaré unas palabras de Gerard Vergés pertenecientes al prólogo de su excelente versión de los Sonetos de Shakespeare: "Tota teoria de la traducció condueix a l'exaltació d'aquest equilibri entre literalitat i fantasia, entre servitud i llibertat" (Vergés 2001: xiv).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Abrams, M. H. 1993. "Theories of Poetry", en Preminger y Brogan (eds.): 942-954.
- Adam, Jean-Michel. 1997. *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausana: Delachaux et Nietslé.
- Adorno, Theodor W. 1987. (1951). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.
Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- Alonso, Amado. 1965 (1955). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 1963. "La poesia de Joan Maragall", en Félix Millet i Maristany, Arthur Terry, P. Miquel Batllori, Peire Rouquette, Dámaso Alonso y Gaziel. *Joan Maragall. Conferències en commemoració del centenari de la seva naixença (1860) i del cinquentenari de la seva mort (1911)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 99-134.
- 1993 (1950). *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- Amis, Kingsley. 1989. "Farewell to a Friend", en Salwak (ed.): 3-6.
- Amis, Martin. 2001. *Experience*. Londres: Vintage.
- Apperson, G. L. 1995. *The Wordsworth Dictionary of Proverbs*. Ware: Wordsworth Reference.
- Argenté, Joan A (ed.). 1980. *El círculo de Praga*. Barcelona, Anagrama.

- Armstrong, Paul B. 1990. *Conflicting Readings*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Auerbach, Erich. 1969. *Lenguaje literario y público en la Baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix-Barral.
- 1982 (1950). *Mímesis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augustine, John H. 1989. "Tentative initiation in the poetry", en Salwak (ed.): 112-117.
- Azúa, Félix de. 1983. *Farra*. Madrid: Hiperión.
- Bajtin, M. 1984. *Esthétique de la création verbal*. París: Gallimard.
- Baker, Mona (ed.). 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva York: Routledge.
- 1998. "Rèexplorer la langue de la traduction: une approche par corpus". *Meta*, XLIII, 4, 1998 (edición virtual en <http://www.erudit.org/erudit/meta/v43n04/baker/baker.html>)
- Balakian, Anna. 1993. "Symbolism", en Preminger y Brogan (eds.): 1256-1259.
- Ballart, Pere. 1998. *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bally, Charles. 1965 (1952). *Le langage et la vie*. Ginebra. Librairie Droz.
- Barjau, Eustaquio. 1995. "La traducción de textos poéticos: dificultades y Estrategias", en Marco Borrillo (ed): 59-79.
- Barón, Emilio (ed). 1998. *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*.

Almería: Universidad de Almería.

Barthes, Roland. 1977 (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral.

Bassnett, Susan. 1991 (1980). *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Methuen.

----- 1998. "Transplanting the Seed: Poetry and

Translation", en Bassnet y Lefevere (ed.): 57-75.

----- & A. Lefevere. 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Baudelaire, Charles. 1984. *Escritos sobre literatura*. Barcelona:

Bruguera. Traducción de Carlos Pujol.

----- 1998 (1857). *Les flors del mal*. Barcelona: Proa. Versió de Xavier Benguerel.

Bayley, John. 1988. "Larkin's Short Story Poems", en Hartley (ed.): 272-283.

Bayley, John. 1989. "Philip Larkin's Inner World", en Salwak (ed.): 158-161.

Béguin, Albert. 1981 (1939). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mario Monteforte Toledo.

Beaugrande, Robert de. 1978. *Factors in a Theory of Poetic Translation*. Assen, The Netherlands: Van Gorcum.

Belly, Charles. 1965 (1952). *Le langage et la vie*. Ginebra: Librairie Droz.

Benjamin, Walter. 1988 (1972). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

Traducción de Jesús Aguirre.

Bierwisch, Manfred. 1971. *El estructuralismo. Historia. Problemas.*

Métodos. Barcelona: Tusquets. Edición de Gabriel Ferrater.

Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Traducción de Damián Alou.

Barcelona: Anagrama.

Bly, Robert. 1991. *The Three Stages of Translation*. St. Paul, Minnesota:

Ally Press.

Boase-Beier, Jean. 1995. "Translation and Poetic Style". *Modern Poetry*

in Translation 6 (Invierno 1994-95).

Bordieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art*. París: Seuil.

