

# Imágenes de Philip Larkin

DÁMASO LÓPEZ GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

dlopez@filol.ucm.es

Recibido: 25 de enero de 2009

Aceptado: 29 de abril de 2009

## RESUMEN

Se analizan y describen en este artículo algunos poemas de Philip Larkin en que los protagonistas son animales. A través de estos poemas, en una suerte de bestiario personal, se exponen algunos de los temas que configuran las claves poéticas más características del poeta inglés; características, asimismo, del mundo contemporáneo: los modos de coerción de un poder difuso pero muy eficaz, la indiferencia ante la crueldad humana, la deshumanización de la ciencia o, en fin, la insensibilidad egoísta ante el sufrimiento ajeno. De forma indirecta, a través de animales, en general, domésticos, el poeta logra distanciarse y distanciar al lector de unos problemas cuya tematización poética exige una capacidad expresiva que permita hablar de poesía sin abreviar la distancia crítica.

**Palabras clave:** Philip Larkin, bestiario, poder, crueldad, deshumanización, sufrimiento.

## Philip Larkin's Imagery

## ABSTRACT

This paper intends to analyse some of Philip Larkin's poems in which animals play a major role. Made up into a sort of personal bestiary, some of the topics which characterize Philip Larkin's poetical world turn up in these poems. These topics are also constituent elements of our contemporary world: the manifestations of coercion of an efficient but fuzzy power, indifference to human cruelty, dehumanizing science or selfish insensibility in the face of the suffering of others. Through animals, and in most cases domestic animals, the poet establishes a distance—in an indirect way—between himself and the reader and between the reader and the problems in question, problems which require an expressive ability that allows one to speak of poetry without shortening the necessary critical distance.

**Palabras clave:** Philip Larkin, bestiary, power, cruelty, dehumanization, suffering.

Cuando se publicaron la correspondencia y la biografía de Philip Larkin, editada aquélla por Anthony Thwaite (1992) y escrita ésta por Andrew Motion (1993), la imagen pública del poeta, la imagen literaria, pero también la de la propia persona, sufrió variaciones que desfiguraron de forma tal vez irreversible la imagen más o menos aceptada del autor anclado en el mar tranquilo de la tradición, acaso algo limitado en lo relativo a sus ambiciones intelectuales, enemigo de novedades y de estridencias (“el ermitaño de Hull”), obsesionado con las restricciones impuestas sobre el individuo por una sociedad sutil o toscamente intervencionista, siempre desmedida en sus pretensiones de control, preocupado por el paso del tiempo, preocupado también por las dificultades de las relaciones personales y por la erosión o desaparición de los valores tradicionales. En muy breve espacio de tiempo, esa imagen fue sustituida, no complementada, para no pocos críticos y lectores, por la de un Philip Larkin provinciano, sexista, xenófobo, aficionado clandestino a la pornografía, brutalmente egoísta y políticamente incorrecto<sup>1</sup>.

Ya en el siglo XXI, dos libros han querido mostrar otra imagen de Philip Larkin. El primero de estos dos libros lleva por título *Philip Larkin: Subversive Writer*. En él se presenta, en contra de las dos imágenes mejor o peor aceptadas, más o menos rechazadas, la de una persona subversiva que se opone al sistema a su manera, a la manera de los francotiradores. Cuando se lee el conjunto de la obra del autor, incluidos sus escritos de juventud y los inéditos que han ido publicándose después de su muerte, aparece un escritor diferente de los dos retratos reseñados: “La interacción de signos y motivos en sus primeras obras orquesta una subversión de las actitudes convencionales en relación con la clase social, el género, la autoridad y las relaciones sexuales; un análisis detenido de su obra posterior muestra que ésta comparte muchas de las preocupaciones que dieron forma a las primeras novelitas”<sup>2</sup>. Lo cierto es que no es necesario llegar tan lejos. Ni en el tiempo: no es necesario recurrir a las novelas inéditas, como *Trouble at Willow Gates*<sup>3</sup>; ni es tampoco obligatorio otorgar una característica estructural, aparentemente sobrevenida, a aquel juvenil impulso subversivo. Una lectura atenta de “If, My Darling”, por ejemplo, de *XX Poems*, (1951), incluido posteriormente en el primer libro importante de Philip Larkin, *The Less Deceived*, (1955), exhibe todos los rasgos de subversión y radicalismo que pueda desearse hallar en un poeta enfrentado con los cómodos valores de la clase media. Quien se atreviera a pasar el umbral de la conciencia del autor, dejando atrás la proyección social de su personalidad, no hallaría esa hipócrita imagen de la felicidad doméstica victoriana, en la que la respetabilidad se ganaba invariablemente

<sup>1</sup> Debe cuestionarse la novedad de esta descripción, en 1957, por ejemplo, Charles Tomlinson ya había acusado a Philip Larkin de ‘ligeramente xenófobo’ y de ‘provinciano’. Vid.: Tomlinson, Ch., “The Middle-brow Muse”, *Essays in Criticism* VII, 2 (1957), VII, 208. Quizá ambas imágenes coexistieron desde el principio, acaso quienes reconocían la más genuina expresión del poeta en la segunda eran una minoría.

<sup>2</sup> Cooper, S., *Philip Larkin: Subversive Writer*, Brighton: Sussex Academic Press 2006, 1.

