

## La nostalgia instantánea: Notas sobre "Lines on a Young Lady's Photograph Album" de Philip Larkin

Mary Calviño

### Resumen

Un breve comentario sobre la relación entre fotografía y poesía permite releer el texto de Philip Larkin desde el punto de vista de la nostalgia. Se trata de una emoción dinámica, oscilante entre el tiempo presente y el pasado, que en el caso de "Versos para el álbum de fotos de una señorita" (*The Less Deceived*, 1955) refracta el presente en tanto que, inversamente, intensifica y dilata lo pasado a partir de un estímulo netamente cultural. Nuestra lectura sitúa al poema en la perspectiva crítica de la producción posterior del autor, en particular *High Windows* (1974). Aquí se considera pertinente en especial el aporte de Barbara Everett, en cuanto al reconocimiento de la importancia que reviste para explicar la poética de Larkin tener suficientemente en cuenta su afición por los géneros y formatos no canónicos. La fotografía y la narrativa de suspenso se presentan así, en etapas sucesivas a lo largo de su obra, como claves de acceso inmediato a una cronología de la nostalgia.

### Abstract

A brief comment on the relationship between photography and poetry will let us reread Philip Larkin's text from the perspective of nostalgia, a dynamic emotion that travels back and forth from the present to the past. In "Lines on a Young Lady's Photograph Album" (*The Less Deceived*, 1955), this combines with a cultural stimulus that refracts the present while, reversely, intensifying and dilating the past. Our reading of the poem will be done from the critical perspective of Larkin's latest work, in particular *High Windows* (1974). I also make it a point when analyzing Larkin's poetry to bear in mind Barbara Everett's contribution that non-canonical genres and formats abound in his poetry. This makes appear photography and suspense fiction in Larkin poetry as keys of immediate access to a chronology of nostalgia.

1. La relación entre poesía y fotografía es casi una forma inevitable de la nostalgia; un modo de ser de la memoria indócil ante su propia fragilidad, que la descubre como si fuera una fortaleza. A diferencia de otra relación semejante, como la que se puede plantear entre poesía y pintura, la primera supone la mediación de la cámara, un dispositivo tecnológico más o menos sofisticado que si bien es una herramienta y admite el encuadre deliberado del objeto, lo registra

mecánicamente, independiente del control humano. Esta distancia siempre neutral del resultado confronta con toda poética de la literatura (por moderna o impersonal que fuera), dado que la percepción de las imágenes lingüísticas es intransferible para cada receptor, mientras que una misma imagen del tiempo detenido por el obturador puede ampliarse, exhibirse, intervenir, copiarse o por supuesto (hasta el advenimiento reciente del soporte digital) archivarse en el orden deseado, adhiriéndola a una página gruesa de canson oscuro con esqueros *ad hoc*. Al indagar la etapa inaugural de esta relación en la Inglaterra victoriana, la crítica confirma que la interacción entre fotografía y poesía pertenece a la historia de los medios gráficos visuales,<sup>1</sup> historia que además delata un vínculo con frecuencia incómodo entre el texto y la imagen, o el síntoma de la dificultad de escribir poesía en medio de una cultura visual cada vez más compleja, donde la fotografía es nuclear. Susan Sontag escribió al respecto:

Las fotografías son quizás los más misteriosos de todos los objetos que conforman, y espesan, el medio que reconocemos como moderno. (...) son realmente experiencia capturada, y la cámara es el brazo ideal de la conciencia en su ánimo adquisitivo. Fotografiar es apropiarse de la cosa fotografiada. Significa ponerse uno mismo en una relación con el mundo que se siente como [de] conocimiento, y, en consecuencia [de] poder. La primera caída en la alienación, ahora notoria, al habituar a la gente a abstraer el mundo en palabras impresas se supone que ha engendrado ese exceso de energía fáustica y daño psíquico necesarios para construir las sociedades inorgánicas, modernas.<sup>2</sup>

Se puede deducir entonces que, dada la traslación del proceso de abstracción lingüística al de la lectura fotográfica, si se escribe un poema a partir de una fotografía, ese texto recobraría al menos algún signo de un alfabeto perdido. Ese gesto tan corriente de reconocimiento que nos sorprende ante una imagen nuestra o ajena descubierta de pronto en fotos viejas, estaría marcando el final de una ansiedad como si fuera el énfasis de una relectura. Y esto es lo *instantáneo* (la connotación técnica revela su pertinencia): la emoción de una recuperación provisional pero intransferible, paradójicamente definitiva. Escribir un poema a partir de una fotografía, por lo tanto, es ordenar con algún sentido los signos visibles de esa emoción, articulando el espacio de la palabra privada con el de una imagen social. Cada foto se vuelve así una pequeña ventana abierta a lo menos visto, a lo no dicho.