Booth, James. 1992. *Philip Larkin. Writer*. Hemel Hempstead: Harvester

Wheatsheaf.

Borges, Jorge Luis. 2001. *Arte poética*. Traducción de Justo Navarro.

Barcelona: Crítica.

Borrillo, Josep Marco (ed.). 1995. *La traducció literària*. Barcelona:

Publicacions de la Universitat Jaume I.

Brennan, Maeve M. 1989. "I Remember, I Remember", en

Salwak (ed.): 27-37.

Brogan, T. V. F. y Scott, Clive. 1993. "Enjambment", en Preminger y

Brogan (eds.): 359-60.

----- 1993. "Poetics", en Preminger y Brogan (eds.): 929-937.

----- 1993. "Poetry", en Preminger y Brogan (eds.): 938-942.

- 1993. "Rhyme", en Preminger y Brogan (eds.): 1052-1064.
- y Else, Gerald F. "Sublime", en Preminger y Brogan
(eds.): 1230-1231.
- Brownjohn, Alan. 1975. *Philip Larkin*. Essex: Longman.
- 1982. "Novels into Poems", en Thwaite (ed.): 109-119.
- Caboy, Just. 1924. "L'estil". *Mirador* I, 18: 4.
- Carner, Josep. 1918. Prólogo a *L'abandonament* de Carles Soldevilla.
Barcelona: Editorial Catalana.
- 1986. *El reialme de la poesia*. Barcelona: Ediciones 62.
- Casares, Julio. 1985. (1959). *Diccionario ideológico de la lengua
española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castilla del Pino, Carlos. 1972. *Introducción a la hermenéutica del
lenguaje*. Barcelona: Península.
- Celaya, Gabriel. 1972. *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus.
- Cernuda, Luis. 1982. (1934). *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia.
- Círculo Lingüístico de Praga. 1980 (1929). *Las tesis de 1929*, en
Argenté (ed.), 30-63. Barcelona: Anagrama.
- Clark, Steve. 1988. "Larkin's Sexual Politics", en Hartley (ed.):
237-271.
- Connolly, David. 1998. "Poetry Translation", en Baker (ed.): 170-176.
- Coromines, Joan (ed). 1943. *Miscel·lània Pompeu Fabra. Recull de
treballs de lingüística catalana i romànica dedicats a Pompeu
Fabra pels seus amics i deixebles amb motiu del 75è aniversari de*

- la seva naixença*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora "Coni".
- Curtis, Anthony. 1989. "Larkin's Oxford", en Salwak (ed.): 7-17.
- Culler, Jonathan. 1992 (1975). *Structuralist Poetics*. Londres: Routledge.
- Chambers, Harry (ed.). 1986. *An Enormous Yes. In Memoriam Philip Larkin (1922-1981)*. Cornwall: Peterloo Press.
- Chesterman, Andrew. 1998. "Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans". *Current Issues in Language & Society*. Vol. 5 Nos 1&2: 91-98.
- y Wagner, Emma. 2002. *Can theory help translators?* Manchester y Northampton: St. Jerome Publishing.
- Delisle, Jean. 1980. *L'analyse du discours comme méthode de Traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*. Ottawa: University Press.
- Detienne, Marcel. 1983. (1967). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus. Traducción de Juan José Herrera.
- Diccionario de la Real Academia Española*. 1992. Madrid: RAE.
- Dodds, E. R. 1986 (1960) . *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza. Traducción de María Araujo.
- Doležel, Lubomír. 1997 (1990). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- Ducrot, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. París: Minuit. Traducción de Irene Agoff. *El decir y lo dicho*. 1986. Barcelona: Paidós.

- Echenique Elizondo, M. T., Cecilio alonso, Antonio Briz, José R. Gómez, Molina, Arcadio López-Casanova. 1997. *El análisis textual*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Eco, Umberto. 1970. *El sentido del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- 1991 (1976). *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- 1992. *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de J. G. López-Guix. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eich, Christoph. 1976 (1958). *Federico García Lorca, poeta de la Intensidad*. Madrid: Gredos.
- Eliot, T. S. 1984 (1943). *Quatre Quartets*. Traducción de Àlex Susanna. Barcelona: Laertes.
- 1985 (1922). *La tierra baldía*. Traducción de Avantos Swan. Madrid: Swan.
- Engstrom, Alfred Garvin y Clive Scott. 1993. "Decadence", en Preminger y Brogan (eds.): 275-6.
- Entwistle, William J. 1943. "Remarks on the Idealistic Extensions of Linguistic Experience", en Coromines (ed.), 133-142.
- Espada, Arcadi, y Santiago, Ramón. "Sobre la edad madura de Gil de Biedma". EL PAIS. Babelia, 12 de agosto del 2000.
- Etkind, Efim. 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction*

poétique. Lausana: L'Age d'Homme. Traducido al francés por Wladimir Troubetzkoy con la colaboración del autor.