<sup>3</sup> Larkin, P., *Trouble at Willow Gates*, James Booth, ed., Londres: Faber and Faber 2002. La novela se escribió en 1943, se publicó por primera vez en 2002. No llegó a recogerse esta edición en la bibliografía de Bloomfield, B. C., *Philip Larkin: A Bibliography 1993-1994*, Londres: The British Library and The Oak Knoll Press 2002.

mediante el pago del precio de la mentira y mediante la ocultación de las flaquezas. No; lo que hallaría la atrevida exploradora sería un mundo más sincero, pero teñido ya por las inquietudes del mundo moderno, expresadas con su difícil y tal vez algo extravagante rompecabezas de símbolos:

Se hallaría en el horrible tirabuzón de una luz cambiante,  
Del color del mono, gris como pez; hallaría una serie de círculos infectados  
Vagando como matones, a punto de coagularse;

Engaños que disminuyen hasta el tamaño de un guante de mujer,  
Que luego enferman incluso por fuera. Se fijaría también  
En el suelo insalubre, como la piel de un sepulcro,

Del que ascendería un viscoso sentimiento de traición,  
Una estatua griega a la que hubieran dado una patada en sus partes, dinero,  
Un barreño de los más nobles sentimientos<sup>4</sup>.

Semejante descripción de la propia conciencia permite asomarse a la personalidad de alguien que no es, ciertamente, nada tradicional, ni siquiera en el lenguaje figurado con la que se representa, que se halla unos pocos pasos más allá del respeto a los juicios ajenos, camino de cierta forma de nihilismo existencialista. Se trata, en fin, de un poema que consiente incluso una lectura irónica: “Es difícil admirar a quien habla, ni siquiera merece admiración su honradez; su confesión es tan irracional y masoquista que puede llegar a dudarse de si el autor se conoce tan bien como cree conocerse”<sup>5</sup>. Es indiferente si ese conocimiento es preciso o no, si es autobiográfico o no, pero, en cualquier caso, la descripción no reclama para sí la admiración. Precisamente, es interesante que ese conocimiento refleje una conciencia dividida, una conciencia que, además, remite a una larga tradición victoriana de ocultación de la propia personalidad, la personalidad más auténtica, la que no necesita de fingimientos ante los demás. Esa escisión del pasado es la que el poeta coloca deliberadamente ante los ojos del lector. Recurrir al ejemplo de los hábitos de la época victoriana permite, mediante un desplazamiento del centro de interés, asociar aquella escisión al momento presente, al momento de la lectura; permite convertir en histórica y diferente la escisión del presente. Cambian los modos, se actualizan, pero el trauma se perpetúa en sus metamorfosis. No es sólo la alusión al pasado lo que solicita el interés del lector, es también el heterogéneo conjunto de imágenes, la ékfrasis de su conciencia, lo que permite una comparación siempre actualizada en el momento de la lectura. La modernidad requiere sólo un momento en el pasado para diferir o disentir de él, su proyección será siempre la que mejor se adapte a un futuro ya perpetuamente desestabilizado. La conciencia de un individuo cuyo insalubre suelo fuera como la piel de una tumba que exudara un “viscoso sentimiento de traición” no es una conciencia de alguien a quien pudiera describirse como tradicional

<sup>4</sup> Larkin, P., *The Less Deceived*, Hesse: The Marvell Press 1955, 40.

<sup>5</sup> Naremore, J., “Philip Larkin’s “Lost World””, *Contemporary Literature*, vol. 15, N.º 3 (1974), 343.

o como amante del convencional decoro de clase media. La tradición, en este caso, como ocurre con frecuencia en la poesía de Philip Larkin, no deja de analizarse con ojos críticos. Ha de notarse, no podría ser menos, que en la descripción anterior, como para cohonestar algunos de los reflejos públicos del poeta, no se excluye tampoco un “barreño de los más nobles sentimientos”. Parece como si la compleja y contradictoria conciencia del poeta reflejada en este poema preludiara y propiciara las polémicas en torno a la personalidad también compleja y contradictoria del propio Philip Larkin.

El segundo de estos libros, más modesto en cuanto a la propuesta de la corrección de la imagen pública del poeta, predica la existencia de un Philip Larkin casi clandestinamente opuesto al sistema: *Philip Larkin and the Poetics of Resistance*. En este libro, en el que también colabora Stephen Cooper, el autor del libro mencionado en primer lugar, el poeta aparece como representante de un individualismo que puede hallar su forma de equivalencia en todo el mundo:

Significativamente, la tenaz oposición de Larkin a las categorías, su rechazo a los encasillamientos y su repudio de la idea de centralidad han proporcionado el tema que da unidad a su obra. El individualismo confeso de Larkin no concluye de forma necesaria en el aislamiento. Ciertamente, ese individualismo le permite cruzar fronteras<sup>6</sup>.

Como en el caso del libro anterior, tampoco se comprende muy bien qué es lo que la descripción de la obra de Philip Larkin como resistencia añade respecto de lo que se ha sabido siempre sobre su obra. Su individualismo, en verdad, le permite cruzar fronteras. Ciertamente, pero ¿alguien habría podido pensar que el individualismo que refleja un poema como “Mr. Bleaney” pudiera haberle cerrado al poeta alguna frontera? ¿Habría declarado algún lector, algún crítico, que “Mr. Bleaney” favorece las categorías?, ¿el encasillamiento?, ¿que incorpora alguna idea de centralidad? Ciertamente, Mr. Bleaney está más allá de las categorías, no puede encasillarse de forma noble en ningún rincón de la sociedad ni puede haber centro en el que sea protagonista su figura.

