

Seamus Heaney: el arte de excavar para emerger

Miguel A. Montezanti

Si bien es preeminente la noción de que la aprehensión del yo se da por la relación con el no-yo, el encumbramiento de un concepto dualista, tan atractivo en principio para una realidad como la irlandesa histórica, se vuelve simplificador a la hora de enfrentarse con la obra de Seamus Heaney, que ha ido explorando las complejidades implicadas en experiencias de mezcla y choques de culturas, lealtades y rebeliones, convivencias y entrecruzamientos, emigraciones y afincamientos. Es poco sostenible referirse al caso de Seamus Heaney como “testigo”. Las intensas migraciones, la arbitrariedad de las fronteras políticas y lingüísticas, la onda expansiva de la globalización, la compleja relación entre colonizados y colonizantes, en una lista que no puede aspirar a ser exhaustiva, hace que quienes interrogan la identidad y la otredad sean legión. ¿Cuál es entonces el interés de este poeta y ensayista para justificar un tratamiento particular? Entre algunos elementos está la índole *sui generis* de la colonización de Irlanda, no porque se haga tabla rasa de las necesarias diferencias que afectan a otras posesiones coloniales, sino porque se destacan:

- a) La condición de contigua a la potencia colonizadora, que se consolidó como imperio de ultramar.
- b) La notable antigüedad de la posesión y ocupación, que va mucho más atrás que lo que se considera el siglo o los siglos de presencia británica sensible en ultramar.
- c) La citación de Irlanda como primera colonia en obtener su libertad en el siglo XX.
- d) La índole de esta independencia, que comporta una partición del territorio en sectores que exhiben filiaciones y afiliaciones cruzadas.<sup>1</sup>

En este entrecruzamiento se encuentra Heaney. Seamus Heaney nace en el Ulster, que forma unidad política con Inglaterra, pero nace en el seno de una familia católica, lo cual crea vínculos cruzados con la República de Irlanda, predominantemente católica. “Las dos Irlandas” comparten antecedentes remotos relacionados con una rica cultura distante de la sajona. De este modo la violencia o agitación que suele ser concomitante con los períodos independentistas hallan en el caso de Irlanda tensiones adicionales. Cruzamientos, desplazamientos, afiliaciones, lealtades, compromisos demandados o desairados, hallan su expresión lacónica y exacta en la voz poética de Heaney: “*inner emigré*” es la condición que se auto-adjudica. Pero las condiciones modernas, de gran volatilidad de poblaciones y de movimientos centrípetos y centrífugos, hacen que la concisa frase pueda aplicarse a un número sustantivo de personas que comparten su situación en el mundo. No es casual que Heaney retorne periódicamente a la figura de James Joyce, en especial a una de sus hipóstasis, Esteban Dédalo.

---

<sup>1</sup> André Green señala que la noción de identidad está ligada a la noción de permanencia (de mantenimiento de puntos de referencia fijos constantes). También señala que la identidad se aplica a la “delimitación que asegura la existencia de un estado separado, permitiendo circunscribir la unidad”. Finalmente alude a la identidad como una de las relaciones posibles entre dos elementos, “a través de la cual se establece la semejanza *absoluta* que reina entre ellos”. (1981: 83, énfasis mío) Es fácil advertir que todos estos requisitos vacilan a la hora de enfrentarse con el problema irlandés.

Una vasta proporción de estudiosos y críticos, entre ellos George Steiner (1971, 2000:10) y Edward Said (1994:260), machacan el aspecto de la identidad en relación con la lengua. Ni Yeats ni Joyce ni Heaney han podido echar mano del irlandés como vehículo. Por este motivo no ha de verse en Heaney la búsqueda de una identidad como abroquelamiento en ecuaciones estables sujeto-predicado del tipo más o menos inocuo “ser irlandés es” o “ser irlandés significa”, sino el cuestionamiento multilateral de la misma noción de identidad. Se advierte el peso creciente de nociones tales como desterritorialización, hibridación, “*ostranie*”, y otras que revelan que lo propiamente identitario en estos autores es la interrogación de las nociones estáticas de identidad. La figura del “migrante” es el nuevo rostro identitario, dado que se reemplazan las dicotomías desde los centros domesticados, hacia la condición intermedia, oscilante, desplazada; entre residencia, lenguas y culturas. Así cobra especial vigor la afirmación del crítico James Clifford: (1992:97) “Lo que podemos preguntar y recordar en una comunidad cultural no es ‘de dónde provienes’ sino, más bien, ‘entre medio de qué estás’”.<sup>2</sup>