Even-Zohar, Itamar. 1999 (1978/1990). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem, en Venuti (ed.): 45-51.

Everett, Barbara. 1986. "Philip Larkin: After Symbolism". *Essays in Criticism*, XXX: 230-44.

-----1988. "The Limits Of the Social", en Hartley (ed.): 140-152.

----- 1989. "Art and Larkin", en Salwak (ed.): 129-139.

Ferguson, Peter. 1988. "Philip Larkin's XX Poems", en Hartley (ed.): 153-166.

Fernández Nistal, P. & J. M. Bravo Gozalo (ed.). 1995. *Perspectivas de la traducción inglés/español: Tercer Curso Superior de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ferraté, Juan. 1968. *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix-Barral.

Fitzgerald, Francis Scott. 1983 (1940). *El crack-up*. Barcelona: Bruguera.

Foix, J. V. 1995. *Darrer comunicat*. Barcelona: Quaderns Crema.

Frawley, William (ed.). 1984. *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press.

----- 1984. "Prolegomenon to a Theory of Translation", en Frawley (ed.): 159-175.

Friedrich, Hugo. 1974 (1956). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix-Barral.

- Frye, Northrop. 1986. *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Madrid: Taurus. Traducción de Miguel Mac-
Veigh.
- Gallagher, T. (1981). "Poetry in Translation: Literary Imperialism in
Defending the Musk Ox". *Parnassus-The Poetry Review* 9 (1):
148-167.
- García Calvo, Agustín. 1975. *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya
Ciencia.
- García Lopez, Rosario. 2000. *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría
particular de la traducción de textos literarios*. Granada: Comares.
- García Montero, Luis. 2000. *El sexto día. Historia íntima de la poesía
española*. Madrid: Debate.
- García del Toro, Ana Cristina. 1994. "Idiolecto y traducción", en VVVA,
La traducción de lo inefable: 91-101.
- García Yebra, Valentín. 1983. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. París: Seuil.
- Gil de Biedma. 1981. *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- 1984. "Prólogo" a *Quatre Quartets* de T. S. Eliot.
Barcelona: Laertes.
- Gómez Bedate, Pilar. 1990. *Introducción a la poesía lírica*. Barcelona:
PPU.
- Goode, John. 1988. "The More Deceived: A Reading Of Deceptions", en
Harley (ed.): 126-134.

- Gran Diccionario Español-Inglés Inglés-Español*. 1993. París: Larousse.
- Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. 1998. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Graver, B. D. 1971. *Advanced English Practice*. Oxford: OUP.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Jorge. 1969. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.
- Haffenden, John (ed.). 1981. *Viewpoints: Poets in conversation*. Londres.
- Hall, Donald. 1989. "Philip Larkin, 1922-85", en Salwak (ed.): 165-168.
- Hardy, Thomas. 1999. *El gamo ante la casa solitaria*. Valencia: Pre-Textos. Edición y traducción de Francisco M. López Serrano.
- 2001. *The Complete Poems*. Londres: Palgrave.
- Hartley, George (ed.). 1988. *Philip Larkin. 1922-1985. A tribute*. Londres: The Marvell Press.
- 1988. "No Right Of Entry", en Hartley (ed.): 135-140.
- 1988. "Nothing To Be Said", en Hartley (ed.): 298-308.
- Hatzfeld, Helmut. 1975. *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Heaney, Seamus. 1982. "The Main of Light", en Thwaite (ed.): 131-39.
- Hermans, Theo. 1985. "Translation Studies and a New Paradigm", en Hermans (ed.): 7-15.
- (ed.). 1985. *The Manipulation of Literature*. Londres & Sidney:

Croom Helm.