Resultaría paradójico y, en cierta forma, incomprensible que, tras el fallecimiento de un autor, los diarios y correspondencia de éste revelasen rasgos ocultos de su personalidad de los que no hubiera cuando menos alguna presencia más o menos diluida de su probable existencia en sus escritos. Puede que se den algunos casos, pero, casi siempre, una vaga intuición o acaso una conjetura no tan vaga permiten señalar en sus escritos la presencia de esa cara oculta de la personalidad del autor. “Supongo que siempre deseo escribir lo que es verdad y que no desearía escribir un poema que sugiriera que soy algo diferente de lo que soy”<sup>7</sup>. El poeta sí que creía en cierta forma de identidad de principios, no necesariamente autobiográfica, entre la

---

<sup>6</sup> McKeown, A. y Oldefer, Ch. (eds.), *Philip Larkin and the Poetics of Resistance*, Paris: L’Harmattan 2006, 10-11.

<sup>7</sup> Larkin, P., “A conversation con Ian Hamilton”, *Further Requirements: Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews*, Thwaite, A. (ed.), Londres: Faber and Faber, 2001, 23.

poesía que escribía y las convicciones del autor. Creía, dígame así, en una suerte de verdad impersonal. Al menos, en el caso de Philip Larkin, debe de ser muy difícil hallar un sólo lector serio y riguroso de la obra de aquél que, honradamente, pudieran afirmar que hay una distancia insalvable entre el Philip Larkin de la correspondencia y de la biografía, el Philip Larkin que escribe, por ejemplo, “Administration”, y el mismo autor que escribe “This be the verse”.

“Administración” se publicó por primera vez *Collected Poems* (1988), pero pudo leerse ya en una carta que dirigió Philip Larkin a Kingsley Amis fechada en 1976. Es, dicho sea de paso, uno de los poemas que escandalizaron a los lectores de la correspondencia del poeta. Es un poema que habrían leído muy pocas personas antes del fallecimiento del autor:

Mientras mis inteligentes cálculos diarios registran  
 Quién merece una sonrisa o una mala cara,  
 Hallo que las niñas que me piden que les suba los calcetines  
 Son aquéllas a quienes más me gustaría bajarles las bragas<sup>8</sup>.

La cuidadosa administración de la cordialidad o la antipatía sirve para componer una imagen pública que vela por una rigurosa economía de las recompensas emocionales; sin embargo, esa administración se quiebra, pero, curiosamente, no se muestra, ante la aparición del deseo. No es más y no es menos. La administración que puede ejercerse en la vida cotidiana es una administración de las emociones superficiales, las emociones que gobiernan la expresión gestual. La administración del deseo, algo más íntimo y más profundo, algo privado, desestabilizador, no posee los mismos requisitos de control que las emociones. El deseo no se controla, se controla su expresión. Eso es lo que afirma el poema. El poema es algo más que un desahogo o una grosería, toca un punto sensible de las relaciones humanas, la gestión de la economía emocional.

“Sean éstos los versículos”, por su parte, se publicó por primera vez en *High Windows*, en 1974, vio la luz a relativamente poca distancia del anterior poema. Por lo tanto, ningún lector podía llamarse a engaño sobre de la clase de actitud que tenía Philip Larkin respecto de la familia:

Te joden bien jodido, papi y mami,  
 Puede que sin mala intención, pero lo hacen.  
 Te regalan todos sus defectos  
 Y añaden algunos más sólo para ti.

A su vez, a ellos los jodieron  
 Tontos con sombreros, vestidos a la antigua,  
 Sentimentales a ratos,  
 Pero a tortas otros ratos.

---

<sup>8</sup> *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, Thwaite, A. (ed.), Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1992, 538.

El hombre traspasa al hombre el sufrimiento,  
 Que se ahonda como una plataforma marina.  
 Sal de eso en cuanto puedas  
 Y no se te ocurra tener hijos.

Es muy difícil negar que ambos poemas pudo escribirlos la misma persona, porque entre ambos hay cierta continuidad en el tono, en el desafío a las convenciones sociales vinculadas a las relaciones sexuales, al matrimonio o a la sofocante represión de la familia sobre los niños. Tras leer estos dos ejemplos, pocos lectores podrán fingir una gran sorpresa por la distancia que se abre entre las revelaciones de la correspondencia y de la biografía y, por otra parte, lo que se publicó y se celebró en vida del autor. “Administración” se escribió en marzo de 1965, mientras que “Sean éstos los versículos” se empezó en 1967 y se concluyó en 1971<sup>9</sup>. Pero, en cualquier caso, esta imagen de un Philip Larkin heterodoxo, que se rebela contra el sistema o que se resiste ante las imposiciones de la sociedad no es una imagen que carezca de justificación ni que pueda resultar ajena a los lectores de su poesía, ni siquiera es un retrato que, aceptadas las contradicciones de aquellas dos primeras imágenes, pudiera dejar de enriquecer éstas sin mayor dificultad, salvadas las aparentes nuevas contradicciones. Acaso podría llegarse incluso un poco más lejos. En ocasiones, es la condición humana el blanco al que se dirigen las críticas del poeta. Las dificultades de los matrimonios no son responsabilidad de cada individuo, el deseo es, ciertamente, algo que tampoco controla el individuo, la conciencia dividida no es algo que pueda imputarse a ninguna fragilidad personal que pueda corregirse con facilidad. En pocas palabras, es la perversa interacción entre el individuo y la sociedad la que es verdaderamente responsable de las limitaciones que corresponden a cada persona, es esa interacción la que crea instituciones punitivas, sofoca deseos y manipula la conciencia del individuo desde un superyó que nadie controla, porque es la representación de una abstracta voluntad de autoprotección de la sociedad de la que nadie es personalmente responsable.