A partir de estas escasas previsiones iniciales propongo repasar un poema de Philip Larkin sobre un álbum de fotografías desde el punto de vista de la

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, la relación que sugiere Helen Groth al considerar la nostalgia como parte constitutiva del proceso de lectura de textos y contemplación de imágenes (6ss).

<sup>2</sup> Sontag, 3-4. Las traducciones son nuestras.

nostalgia. Conectar algunos apuntes sobre el poeta y sus textos con lecturas críticas recientes nos permitirá además percibir, en segundo plano, la dinámica de la memoria de una de las voces más clásicas de la poesía escrita en Inglaterra en el siglo XX, pese a que las razones mismas de este clasicismo se hayan vuelto motivo de controversia.<sup>3</sup>

2. Philip Larkin nació en 1922 en Coventry (condado de Warwick al noroeste de Londres), una de las ciudades más afectadas por los bombardeos alemanes en 1940 durante la segunda guerra. Estudió en el St. John's Collage de Oxford, de donde egresó en 1943. Desde entonces trabajó como bibliotecario en distintas universidades inglesas (Leicester, Belfast) hasta radicarse en la de Hull en 1955. Comenzó su carrera de escritor en 1945 con *The North Ship*, un libro de versos compuestos siguiendo un modelo quizás pre-moderno —el lenguaje de los primeros libros de William Butler Yeats y Dylan Thomas— y después de publicar dos novelas (*Jill*, en 1946 y al año siguiente *A Girl in Winter*) retomó la poesía definitivamente. Entre 1961 y 1971 se ocupó además de escribir para el *Daily Telegraph* una columna sobre música de jazz, donde consiguió manifestar regularmente sus convicciones estéticas.

“Versos para el álbum de fotos de una señorita” [‘Lines on a Young Lady’s Photograph Album’] pertenece a *The Less Deceived* (1955), el tercer volumen de poemas de Larkin si consideramos la edición privada de *XX Poems* (1951). En este libro el autor asume el manejo de su voz característica, y resuelve una primera versión de los que serán sus temas recurrentes: los ideales y las ilusiones pasadas, la distracción y la pérdida, el desencuentro sexual, la miseria afectiva, el vacío que para él define muchas veces la idea más humana de la libertad.

3. El poema comienza con la satisfacción de un deseo: la señorita del título concede el álbum, y las estrofas se suceden al tiempo que el poeta va pasando las páginas. Busca recuperar su propia distracción del pasado de ella, cuando menos tiempo lo separaba de las imágenes captadas en las fotos. Así, retrocede telescópicamente en el tiempo y el espacio hasta llegar a ubicarse en el lugar del fotógrafo. El objetivo de esa lente perturbadora (*All your ages / Matt and glossy on the thick black pages!*) se expresa en imágenes de dulces (*Too much confectionery, too rich.*) y produce un efecto de ahogo (*I choke on such nutritious images*): la mirada se satura de lo añorado como si un adolescente sintiera

<sup>3</sup> “Si las aguas parecieron quietarse en épocas aleatorias a su muerte (1985), la publicación de *Selected Letters* por parte de Anthony Thwaite (1992) actuó como revulsivo de posiciones todavía no sedimentadas: la constante publicación de estudios revela que si Larkin es un poeta de los tonos grises en la captación de los paisajes urbanos no lo es en cuanto a las reacciones que motiva entre sus lectores” (Montezanti et al. 6).

de pronto que se atraganta con su golosina favorita, justo cuando siente sobre sí los ojos de su primer amor.<sup>4</sup>

Sin embargo, la identificación con el fotógrafo no puede mantenerse a lo largo de todo el poema; el poeta desplaza su deseo a la composición de los cuadros, puede distanciarse de sus propios celos, pero sólo hasta que la exclamación delata el control perdido, y el tono marca un lapsus de nostalgia (el texto enfatiza la expresión *the past*):

Atacas mi control por todas partes,  
No importan esos tipos inquietos  
Que vagan por tus días lejanos:  
Ni todo tu curso, querida, para nada.