La posición alerta de Heaney ha suscitado críticas de distinta índole. Lo que ahora resulta pertinente es que Heaney no puede ser vinculado a un nacionalismo irritable: de allí las presiones para que se comprometiera en cursos de acción más o menos violentos en la época denominada de “*Troubles*” (o disturbios); de ahí también su reticencia e incluso su silencio ante formas de operar que chocan con sus convicciones. Si esto es así, Heaney mostraría hacerse eco de las advertencias de su connacional Seamus Deane, que dice:

El mito de la irlandesidad, la noción de la irrealidad irlandesa, las nociones a propósito de la elocuencia irlandesa, son todos temas políticos sobre los cuales se ha cebado a un grado extremo desde el siglo XIX, cuando se inventó el carácter nacional. (1985:58)<sup>3</sup>

La “materia de Irlanda”, por consiguiente, no es suficiente para cimentar “lo irlandés”. La infiltración de algunos hombres de letras nacidos en suelo irlandés en la cultura que se expresa en inglés corresponde a ese modo sutil de afirmación. Seamus Heaney hace de su tarea como ensayista, pero sin restringirse completamente a ella, la arena donde defiende las posiciones y los efectos que han tenido sus predecesores irlandeses. La tarea del traductor que se impone Heaney no es ajena a esta suerte de programa. “*Inner emigré*”, otra vez, define una modalidad paradójica de exilio, distinta de la que emprendió Joyce al marcharse de Irlanda. Heaney se desplaza de un sitio a otro en una isla políticamente dividida, religiosamente enfrentada y, sin embargo, con fuertes lazos dentro de lo que

---

<sup>2</sup> Las traducciones de los pasajes críticos, ensayísticos y poéticos es mía, salvo que el asiento bibliográfico correspondiente declare nombre de traductor. Los números de página remiten a los textos publicados en inglés.

<sup>3</sup> Me sitúo en la perspectiva sustentada, entre muchos, por Claudio Guillén. El estudioso comprueba los embates que ha recibido el principio de la identidad colectiva durante el siglo XX. Siguiendo criterios defendidos por Ortega y Gasset y por Francisco Ayala, Guillén verifica que la noción de “alma colectiva” ha envejecido y que otros modelos, particularmente sensibles a las tensiones y confrontaciones, hacen tambalear a las propuestas unánimes o “esencialistas”. (1998:345)

Renan considera requisitos para dar carácter a una nación: el legado y la vocación de vivir juntos. (1995:65) El legado es “la desembocadura de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de abnegaciones”. Esto es una característica del pueblo irlandés, aunque el peso de un pasado colonial ha producido divergencias que confluyen en la amenaza del segundo principio, que es el deseo de vivir juntos y de preservar la herencia. Los requisitos mencionados por Renan parecen estallar al enfrentarse con el presente irlandés. Heaney lo describe en “Place and Displacement”:

La fuente del mito unionista nace en la Corona de Inglaterra, pero [el unionista] tiene que aferrarse a lo suyo en la isla de Irlanda. La fuente del mito nacionalista es la idea de una Irlanda integral, pero también [quien lo sostiene] vive el exilio de su lugar ideal. Con todo, si ha de conceder que es un ciudadano de un estado británico partido, el nacionalista puede aferrarse al hecho físico que su instalación sobre la isla irlandesa; del mismo modo que el unionista puede afirmar la realidad de un territorio político del Reino Unido al reconocer el hecho geográfico de que Irlanda es su hogar insular.(1985: 8)

El concepto de Heaney ilustra la noción de extraterritorialidad: ambas partes pisan su territorio, pero ambas son conscientes de que ése no es todo su territorio. La condición insular agrava las contradicciones de estas pertenencias cruzadas. Heaney se detiene a discutir el lugar del poeta en estas circunstancias.

Si la actitud del poeta rebelde o alerta comporta una complicación, ésta define en cierto modo la ética poética de Heaney; no por el simple juego de cambiar los signos sino por abrir las posibilidades de significación y resignificación en la lectura que hace de las “gentes de las turberas” (o “*bog people*”).