Sin embargo, se ha prestado poca atención a la parte de la conciencia de la voz poética que en su autodefinición proclama que posee un “barreño de los más nobles sentimientos”. Quizá esos sentimientos pueden describirse como sentimentalismo y, por lo tanto, pueden desacreditarse como innecesarias muestras de una emoción que no se somete a un juicio ético o a unos principios de verosimilitud en relación con lo representado. El propio recipiente, el ‘barreño’, ‘comedero’, *swill-tub*, avisa metonímicamente al lector de que los nobles sentimientos, el contenido, en cierta forma, están contaminados por el continente. En cualquier caso, esos nobles sentimientos hallan un modo de expresión que, al menos, en un conjunto de poemas de Philip Larkin, tienen como tema común la vida de los animales. En *The Less Deceived* (1955), por ejemplo, tres poemas tienen como protagonistas diferentes animales: las vacas, “Alambradas”, los conejos, “Mixomatosis”, y los caballos, “En la hierba”. Puede cuestionarse si, ciertamente, estos poemas hablan de animales o de

<sup>9</sup> Andrew Motion, *Philip Larkin: A Writer's Life*, Nueva York: Farrar, Straus, Giroux 1993, 354, 373.

los seres humanos. Sería oportuna una comparación con otra área de interés de Philip Larkin. La vejez, que, por cierto, está presente en “En la hierba”, no necesita de interpretaciones alegóricas o simbólicas. La vejez, para el poeta, es invariablemente la vejez, la lúgubre antesala de la muerte. Sin embargo, los poemas sobre animales, incluidos otros que escribió posteriormente Philip Larkin, “Sala de experimentos con simios” (1965) o “Segadora” (1979), por ejemplo, piden al lector que se tenga en cuenta la fácil transferencia que hay de los ejemplos de sufrimiento que proporcionan los animales a los ejemplos del sufrimiento que distinguen a los seres humanos. Esto, sin duda, obliga a revisar las ideas acerca del poeta Philip Larkin ajeno a las resonancias alegóricas o simbólicas de sus poemas, obliga a revisar también la idea del poeta realista que llama a las cosas por su nombre y que no desea dar un paso más allá del texto que no esté justificado en el campo denotativo de cada vocablo. Los poemas de Philip Larkin sobre la vejez son realistas, son, sencillamente, descarnadas y dolorosas exploraciones sobre el inevitable destino de los seres humanos, sobre los últimos años de la vida humana. Los poemas en los que los protagonistas son animales, por su parte, se prestan a una variedad de interpretaciones a las que no es ajena ni siquiera la fábula moral o, quizá, incluso, es la fábula moral lo que mejor los caracteriza. Esta transición de lo literal a lo alegórico y lo simbólico viene avalada por una larga tradición literaria, por la tradición esópica, por la fabulística medieval de origen oriental, por el didacticismo setecentista francés, por el folclor. Es curioso que ese sentido moral que está tan presente en los poemas de Philip Larkin sobre animales no se haya tenido en cuenta a la hora de caracterizar su poesía. Sin embargo, es uno de sus rasgos más sobresalientes de este conjunto de poemas. Es un rasgo, además, en abierta oposición a la imagen del poeta que se ha descrito en segundo lugar, la del poeta provinciano, sexista, xenófobo, aficionado a la pornografía, brutalmente egoísta y políticamente incorrecto. Acaso este conjunto de poemas, leído desapasionadamente, ofrezca una nueva imagen del poeta que, descontadas las casi seguras contradicciones, como es habitual, pueda agregarse a las otras imágenes. Hay un último elemento que el lector debe valorar cuidadosamente. Philip Larkin tiene dificultades a veces invencibles para expresar amor o siquiera simpatía hacia otros seres humanos. Sus problemas de comunicación pueden comprobarse en no pocos de sus poemas, en “Here”, “Mr. Bleaney” o en “Dockery and Son”, por ejemplo. Lo más suave que podría decirse de su actitud negativa hacia los seres humanos es que es irónicamente escéptica, como lo es en “The Whitsun Weddings”, uno de los poemas que mejor identifican al autor con su obra. Sin embargo, cuando son los animales los que actúan como protagonistas en su obra, Philip Larkin no tiene dificultad para expresar una empatía que invariablemente sobrepaja, en vehemencia, en piedad, en capacidad de análisis y discriminación, a muchas de las descripciones que dedica a los seres humanos.

En “Alambradas”, “Wires”, el lector asiste a un proceso mediante el que un joven, cualquier joven, bruscamente, deja de ser joven y se convierte en un adulto. En este poema es un ‘buey joven’, *steer*, el protagonista. Que sea un animal castrado añade un punto de impreciso dolor al poema, un trauma acaso ni siquiera registrado en la conciencia. Evoca, sin desvelarla, la anamnesis. Las penas del joven buey, en cualquier caso, no pueden ser las del amor; sus ansias se aplacan, sencilla-

mente, con el disfrute de un bien sin cualificación económica, se aplacan bebiendo agua. Esta aspiración, sin duda, se considera ofensiva y excesiva por quienes han erigido esas alambradas que señalan los límites de una propiedad, pero, simultáneamente, constituyen también los límites de una prisión. El aprendizaje, el rito de paso del joven que se convierte en adulto, se lleva a cabo con la violencia característica de estas iniciaciones. El pago consiste en el desgarramiento de la carne. La conciencia que se adquiere es la de los límites de una experiencia que se constituye, precisamente, como limitada.

Las más extensas praderas tienen alambradas eléctricas,  
 Pues aunque los mayores de la manada saben que no deben extraviarse,  
 Los bueyes jóvenes huelen siempre un agua más pura,  
 No aquí, en todas partes. Más allá de la alambrada

Los llama el agua, hasta que tropiezan con la alambrada,  
 Cuya violencia, con la que la carne se desgarran, no da cuartel.  
 Los bueyes jóvenes dejan de ser jóvenes ese día,  
 Límites eléctricos en sus sentidos más amplios.