- 1995. "Disciplinary Objectives: The Shifting Grounds of Translation Studies", en Fernández Nistal y Bravo Gozalo (ed.): 9-26.
- 1998. "Translation and Normativity". *Current Issues in Language & Society*. Vol. 5 Nos 1&2: 51-72.
- 1999. *Translation in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Press.
- Hobsbaum, Philip. 1988. "Larkin's Singing Line", en Hartley (ed.): 284-292.
- Holmes, James. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Jakobson, Roman. 1968. "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry". *Lingua*, 21: 597-609.
- 1975. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- 1989. *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62.
- 1989. "Lingüística i poètica", en *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 39-78.
- 1989. "L'art verbal a «Th'expençe of Spirit» de Shakespeare", en *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 202-224.
- 1989. "«Les Chats» de Charles Baudelaire", en *Lingüística i*

- poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 253-273.
- Jay, Peter. 1984. "Translating Nerval: A Reply to a Letter by Richard Holmes", en Weissbort (ed): 73-82.
- Joseph, Jenny. 1988. "Larkin the Poet: The Old Fools", en Hartley (ed.): 119-125.
- Koster, Cees. 2000. *From World to World*. Amsterdam: Rodopi.
- Larkin, Philip. 1983. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. Londres: Faber and Faber.
- 1986. *Aquí. Trenta poemes*. Barcelona: Edicions del Mall. Traducció de Josep M. Jaumà. Pròleg de José M. Valverde.
- 1988. *Collected Poems*. Londres: The Marvell Press & Faber and Faber.
- 1989. *Ventanas altas*. Barcelona: Lumen. Traducción y prólogo de Marcelo Cohen.
- 1990. *Un engaño menor*. Granada: Comares. Versión de Alvaro García.
- 1991. *Church going*. París: Solin. Traducción de Guy Le Gaufey.
- 2001. *Further Requirements*. Londres: Faber and Faber.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1980. "Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología". Prólogo a Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española* (7-27).
- Lear, Edward. 1972. *El omnibus, sin sentido*. Madrid: Visor.

- Lefevere, André (ed). 1992(a). *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. Londres: Routledge.
- 1992(b). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva York: The Modern Language Association in America.
- 1992(c). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Levi, Peter. 1986. "The English Wisdom Of A Master Poet", en Chambers (ed.): 33-35.
- Lodge, David. 1989. "Philip Larkin: the Metonymic Muse", en Salwak (ed.): 118-128.
- López Serrano, Francisco M. 1999. Prólogo a *El gamo ante la casa Solitaria*, de Thomas Hardy. Valencia: Pre-Textos.
- Lotman, Yuri M. 1982 (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- 1996. *La semiosfera*. Edición de Denderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Lvóskaya, Zinaida. 1997. *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Granada Lingüística.
- Mallafré, Joaquim. 1991. *Llengua de tribu i llengua de polis. Bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Machado, Antonio. 1973 (1940) . *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Man, Paul de. 1990. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
Traducción de Enrique Lynch.
- Manent, Marià. 1973. "Poesia, llenguatge, forma", en Manent et al.
1998. *Centenari Marià Manent*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Marco Borillo, Josep (ed.). 1995. *La traducció literària*. Castelló: Universitat Jaume I.
- 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*.
Vic: Eumo.
- Martin, Bruce K. 1989. "Larkin's Humanity Viewed from Abroad", en
Salwak (ed): 140-152.
- Menard, René. 2000. *Reflexiones sobre la poesía*. Madrid: Visor.
Traducción de R. G. A.
- Meseguer, Lluís & María Luisa Villanueva (ed.). 1998. *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Miguel, Olivia de. 1998. *Antología y traducción de la poesía de Marianne Moore. Una propuesta para la reescritura del discurso modernista norteamericano*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mitchell, Donald. 1982. "Larkin's Music", en Thwaite (ed.): 75-80.
- Molina, Ricardo. 1971. *Función social de la poesía*. Madrid: Guadarrama.
Publicaciones de la Fundación Juan March.