Pero ¡ay, la fotografía es como ningún arte  
Frustrante y fiel! Ese arte que registra vacíos  
Los días vacíos y engaños las sonrisas perfectas,  
Y no ha de censurar defectos  
Como líneas veteadas y carteles,

Solo muestra arisco al gato, y sombrea  
El mentón cuando hay papada, ¡qué gracia  
Brinda tu candidez para ese rostro!  
¡Cómo convence abrumadoramente  
De que esa chica es real en un lugar real,

En todo sentido empíricamente cierto!  
¿O es sólo *el pasado*? Aquellas flores, la puerta,  
Esos parques con niebla y autos, hieren  
Simplemente porque pasaron, tu imagen

---

<sup>4</sup> La chica de la foto (reproducida en Motion VIII) es Winifred Arnott, que poco antes de graduarse consiguió trabajo en la Queen's Library de Belfast. Había decidido trabajar allí durante un año mientras preparaba sus exámenes finales y ahorra algún dinero antes de casarse con su novio de Londres. Larkin simpatizó con ella al poco tiempo de conocerla, y además del poema que comentamos, le dedicó 'Maiden Name' y 'He Hears that his Beloved'. Durante la preparación de su biografía de Larkin, Andrew Motion tuvo oportunidad de entrevistarla, y así supo que ella conserva los dos álbumes que a él le gustaba hojear. Si se advierten las pequeñas distorsiones de las imágenes que describe la amiga en comparación con el texto del poema, surge la impresión del desgaste inevitable de los muchos recuerdos filtrado por un tono literario. El efecto es deliberado por parte de Larkin, porque él escribió el poema en unos pocos meses antes de la boda de Winifred, cuando la imagen de ella aún formaba parte de su círculo. Por lo tanto, el contraste imaginativo indagado en el poema entre pasado y presente es asimétrico a favor del pasado, que gana intensidad y vida a medida que el vínculo actual (presente) entre el hombre y la mujer se dedibuja.

Contrae mi corazón que no la ve a la moda.

*From every side you strike at my control,  
Not least through those these disquieting chaps who loll  
At ease about your earlier days:  
Not quite your class, I'd say, dear, on the whole.*

*But o, photography! as no art is,  
Faithful and disappointing! that records  
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,  
And will not censor blemishes  
Like washing-lines, and Hall's-Distemper boards,*

*But shows a cat as disinclined, and shades  
A chin as doubled when it is, what grace  
Your candour thus confers upon her face!  
How overwhelmingly persuades  
That this is a real girl in a real place,*

*In every sense empirically true!  
Or is it just the past? Those flowers, that gate,  
These misty parks and motors, lacerate  
Simply by being you; you  
Contract my heart by looking out of date. (71-72)*

En su registro minucioso de la emoción que las fotografías producen, el texto parece duplicar la función preservadora de aquellas, al tiempo que traza una línea de fuga a partir del recuerdo de las escenas captadas por la cámara hasta el diluido mundo del que formaban parte. En su citada contribución a la histórica antología de *Poets of the 1950's* preparada por D. J. Enright, Larkin había dicho:

Escribí poemas para preservar las cosas que he visto/pensado/sentido (si así puedo indicar una experiencia compuesta y compleja) tanto para mí mismo como para otros, aunque siento que mi primera responsabilidad es con la experiencia misma, que trato de proteger del olvido. De por qué yo hago esto no tengo la menor idea, pero pienso que el impulso de preservar está en el fondo de todo arte. (Motion, 273).

Para Calvin Bedient, a partir de la última estrofa citada el poema decae, la voz del yo se reduce y confunde, "piensa complejidades", lo cual es una observación con sentido si se tiene en cuenta que la noción de la exclusión del pasado está repetida y el poema es breve. Muy probablemente esta exclusión

pueda entenderse por el lugar subsidiario que se le concede en el contexto a la fotografía como arte (explícitamente negada como tal en la exclamación de los vv. 16-17). Transcribo los versos subsiguientes para enfocarlos desde nuestro tema:

Es cierto, sí; pero al final lloramos  
 No sólo por la exclusión, sino porque  
 Nos deja libres de llorar. Sabemos que *lo que fue*  
 No ha de venir para justificar  
 Esta pena, aunque un aullido nuestro cubriera

El vacío entre la página y el ojo. Así me quedo  
 A lamentarte (sin temer las consecuencias) y  
 Vos, en bicicleta en equilibrio contra un cerco;  
 A preguntarme si habrás advertido el robo de  
 Esta foto en que te bañabas, así condenso

Un pasado que nadie puede compartir,  
 Sea de quien sea tu futuro; calmo y seco,  
 Te retiene como un cielo, y estás  
 Allá, invariablemente hermosa,  
 Más pequeña y más clara según pasan los años.