La lectura más inocente de este poema se contenta con la descripción de una efusión de piedad que tiene como objeto la vulnerable condición de unos animales castrados, cautivos y vigilados por medios mecánicos por una suerte de dios ausente. ¿Es solamente eso este poema? Lo cierto es que las alambradas no son solamente las que protegen los campos contra visitantes indeseados, también son las alambradas de los campos de batalla, donde se ejerce la violencia y donde no se “da cuartel” (verso 6). Donde los soldados, en cierto sentido, despojados de su virilidad (el ejército tradicional era exclusivamente masculino), empujados de un lado a otro como ‘ganado’, *cattle*, son obligados a ejercer la violencia contra otros soldados, desgarrando la carne de estos otros soldados y convirtiéndose así, en sentido metafórico, en las alambradas de otras personas. Al mismo tiempo, *wires* son, en inglés, los ‘hilos que mueven las marionetas’, son también las ‘influencias ocultas’ que mueven los actos de los seres humanos. Lo cierto es que en cuanto se exige de la lectura algo más que una mera descripción de una viñeta rural (una distopía pastoral a la que es invariablemente sensible Philip Larkin), que tiene su punto de desencañada ironía, comienza a percibirse que esta extraña confusión de campos de batalla, de límites, de ganado castrado, de violencia, de control remoto ejercido por una inteligencia que no se manifiesta sino a través de su destructividad mecanizada, de manipulación de las voluntades mediante controles más o menos ocultos, todo esto dice más acerca de la condición humana que acerca de los animales que figuran como protagonistas de esta fábula moral.

Lo que atrae la atención de Philip Larkin hacia los animales es el grado de implicación moral de los seres humanos en el destino de aquéllos. Pueden atraer su atención los caballos de carreras, “En la hierba”, olvidados sus días de gloria; puede que sean los bueyes los que tengan que aprender pagando el alto precio del dolor, aunque su aprendizaje concluya en la adquisición de una sabiduría que les informa de la negación de su libertad. Pero hay todavía una última frontera, la de la muerte. Una



frontera a la que también llega el poeta y desde la que ve las consecuencias de la agencia humana en el mundo animal. El poema “Mixomatosis”, como sugiere el título, tiene como protagonistas a los conejos, el título es el de la devastadora enfermedad infecciosa que diezmo la población de estos animales en Europa durante el decenio de 1950.

Atrapado en el centro de un campo sin ruidos  
Mientras pasan las horas candentes e inexplicables,  
“¿Qué trampa es ésta, ¿dónde se ocultaban sus dientes?”,  
Pareces preguntarte.

Respondo bruscamente,  
Y limpio mi bastón. Me alegra no saber decir  
Justo en qué mandíbulas ibas a supurar;  
Habrás pensado que las cosas se arreglarían  
Si te quedaras muy quieto y esperaras.

Acaso convenga recordar que la mixomatosis es una enfermedad infecciosa. Acaso convenga recordar también que la enfermedad llegó a Inglaterra en 1953, dos años antes de la publicación de *The Less Deceived*. Por último, no debe olvidarse que la enfermedad se utilizó, hacia 1950, con devastadora eficacia, para controlar la población de conejos en Australia. La población descendió en aquel continente, en muy poco tiempo, de seiscientos millones de ejemplares a cien millones. En Europa, la mixomatosis la extendió, involuntariamente, un científico y propietario rural francés que quiso librar sus propiedades de estos animales. Cuando la enfermedad llegó a Inglaterra hubo acciones aisladas de personas que hicieron lo posible por extenderla. En el momento en el que se escribió y se dio a conocer el poema la enfermedad de los conejos era algo dolorosamente presente, pero, sobre todo, era un enfermedad que cuestionaba la responsabilidad moral de la sociedad y de los científicos. Los científicos habían liberado un poder destructor muy superior al que habían imaginado inicialmente. No sería una conjetura descabellada aplicar esta misma reflexión al poder destructivo que trajo consigo la bomba atómica. Cuando se empezó a extender la mixomatosis no se había alcanzado a cumplir el decenio el aniversario del lanzamiento de las bombas atómicas que cayeron sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Tampoco habían alcanzado a cumplir los diez años las revelaciones estremecedoras de los también científicos campos de exterminio nazis. No es necesario el contexto histórico para entender el poema, demasiado bien se entiende. Pero sí es necesario ese contexto para entender la inspiración del poeta y para entender, asimismo, las reacciones posibles del público que lo leyó cuando se dio a conocer por primera vez.

Hay otras consideraciones. Sin el título, el poema no podría entenderse que se refiere a una enfermedad devastadora para la población de conejos. El título quizá hace o debería hacer la función de un epílogo o de unas conclusiones. Epílogo o conclusiones que serían perfectamente intercambiables con muchas otras situaciones en las que los protagonistas podrían ser otros animales, pero podrían ser también en este caso seres humanos. Esta característica despega aún más el contenido efectivo del poema del problema que se denuncia en él: el deliberado exterminio