- Moliner, María. 1987. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Montale, Eugenio. 1995. *De la poesía*. Valencia: Pre-Textos. Traducción y edición de Francisca Perujo.
- Motion, Andrew, 1982. *Philip Larkin*. Londres: Routledge.
- Motion, Andrew. 1993. *Philip Larkin. A Writer's Life*. Londres: Faber and Faber.
- Muschg, Walter. 1977 (1948). *Historia trágica de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Joaquín Gutiérrez Heras.
- Nabokov, Vladimir. 1955. "Problems of Translation: *Onegin* in English". *Partisan Review*, 22 (4): 496-512.
- 1984. *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Bruguera. Traducción de María Luisa Balseiro.
- Navarro Durán, Rosa. 1998. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel.
- Oliva, Salvador. 1995. "Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària", en Marco Borrillo (ed.): 81-92.
- O'Neill, Michael. 1988. "Larkin's *The Whitsun Weddings*", en Hartley (ed.): 184-197.
- Ortín, Marcel. 1998. "Sobre la historicitat de les traduccions: el canvi estilístic", en Meseguer & Villanueva (ed.): 203-217.
- Oxford English Dictionary en CD-Rom. 1994 (2ª edición. Versión 1.10). Oxford: Oxford University Press.
- Panero, Leopoldo María. 1972. Prólogo a *El omnibus, sin sentido* de Edward Lear. Madrid: Visor.

- Pater, Walter. 2003 (1889). *El estilo*. Introducción, traducción y notas de Luis Martínez Victorio. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral.
- 1983. *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Gago, José María. 1993. *La estilística*. Madrid: Síntesis.
- Pla, Josep. 1929. "Confesions literàries". *Quaderns Crema 7* (març de 1983).
- Poe, Edgar Allan. *Selected Writings*. 1981 (1967). Londres: Penguin.
- Preminger, Alex, y Brogan, T. V. F. (eds). 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton.
- Proust, Marcel. 2005. *Contra Sainte-Beuve*. Barcelona. Tusquets.
Traducción de Manel Pla.
- Pujals, Esteban. 1973. *La poesía inglesa del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Pym, Anthony. 1998. "Okay, So How Are Translation Norms Negotiated? A Question for Gideon Toury and Theo Hermans". *Current Issues in Language & Society*. Vol. 5 Nos 1&2: 107-113.
- Raffel, Burton. 1998. *The Art of Translating Poetry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Raine, Craig. 1986. "Closing Lines On A Life", en Chamber (ed.): 36-38.

- Regan, Stephen. 1992. *Philip Larkin*. Londres: Macmillan.
- Richards, I. A. 1991 (1929). *Practical Criticism*. Londres: Routledge.
- Ricks, Christopher. 1982. "Like Something Almost Being Said", en Thwaite (ed.): 120-130.
- Rifaterre, Michael. 1984 (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roig, Albert. 1999. *Creació del poema*. Barcelona: Proa.
- Rossen, Janice. 1989. "Philip Larkin Abroad", en Salwak (ed.): 48-53.
- Rovira i Virgili, Antoni. 1929. "Literats i literatura". *Revista de Catalunya*, 41: 53.
- Rupérez, Angel. 2002. "El misterio hecho voz". Madrid: Suplemento Babelia de *El País* del 9 de marzo del 2002.
- Safranski, Rüdiger. 1991. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza.
- Salwak, Dale (ed.). 1989. *Philip Larkin: The Man and his Work*. Londres: Macmillan.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. 1981 (1974). *Las semanas del jardín*. Madrid: Alianza.
- Sapir, Edward. 1991 (1921). *El lenguaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Margit y Antonio Alatorre.
- Schäffner, Christina. 1998. "The Concept of Norms in Translation Studies". *Current Issues in Language & Society*, Vol. 5 Nos 1&2:

1-9.

Seleskovitch, Danica. 1980. "Préface" a *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, de Jean Delisle. Ottawa: University Press.

Seltzer, David. 1986. "Touchstones", en Chambers (ed.): 39-42.

Selver, Paul. 1966. *The Art of Translating Poetry*. Londres: Jon Baker.

Semino, Elena. 1997. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Londres: Longman.

Shakespeare, William. 1990 (1603). *Hamlet*. Ed. de Bernard Lott.

Essex: Longman.

----- 1981. *Hamlet. Romeo y Julieta*. Traducción de

Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Edaf.

Shelley, P.B. (1821). 1986. *Defensa de la poesía*. Versión castellana y prólogo de José Vicente Selma. Ed. bilingüe. Barcelona: Edicions 62.