*The Government of the Tongue*, [“El gobierno de la lengua”] uno de sus libros de ensayos, contiene un genitivo ambiguo: la lengua gobernada puede ser lengua acallada pero también exigida para hablar de tal o cual posición beligerante, en especial cuando se trata de lealtades emergentes como las que han demandado los “*Troubles*” o disturbios de la historia irlandesa. Pero puede ser también la lengua gobernada por el auto control, la auto imposición de una forma, un ritmo, unas imágenes. Entendida como genitivo subjetivo, es la lengua la que gobierna, como si en las resonancias incesantemente exploradas se contuvieran los desbordes, los desafueros, las antinomias. Heaney comienza su ensayo “The Makings of a Music” (1988: 61) con las siguientes palabras: “Lo que me interesa es la relación entre las operaciones casi psicológicas de un poeta que compone y la música del poema finalizado”. Su reflexión poética se inserta en la tradición de William Wordsworth: el lenguaje es una *enérgeia* poderosa, iluminadora y generativa. Así la identidad de un lenguaje poético subyace a cualquiera otra forma de identidad. Es pues coherente que el primero de sus libros de ensayos, *Preoccupations* (1968-1978) [*Preocupaciones*] contenga un ensayo llamado “Feeling into Words”, donde Heaney se preocupa por “rastrear unos senderos hacia lo que William

Wordsworth llamó en *El preludio*, ‘los lugares de escondite’<sup>4</sup>. La cita de *El preludio* y su comentario le sirven para explicar su poema “Digging”. Al reconocer que las ideas de Wordsworth alimentan su propia praxis poética, Heaney la describe así:

...la poesía como adivinación, como revelación del yo al yo, como restauración de la cultura hacia sí misma; los poemas como elementos de continuidad, con el aura y la autenticidad de los hallazgos arqueológicos ... tal vez una excavación, una excavación en busca de hallazgos que terminan siendo plantas. (1980: 41, énfasis mío)

A la manera de Wordsworth, el poeta puede ser vates o lámpara; pero es antes que nada lámpara que se vuelve a sí misma antes de proyectarse. El poeta se de-vela: esa es su esencial arqueología. La continuidad que Wordsworth puede haber rescatado de las ruinas y de los personajes ordinarios en quienes percibía “lo extraordinario”, Heaney la buscará en la profundidad de una fosa. Cavar es una metáfora recurrente. Las gentes de las turberas son también almas o formas de la sensibilidad que vuelven a la luz por acción de la poesía. “Digging” [“Cavar”], pertenece a *Death of a Naturalist* (1966) [Muerte de un naturalista]. Muchos de los poemas de esta colección están relacionados con la infancia, de modo que el título corresponde a una excavación que se da más en la dimensión temporal que en la espacial, si bien es claro que ésta metaforiza a aquélla. La tarea de cavar vincula las actividades que se funden en la imaginación de Heaney, la agraria y la poética. El poeta rastrea a sus antecesores inmediatos, su padre y su abuelo. Pero también se adentra en el último verso del poema, “*I’ll dig with it*” [“cavaré con ella”= la pluma], lo que hace explícita la vinculación entre la pala de sus antepasados y el instrumento con el que el joven poeta habrá de explorar las profundidades de la palabra. Subyace la antigua idea de cultura como cultivo de la tierra, la cuartilla como el campo virgen, el verso como surco y demás asociaciones que se instalan en la cultura a partir de los romanos. Así presentado el poema podría relegarse a una zona bucólica, pero el hecho de que la pluma repose comfortable entre los dedos del escritor “*as a gun*” [“como un arma”], presagia las tribulaciones de Irlanda y el difícil camino que emprende quien elige la escritura. Puesto que el poeta se admira de la tenacidad de su padre y de su abuelo en esta actividad de excavar ha de entenderse una parecida laboriosidad y resistencia de la pluma en la tarea que acomete el joven descendiente: excavar, ahondar, exhumar, laborar, son planteos semánticos que disciernen identidades por semejanzas y desemejanzas, en qué se parece y en qué se distingue la tarea de cavar y la tarea de escribir. Por ello el poeta observador percibe el “buen ritmo” de su padre trabajando: es un hombre avezado en el trabajo de la tierra como el joven poeta habrá de cultivar –conviene decir que con infalible pericia sonora– los ritmos poéticos. La analogía pluma-pala sería cuando menos infantil si el poeta no propusiera desconfianzas y disimilitudes: la observación de su padre, que suscita la evocación del abuelo, lo conduce al recuerdo de las sensaciones de la infancia. Sin embargo, el reconocimiento de unas “raíces vivientes [que] despiertan en su mente” se contrapone al reconocimiento de que carece de “esa