masivo de una población de seres vivos. Sin duda, la descarnada forma en la que se describen los hechos, sólo hechos, ha señalado a este poema entre aquéllos en los que el poeta no incluye ni una sola metáfora: “Muchos de sus poemas ni tienen ni siquiera una metáfora, por ejemplo “Mixomatosis”...”<sup>10</sup> Sin embargo, hay muchas formas de entender esta ausencia de metáforas. La voz poética, como en los mejores poemas románticos, adquiere una convicción tras un proceso de reflexión que reviste la forma de un monólogo dramatizado. El poeta recrea esa interrogación que se imagina que hizo la víctima, aunque ésta, la víctima, obviamente, no pudo hacerse semejante pregunta, pero el autor, que se siente interpelado por una pregunta que nunca se hizo, sí puede, a su vez, dar forma a la pregunta y proponer una respuesta que, en sí misma, implica no una elevación del plano de la conciencia en la que se mueve la reflexión, sino, casi, una invitación a la acción política. Esto último es algo que se halla notablemente ausente en la gran mayoría de los poemas más explícitamente políticos de Philip Larkin, pues ni en “Homage to a Government” ni en “Naturally the Foundation Will Bear the Expenses” aparece una acción política concreta con la que el lector pudiera mostrarse de acuerdo tras la lectura de la sátira o de la denuncia. Quizá en el caso de algunos de los poemas en los que los protagonistas son los animales el autor se siente con mayor libertad para aconsejar o para intervenir. En este caso, en “Mixomatosis”, el autor critica la falta de iniciativa de las víctimas: “Habrás pensado que las cosas se arreglarían / Si te quedaras muy quieto y esperarás”. No se trata en este caso, desde luego, de un “sentimiento de derrota tiernamente alentado” (Tomlison 1957: 214), una descripción de la poesía de Philip Larkin que, a decir verdad, ha tenido que pasar por alto la lectura de estos dos versos, sino, muy al contrario, se trata de una invitación a la acción directa. Philip Larkin sabe muy bien que las cosas no deben ser como él las describe, sabe que para evitar la destrucción lo primero que tienen que hacer las presuntas víctimas es luchar, resistirse. También sabe que su ignorancia lo exonera de responsabilidades personales, “Me alegra no saber decir...” Su respuesta, brusca o sarcástica, no es sino aceptación de lo inevitable. Por otra parte, el bastón es una arma ineficaz para proteger o protegerse, lo determinante es que la inactividad, la decisión de quedarse quieto, esperando a que pase de largo la desdicha, no es la solución más adecuada para evitar unos planes de destrucción que se han decidido de forma deliberada lejos del campo de batalla. Puede decirse algo más sobre el lenguaje del poema. Ciertamente no hay ninguna metáfora, lo cual puede decirse muchas veces de las fábulas de animales y de buena parte de la literatura alegórica. La lengua en esta clase de poesía tiende a la sencillez y a la naturalidad en lo relativo a los recursos retóricos de los que se sirve, precisamente porque lo que se ha vuelto inverosímil o fantástico es el propio mundo. Son los referentes sobre los que descansa la confianza que los hablantes depositan en la lengua los que bruscamente se vuelven sospechosos. Resulta, tal vez, cómico afirmar que un conejo no puede hacer preguntas, pero, ante semejante trasgresión del

---

<sup>10</sup> Lodge, D., “Philip Larkin: The Metonymic Muse”, en: Regan, S. (ed.), *New Casebooks: Philip Larkin*, Londres: Macmillan 1997, 76.

principio de realidad, es extravagante solicitar de quien describe este mundo que se sirva de un lenguaje rico en metáforas. Todo se ha vuelto metafórico en un mundo en el que lo alegórico y lo simbólico se asocian con relativa libertad a un campo de nociones conexas que apelan a la intuición del lector. Véase uno de los ejemplos de una lectura de este poema que, parezca lo que parezca, no dejará de tener defensores: ““Mixomatosis” transforma los sufrimientos de un conejo herido en la condición general de los varones”<sup>11</sup>. Para este crítico, Steve Clark, el poema es una reflexión sobre el temor masculino hacia el acto sexual: “Las ‘mandíbulas’ son simultáneamente las de la trampa, las de la muerte y las de la ‘vagina dentata’; y ‘supurar’ identifica al animal moribundo con una herida infectada o un órgano enfermo” (Clark 1997: 126). No es necesario aceptar los términos de esta lectura, aunque, dicho sea de paso, podrá traer a la memoria de más de un lector un poema como “Une charogne”, de Baudelaire. Es difícil creer que en este poema sólo se habla de la suerte de un conejo a cuya vida el protagonista, el poeta, pone fin para no prolongar cruelmente su agonía.

Si en el caso de “Mixomatosis” la frontera a la que llega el poeta es la de la muerte deliberada y premeditada, hay, al menos, dos poemas, en los que la muerte nace del accidente o de la frivolidad humanas. En el particular bestiario posmoderno de Philip Larkin, “Take One Home for the Kiddies”, “Llévate uno para los niños”, es un poema que ocupa un lugar especial. Representa la frivolidad humana cuando, de forma irresponsable, ésta juega con la vida de otros seres vivos.

Sobre pajas escasas, expuestos tras el cristal,  
amontonados entre recipientes, duermen;  
sin oscuridad, estanque, tierra ni hierba...  
“Mami, cómpranos uno”.

Los juguetes vivos son una novedad,  
pero es novedad que pronto aburre.  
Trae la caja de zapatos, la pala...  
“Mami, vamos a jugar a los funerales”.

No es la única elegía fúnebre que escribió Philip Larkin, pero la forma en la que se mezcla la inconsciencia de la infancia, el juego, la alegre irresponsabilidad de quien no se da cuenta de que los hámsteres son seres vivos y el hecho último de que el funeral mismo se haya convertido en un nuevo entretenimiento, en un juego, otorga al poema esa eficacia de la tragedia que puede alcanzar sus mejores resultados cuando combina elementos aparentemente sencillos y sabe modular los gestos para no hacer demasiado visibles los fundamentos trágicos. El tratamiento artístico es opuesto al de “Mixomatosis”. En este caso, Philip Larkin ha decidido esconder el implacable rigor del juicio moral en un envoltorio que pudiera parecer todo ligereza y humor. No fue éste el único funeral que describió Philip Larkin de un animal

---

<sup>11</sup> Clark, S., “Larkin’s Sexual Politics”, Regan, S. (ed.), *New Casebooks: Philip Larkin*, Londres: Macmillan 1997, 126.

de compañía. El funeral mejor conocido de los que describió Philip Larkin es el de “El cortacésped”.