Short, Mick. 1993. "To Analyse a Poem Stylistically: «To Paint a Water Lily» by Ted Hughes", en Verdonk (ed.): 7-20.

Simmons, James. 1988. "The Trouble with Larkin", en Hartley (ed.): 232-236.

Spitzer, Leo. 1970. *Études de style*. París: Gallimard.

----- 1980. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.

----- 1989 (1955) . *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

Starobinski, Jean. 1970. "Leo Spitzer et la lecture stylistique", en

- Spitzer (ed.): 7-39.
- Steiner, George. 1980. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Traducción de Adolfo Castañón.
- 2001. *Grammars of Creation*. Londres. Faber and Faber.
- Steiner, Peter. 1993. "Structuralism", en Armstrong y Brogan (eds.): 1214-1217.
- Swarbrick, Andrew. 1995. *Out of Reach. The Poetry of Philip Larkin*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Terry, Patricia. 1984. "The Invisible Difference: Notes on the Translation Of Poetry", en Frawley (ed.): 54-66.
- Thwaite, Anthony (ed.). 1982. *Larkin at Sixty*. Londres: Faber and Faber.
- 1988. "Introduction" a los *Collected Poems* de Philip Larkin. Londres: The Marvell Press & Faber.
- Torre, Esteban. 1994. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Toury, Gideon. 1995. (1980). "The Nature and Role of Norms in Translation", en *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Filadelfia: Benjamins: 53-69.
- 1998. "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'". *Current Issues in Language and Society*. Vol. 5 Nos 1&2: 10-32.
- Trask, R. L. 1993. *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*.

Londres: Routledge.

Tyler, Alexander Fraser. 1978 (1791). *Essay on the Principles of Translation*. Amsterdam & Filadelfia: John Benjamins.

VVAA. 1994. *La traducción de lo inefable*. Actas del I Congreso de Traducción e Interpretación de Soria. Soria: Departamento de Publicaciones del Colegio Universitario de Soria.

Valéry, Paul. 1990. *Teoría poética y estética*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor.

Valesio, Paolo. 1996. "La poesía como traducción: transpoesía", en Valesio y Díaz (eds.): 27-48.

----- y Rafael-José Díaz (eds.). 1996. *Literatura y traducción: caminos actuales*. Sta. Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Venuti, Lawrence. 1992. "Introduction" en Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Nueva York: Routledge: 1-17.

----- 1995. "Invisibility", en *The Translator's Invisibility: A History of Translation in the West*. Londres: Routledge.

----- (ed.). 1999. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.

Verdonk, Peter (ed.). 1993. *Twentieth Century Poetry. From Text to Context*. Londres: Routledge.

Vergés, Gerard. 2001. *Tots els sonets de Shakespeare*. Barcelona:

Columna.

Wales, Katie. 1993. "Teach Yourself Rhetoric: An Analysis of Philip

Larkin's «Church Going», en Verdonk (ed.): 87-99.

Watson, J. R. 1989. "Philip Larkin: Voices and Values", en Salwak (ed.):

90-111.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language.

1989. Nueva York: Portland House.

Wechsler, Robert. 1998. *Performing Without a Stage. The Art of Literary*

Translation. North Haven, Connecticut: Catbird Press.

Weissbort, Daniel. (ed). 1989. *Translating Poetry: The Double*

Laberynth. Londres: Macmillan.

Wellek, René y Austin Warren. 1985 (1953). *Teoría literaria.* Madrid:

Gredos.

Whalen, Terry. 1986. *Philip Larkin and English Poetry.* Vancouver:

University of British Columbia Press.

Will, Frederick. 1993. *Translation Theory and Practice. Reassembling*

the Tower. Nueva York: The Edwin Mellen Press.

Wilson, Edmund. 1981. *Ventana a Rusia.* México D.F.: Fondo de Cultura

Económica. Traducción de David Huerta y Paloma Villegas.

----- 1996 (1969). *El castillo de Axel.* Traducción de Luis

Maristany. Barcelona: Destino.

Wittgenstein, Ludwig. 1987 (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus.*

Madrid: Alianza. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.

Wordsworth, William. 1999 (1800, 1802). *Prólogo a Baladas Líricas*.

Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández.

Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.

PAGINAS WEB

Larkin: A Helpfile (www.newi.ac.uk/rdoover/larkin/5a58d17.htm)