---

<sup>4</sup> Traduzco este pasaje evitando *ex-profeso* “lugares escondidos” para “*hiding places*”, que es como aparece en otra traducción.

pala para seguir a hombres como aquellos”, una admisión consciente de la diferencia de su *métier*. La diferencia habrá de acentuarse en la última estrofa, que repite casi textualmente a la primera. La lapicera está quieta en sus manos, en claro contraste con la actividad rítmica del padre y la incansable del abuelo. Acaso deba verse en esta sutil oposición un atisbo de falta de confianza en sí mismo a la hora de emprender su camino poético: de aquí derivaría, tan incesante como la labor del abuelo, el cuestionamiento de las palabras. Entendida la disyunción de símbolos masculinos y femeninos en el poema no como antagonismo o predominio sexual sino como complementariedad, y elevados a una dimensión más alta los dos principios, puede entenderse que se remiten al andrógino, o sea a la naturaleza bisexual. En consecuencia, se anticipa un carácter integrador y superador en la poesía de Seamus Heaney: como el trabajo rítmico de la pala y la pluma, como las tajadas de suelo que va cortando el abuelo sin darse descanso, la identidad se va haciendo por cortes y agregados, por expansiones y retraimientos en una labor poética continua. Es importante en referencia a lo antedicho la observación de Helen Vendler en el sentido de que este niño católico crece entre las dos ofrendas: la pala y el arma; esto es, la tradición agraria y la acción armada (1998: 19) El hecho de repetir casi textualmente la primera estrofa en la última, pero evitando el símil de la lapicera con el arma, describe una temprana elección del poeta, no completamente exenta de vacilación (puesto que ha aceptado la comparación con el arma en la primera estrofa). Esta elección revela, otra vez a la manera de la pala que secciona porciones, que hay una identidad poética volitiva y laborada.<sup>5</sup>

El problema onomástico es central al discutir el sentido de la identidad en la poesía y los ensayos de Heaney. El poeta diseñó etimologías, rastreó orígenes e interpretó las combinaciones de antiguos elementos. La denominada *Ordnance Survey* de 1824 tuvo como metas generales anglizar los topónimos y redefinir los límites de las propiedades para valuarlas. La lengua se funde con la política. La tarea filológico-poética de Heaney instala en los intersticios y superposiciones toponímicas. Al enfrentarse con su obra no es conveniente simplificar las cosas adjudicándoles un valor sentimental o reivindicatorio a las reflexiones sobre los nombres locales. Conviene, en cambio, retener la imagen del migrante o exilado, la figura trashumante que forzosamente desterritorializa, descentra, desplaza y traduce. Las *dinnshenchas* son una forma de poesía irlandesa basada sobre registros y etimologías toponímicas. La toponimia irlandesa ya no sería elocuente si se careciera de guías históricas y legendarias. La exploración del lugar le parece a Heaney asimilable al matrimonio, algo sacralizado o sacramental en su decurso histórico, aunque modernamente el contenido sacro se haya extinguido. Heaney puede mirar nostálgicamente ese pasado, pero no se hace ilusiones. Sabe que si ese pasado toponímico puede construir un cimiento del futuro edificio cultural, el otro cimiento estará forzosamente dado por la cultura o las culturas advinientes, en

---

<sup>5</sup> B. O’Donoghue efectúa un estudio de la poesía de Heaney enfocado sobre el lenguaje: al examinar “Digging” llama la atención sobre el contraste entre los materiales duros y blandos nombrados en el poema. En este contraste advierte aplicaciones fonológicas: la “suavidad” o “blandura” del irlandés comparada con la “dureza consonántica” del inglés. (1994:47).

su caso la británica. Esta distinción permite sustraer a Heaney de la visión que lo circunscribiría a una *nostalgie du paradis*.