El cortacésped se atascó, dos veces; me arrodillé, hallé  
Un erizo aplastado contra las cuchillas,  
Muerto. Vivía entre la hierba sin cortar.

Lo había visto antes, alguna vez le di de comer.  
Había destruido su inofensivo mundo  
De forma irremediable. El entierro no sirvió de nada:

Al día siguiente yo me levanté y él no.  
El primer día tras una muerte, la nueva ausencia  
Es siempre lo mismo; deberíamos llevar cuidado

Unos con otros, deberíamos ser amables  
Mientras estemos a tiempo.

De nuevo, el lector advierte que el poema deja de hablar de erizos y se convierte en algo más humano y tal vez más personal en las dos últimas estrofas. “Gran parte del afecto que sentía por este poema provenía más de sus asociaciones humanas que de su relación con los animales; especialmente, como dejan claro sus últimos versos, por su relación con Eva”<sup>12</sup> Pero lo que cuestionan las dos primeras estrofas no es tanto la muerte impremeditada o imprevisible del erizo, sino, precisa y freudianamente, hasta qué punto esa muerte contaba con una complicidad inconsciente del causante. Hay una anécdota que relata Maeve Brennan que acaso proporcione un contexto adecuado para entender por qué podría el poeta sugerir al comienzo del poema que se trataba de un accidente, pero que podría haberse evitado si los seres humanos llevaran más cuidado en sus relaciones:

Del puñado de poemas que publicó hay uno, “El cortacésped”, al que se ha prestado muy poca atención. Describe la muerte accidental de un erizo de la que fue responsable Philip Larkin, cuando vivía en su residencia en Newland Park. Me contó el incidente y me habló del poema, sabiendo que yo no había olvidado la ocasión en la que, unos pocos años antes, atropelló un erizo cuando me llevaba a casa una noche. Habíamos ido a una fiesta y al girar por una calle ya cerca de mi casa, disminuyó la velocidad y luego aceleró justo cuando un erizo cruzaba ante el automóvil. Me horrorizó una acción que casi me pareció deliberada. Philip frenó, salimos del automóvil, pero no pudimos hallar ni rastro de la desdichada criatura. Al día siguiente por la mañana salí para ver si podía averiguar qué había sido de él: hallé el cuerpo sin vida en la cuneta. Cuando luego vi a Philip le acusé: “Mataste al erizo”, aunque sabía que el alcohol le había nublado el juicio. “Sí, lo sé —me dijo, muy compungido—. Vine a las siete y media esta mañana y lo dejé

<sup>12</sup> Motion, A., *op. cit.*, 476. Eva era la madre de Philip Larkin.

en la cuneta. No pude dormir pensando en lo que había hecho”. Sin embargo, no hubo elegía para este erizo<sup>13</sup>.

Quizá, después de todo, sí que hubo elegía para ese erizo, pues más parece pensado “El cortacésped” para este segundo caso, relatado por Maeve Brennan, que para el primero, en el que el dolor de conciencia no parece justificado ni parecen justificadas las recomendaciones de las dos últimas estrofas. La segunda parte de “El cortacésped” carece de sentido si la conciencia del poeta no lo acusara de la muerte del animal. Pero, de nuevo, la reflexión tiene un perfil considerablemente más adecuado a la sociedad humana que al mundo animal: “...deberíamos llevar cuidado / Unos con otros, deberíamos ser amables / Mientras estemos a tiempo”. La amabilidad es un rasgo de la conducta social que es difícil atribuir al trato con los erizos.

Hay una última frontera del lado oscuro de las relaciones que Philip Larkin desplaza al mundo animal. Es la frontera de la tortura. La atención hacia esta manifestación de la crueldad humana tiene su mejor representación en el poema “Sala de experimentos con simios”.

Enterrados en medio de blancas habitaciones  
Cuyas luces iluminan en racimos  
Como un dolor bruscamente infligido,  
Y donde tras las telas metálicas  
El intranquilo trepidar se reanuda  
Mientras sale vapor de los esterilizadores  
Y comienza de nuevo la rutina  
De las preguntas que se hacen a la carne

Que nadie pensaría hacer  
Excepto el científico barbudo  
Casado con una ninfómana que...

Pero

Como iba diciendo, ahí están  
Peluda, ojos y nariz que forman una T;  
Abajo, más pequeña, una cabeza  
Toda orejas, como una nuez seria,  
Los brazos al cuello.

En este caso lo que se denuncia es la tortura. La tortura es una última frontera de la degradación humana, es algo que trasciende la ciega cólera que puede en ocasiones desembocar en una agresión homicida. Según en qué casos, degrada más la tortura que el homicidio. Las preguntas a la carne que nadie pensaría hacer muestran el lado gratuito de la crueldad humana. De nuevo, el lector de la poesía de Philip Larkin debe contar con el hecho de que el autor ha decidido no mencionar la tor-

<sup>13</sup> Brennan, M., *The Philip Larkin I Knew*. Manchester: Manchester University Press, 2002, 64-65.

tura a los seres humanos, pero no pueden haber muchas dudas de que la escena representa una imagen típica de un interrogatorio llevado a cabo por un experto en métodos psicológicos de tortura. La escena del científico, más o menos acreditado ante las instituciones, con su bata blanca, que se dispone a inyectar el suero de la verdad (metáfora de una forma inducida de la alteración de la conciencia) a un paciente de quien se desea extraer alguna verdad era muy popular en determinado tipo de películas. En esta ocasión es cierto que la morfología del animal elegido, más cercano que los conejos y los erizos, trae al lector con toda evidencia la casi igualdad del ser humano, su intercambiabilidad. Es fácil la comparación con la imagen de la madre humana y el hijo fuertemente agarrado a ella. La escena subraya de forma eficaz la incompreensión, el miedo y la indefensión. El parecido no puede ser mayor, sin ser exactamente del todo humano, y permite, además, esa exacta distancia que propicia la dificultad de la identificación completa y facilita la identificación relativa.