*Yes, true; but in the end, surely, we cry  
 Not only at exclusion, but because  
 It leaves us free to cry. We know what was  
 Won't call on us to justify  
 Our grief, however hard we yowl across*

*The gap from eye to page. So I am left  
 To mourn (without a chance of consequence)  
 You, balanced on a bike against a fence;  
 To wonder if you'd spot the theft  
 Of this one of you bathing; to condense,*

*In short, a past that no one now can share,  
 No matter whose your future; calm and dry,  
 It holds you like a heaven, and you lie  
 Unvariably lovely there,  
 Smaller and clearer as the years go by. (72)*

Como lo ha señalado Michael Kirkham “la premisa de la poesía de Larkin es que la realidad es la existencia sin el hombre: no tenemos ningún lugar, y

nuestros sentimientos no tienen ningún significado” (Kirkham, 299). Por eso el tiempo separa definitivamente a la modelo del fotógrafo y del poeta. Por eso también, el vacío entre la página y el ojo hace que la pasividad exclusiva del espectador y su emoción sean ni más ni menos que una verdad exacta. Es importante señalar que la alusión musical del último verso (al tema “Según pasan los años”) cierra el poema con una connotación al ámbito de la memoria del cine, donde el vacío entre imágenes y palabras se resuelve por fin.<sup>5</sup>

4. Barbara Everett (quien se ha ocupado de la poesía de Philip Larkin con una inteligencia y hondura que quizás deberían desanimar otros intentos), descubrió una fotografía pegada detrás de una pintura entre los pliegues de la trama de un *thriller* de Raymond Chandler titulado *The High Window* (1942). El argumento convoca a Philip Marlowe (el detective protagonista de Chandler) a la ciudad de Los Ángeles, donde una tentativa clienta (Mrs. Elizabeth Bright Murdock), le pide que encuentre una rara moneda de oro extraviada de la colección de su difunto segundo esposo. Ella supone que su antipática ex nuera ha robado la pieza, aunque en realidad el ladrón es su hijo algo estúpido, Leslie, en connivencia con un socio Vannier, con quien piensa organizar una red de falsificaciones comerciales. Pero a medida que Marlowe va desentrañando la historia principal emerge otra: Vannier es un chantajista, que se ha apoderado de la familia Murdock porque tiene una fotografía donde se puede ver a Mrs. Bright Murdock empujando por la ventana a su primer marido, un comerciante arruinado que solo podía contar con un seguro de vida. Para ocultar su crimen, la viuda culpó sistemáticamente a Merle, su secretaria neurasténica, durante ocho años. Marlowe resolverá este caso aliviando a Merle de la pesada carga financiera del chantaje inmotivado.

Aunque menos difundida que su afición por el jazz, la predilección de Larkin por las novelas de suspenso es conocida, y en su artículo de mayo de 2006 la Prof. Everett propone que el título del último libro de versos del poeta inglés (*High Windows*, 1974) remite directamente a la novela del autor norteamericano. A riesgo de desarmar la lectura literal del biógrafo (como cuando Andrew Motion describe en detalle los ventanales de la pieza que Larkin alquilaba en Hull como si ocultasen alguna referencia inexcusable), este argumento tiene para nosotros el interés de vincular poesía y fotografía en la etapa final de la carrera de Larkin de un modo más secreto y simbólico que en *Lines on a Young Lady's...* La ventana como sitio del crimen es el lugar más obvio de la caída (Everett la escribe con mayúscula), porque el doble valor semántico de la ima-

<sup>5</sup> Si bien hago coincidir la traducción del segundo hemistiquio del verso final del poema con la del título del tema de amor de “Casablanca” en inglés no son idénticos. La canción de Herman Hupfeld se titula ‘As Time Goes By’.

gen —la caída física de la víctima y la caída moral de la victimaria— implica otra duplicación. En sus términos:

Juntas, estas imágenes sugieren que hay dos clases de ventanales —uno que permite la visión y otro abierto a una caída— y son, desafortunadamente, un mismo ventanal. Podría ser útil considerar esta doble fuente como pista para la totalidad de la carrera de Larkin, su desarrollo gradual y su final temprano. En medio siglo (el período de postguerra) principalmente caracterizado por una producción literaria menor, los poemas de Larkin tienen derecho a reclamar el estatuto de lo superior; pero esto no es incontestable. Su desgano para la expresión pública tal vez fue su único estilo para ser original, su único camino a un aliento y una profundidad que podrían llamarse superiores. La fortaleza de su posición está en su comprensión de lo doble que había llegado a ser un ventanal, una fuente de visión imaginativa que al mismo tiempo resultó ser moralmente ambiguo. (Everett, 2006, 14)

La experiencia de la nostalgia en el poema que comentamos se articuló en la poética de Larkin hasta que él pudo deshacerse de ella, cuando su obra cristaliza en la imagen simbólica del ventanal, decisiva para su poesía. Es significativo que el intertexto musical del poema de referencia connote el contexto de las artes visuales y la oblicua alusión en *High Windows* el de la literatura popular, como si una intención parecidamente inclusiva buscara relacionar el estatuto artístico negado a la narrativa de suspenso (o antes, a la fotografía) con el registro propio de la enunciación lírica. Aun supuesta esa vinculación, no se sabe si el “doble ventanal” está abierto o cerrado; la diferencia consiste en que la presencia de un vidrio admite la imaginación de la nostalgia como reflejo fugaz de la memoria, mientras que en el caso contrario el énfasis recae en un mínimo límite con el mundo exterior. Los versos que cierran el poema homónimo admiten ambas posibilidades cuando Larkin escribe:

Antes que las palabras viene el pensamiento de los ventanales:  
El vidrio que abarca el sol,  
Y más allá, el aire azul oscuro, que no muestra  
Nada, y no está en ningún lado, y no tiene fin.

*Rather than words comes 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. (165)*

Martin Amis releyó hace unos años estas palabras de un fragmento autobiográfico inédito de Philip Larkin: “Cuando intento sintonizar mi infancia, las emociones dominantes que pesco son abrumadoramente miedo y aburrimiento. Nunca dejé la casa sin la sensación de estar yendo hacia una

atmósfera más fresca, más limpia, sana y agradable.” (9) Al ir de un texto al otro se puede pensar que dos cuadriláteros distantes (el de la ventana y el de la fotografía) parecen ser el mismo y no por primera vez; cuando la nostalgia de la caída y el deseo de escapar también coinciden.

### Bibliografía

- Amis, Martin. “Political Correctness: Robert Bly and Philip Larkin”. John F. Kennedy School of Government. Harvard University, 1997. [Work document]
- Bedient, Calvin. *Eight Contemporary Poets*. London: Oxford University Press, 1974.
- Everett, Barbara. “A Lethal Fall. On Philip Larkin and Philip Marlowe.” *London Review of Books* 11 May 2006: 13-16.
- “Distraction v. Attraction. Barbara Everett writes about Ashbery, Larkin and Eliot”. *London Review of Books* 27 June 2002: 7-10.
- Groth, Helen. *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. OUP, 2003.
- Kirkham, Michael. “Philip Larkin and Charles Tomlinson: Realism and Art.” *The Present. Volume 8 of the New Pelican Guide to English Literature*. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. 294-313.
- Larkin, Philip. *Collected Poems*. London: The Marvell Press and Faber & Faber, 1988.
- Montezanti, Miguel A. “Philip Larkin. ‘Curación por la fe’ y otros poemas”. *Hablar de Poesía* n° 8; Año IV, diciembre de 2002, pp. 151-176.
- Montezanti, Miguel A, Amanda B. Zamuner y Cecilia Chiacchio. “Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin”. *Cuadernos de Lenguas Modernas* n° 6, Año 6, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2006.
- Motion, Andrew. *Philip Larkin. A Writer's Life*. N.Y.: Farrar Straus Giroux, 1993.
- Sontag, Susan. *On Photography*. N.Y., Picador, 1990.
- VV.AA. *The Penguin Book of Twentieth-Century Essays*. Ed. Ian Hamilton. Harmondsworth: Penguin Books, 1999.