La vulnerabilidad social y tal vez ética del científico barbudo se establecen mediante un poco afortunado comentario sexista, pero éste sirve para dar expresión a una conciencia acaso a disgusto consigo misma y, en cualquier caso, permite una comparación con la carne del experimento, la carne del sexo ejercido sin ulteriores motivaciones y la carne y el sexo de la madre con su hijo. Sobre las preguntas que nadie pensaría hacer es sobre lo que gira el sentido del poema. La línea que separa el sexo que busca su sola gratificación y el sexo que engendra una nueva criatura separa, asimismo, dos preguntas a la carne que no parecen ser de interés para ningún experimento científico. Es otra la pregunta que se hace el científico. El poema no desvela la naturaleza de esta pregunta, pero la condena como irrelevante.

Philip Larkin sí se preocupó por estos asuntos lo bastante como para dirigirse en tres ocasiones, al menos, a la prensa para expresar su punto de vista. Hay tres cartas dirigidas a publicaciones periódicas<sup>14</sup> en las que el poeta deja constancia de su preocupación por los experimentos con animales y por las corridas de toros. La más madrugadora de estas cartas se escribe en 1953 y se publica en *The New Statesman*:

Señor director: “Se colocaba una bandeja y un cuchillo de carnicero ante el individuo, se le entregaba un ratón blanco. Se le ordenaba “córtele la cabeza”. En los cinco casos en los que el individuo se negó a obedecer, el encargado del experimento ejecutaba ese acto ante él... Cuando aceptaban ellos mismos ejecutar el acto de la decapitación sus últimas reacciones eran tan rápidas que la operación misma era bastante torpe y se prolongaba demasiado”. (*Experimentos recientes en psicología*, L. W. Crafts et al., 1950).

Seguro que el espíritu del mal de los antiviviseccionistas, el científico loco con el sótano lleno de perros vendados, debería sustituirse en estos días por el investigador en psicología. No porque la insensibilidad de éste sea mayor, sino porque sus experimentos carecen de interés. La prueba descrita en las palabras citadas, por ejemplo, se repitió veinticinco veces durante una investigación sobre

<sup>14</sup> Bloomfield 2002: 100, 119 y 120. (Entradas C33, C409 y C433).

*La expresión facial durante la emoción, y se concibió, se supone, para ver qué aspecto tenían las personas cuando cortan la cabeza de un ratón vivo*<sup>15</sup>.

Philip Larkin fue miembro de la Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Animales y, además, esta misma sociedad, tras la muerte del poeta, fue beneficiaria de un considerable legado de su herencia (Motion 1993: 354 y 517). Desde 1953 hasta su muerte hay una continuidad que puede establecerse documentalmente en relación con su actitud hacia el mundo animal.

El bestiario privado de Philip Larkin merece un comentario. No se hallan en sus versos los animales nobles y casi mitológicos comunes a muchos poetas. No abundan en sus versos los cisnes, los albatros, las serpientes, los búhos o los gatos (como, por ejemplo, en Charles Baudelaire). Los animales que atraen la atención de Philip Larkin habitan en la campiña inglesa (el caballo, la vaca, el conejo o el hámster) o son una alegoría de los propios seres humanos (el mono). El mundo pastoril del poeta, en conjunto, es el del mundo suburbano, un mundo que contempla a los animales desde la ventana de una habitación o desde la ventanilla de un automóvil.

Las páginas finales de la biografía de Andrew Motion dejan al lector con la perplejidad de que las varias imágenes del poeta muestran un personaje que fue diferente casi para cada una de las personas que conoció. La perplejidad que suscitan estas páginas no es sólo la del autor o la del lector, sino, más bien, la de las personas que conocieron íntimamente a Philip Larkin y tuvieron que admitir, con un variable grado de desconcierto, que no coincidía su idea de Philip Larkin con la que se les reveló posteriormente: tenía “pies de barro”, según Maeve Brennan; no era sincero, “me mintió, el muy cabrón, pero lo amaba” (Motion 1993: 310-311), según Monica Jones. Las imágenes que se han hecho populares del poeta quizá son demasiado rotundas y se tal vez se sirven de colores planos, no dejan espacio para los matices. Acaso haya lugar todavía para otras imágenes de Philip Larkin, por ejemplo, las que lo muestran preocupado por quienes pasan la vida entre alambradas, por quienes son deliberadamente exterminados, por quienes mueren víctimas de una mecanización tal vez irresponsable, por quienes son torturados en nombre de unos principios abstractos que pudieran no ser nada respetables. También puede verse esta imagen en la posesía de Philip Larkin.

Después de todo, la imagen del poeta es secundaria respecto de lo que es importante en la creación de un autor. No es conveniente incurrir en reduccionismos psicobiográficos, porque la poesía que sí escribió Philip Larkin, la que todavía puede leerse con interés y con provecho, muestra imágenes que revelan una preocupación sincera hacia las varias formas de sufrimiento y opresión, que deploran la ausencia de libertad o la violencia, que se oponen a la crueldad.

---

<sup>15</sup> “Psychology and vivisection”, *New Statesman*, XLV, 1156, 519.