En un pasaje de *Preoccupations*, Heaney revela:

Comencé como poeta cuando mis raíces se cruzaron con mis lecturas. Yo considero las devociones personales irlandesas como vocales, y la conciencia literaria nutrida por el inglés como consonantes. Mi esperanza es que los poemas lleguen a ser vocablos adecuados a mi experiencia total. (1980: 37)

El pasaje contiene un reconocimiento y un programa. Por cuanto habla de cruza, revela que “lo irlandés” es lo personal, lo afectivo, lo arraigado; mientras que “lo inglés” es lo literario, la conciencia vigilante, lo aprendido. No manifiesta preferencia por uno u otro, pero sí declara la necesidad de com-ponerlos para transmitir la experiencia total.<sup>6</sup>

El poemario *North* [Norte 1975] se asienta sobre elementos rituales cuyo rastreo revela facetas interesantes para la construcción, pero sobre todo para el cuestionamiento de la identidad propia. La colección *North* consta de dos partes: la primera está fuertemente influida por el libro de P.V. Glob, *The Bog People*. Heaney arqueólogo desentierra antiguas osamentas de una tierra que no es la irlandesa (son restos enterrados en Jutlandia) para explorar problemas identitarios, principalmente los que derivan de los llamados “Disturbios”. Emplea una estrofa llamada artesiana, una cuarteta compacta que ya empleaba en *Wintering Out* (1972), y al remontarse a un pasado milenar del norte europeo también desempolva palabras antiguas o fuera de uso. La segunda parte, en cambio, se centra en la Irlanda contemporánea, emplea principalmente un cuarteto de pentámetros yámbicos y opone al registro de la primera parte, que es más ceremonial, un estilo más coloquial y por momentos irreverente. Heaney las caracteriza “*one symbolic, one explicit*”. (Entrevista c. Seamus Deane, 1977:66) El intento de aprehender la identidad irlandesa, se complementa con otro, el de aprehender la identidad personal. Llama la atención que Heaney recurra a unos restos funerarios descubiertos en la península de Jutlandia, no precisamente Irlanda. Y si bien la segunda parte del poemario consiste en una aplicación de la mitología a los casos contemporáneos de Irlanda, esta aplicación no deja de ser personal y en consecuencia metafórica. Naturalmente, es muy difícil mantener una distancia crítica frente a la utilización mitopoética que realiza Heaney. Es comprensible la tentación de asociar las víctimas de la violencia política de Irlanda con las víctimas sacrificales que devoró la tierra insaciable de las turberas. Pero Heaney no es el arqueólogo; por tanto halla en los cuerpos enterrados en las turberas correlatos objetivos, pero antes que nada imaginarios, mítico-poéticos, de sus coetáneos muertos durante los enfrentamientos. En una entrevista con Caroline Walsh Heaney declara:

---

<sup>6</sup> Una vocal (o vocoide) es un sonido relajado, cuyo color depende de la abertura y de la forma de la boca; una consonante (o contoide) es mucho más precisa en la articulación por cuanto hay contacto entre los órganos. Podría decirse que la vocal corresponde al flujo de la voz; la consonante, a su articulación. Si la comparación funciona para el caso de Heaney, vocálico sería su elemento primitivo, visceral, acaso caótico; y consonántico sería el componente articulado, lingüístico, expresivo.

Pienso que un poeta no puede influir sobre los acontecimientos del Norte porque son los hombres de acción los que influyen sobre todos y sobre todas las cosas, pero creo que la poesía, en su propia acción y con su propio modo de conciencia, *su modo de realidad*, tiene su propia influencia gradual. (Cit. D.Tobin 1998:132, énfasis mío)

La cita es a propósito para enmarcar al poema "Punishment", de la primera parte de *North*, largamente discutido. La ocasión del poema está dada por los restos de una joven presuntamente sacrificada en tiempos de las gentes de las turberas. Esto motiva la reflexión de Heaney acerca de la víctima y en esa reflexión se inserta el caso particular de la venganza en Irlanda. Es posible desentrañar una idea de identidad irlandesa partiendo de supuestas semejanzas entre ambos actos vindicativos. En apariencia se trata de castigos parecidos, esto es, no el castigo que afecta a partes enfrentadas, sino el que ejecuta la misma comunidad contra uno de sus miembros que ha practicado una conducta inaceptable. De ahí que la dicción del poema trace un fugaz paralelo entre la joven de las turberas sorprendida en adulterio con el pasaje de la adúltera llevada a presencia de Cristo (*Juan* 8: 1-11):

casi te amaba  
pero habría lanzado, lo sé  
las piedras del silencio.

El poema no define posturas claras, sino que revela a un Heaney en cuya mente concurren distintas asociaciones pero también sentimientos complejos. La apertura del poema, por ejemplo, se adentra minuciosamente en la descripción de los vestigios (no hay que olvidar que lo que tiene ante su vista es una fotografía), con elecciones lingüísticas no exentas de ternura y piedad:

Pequeña adúltera  
antes de que te castigaran

Mi pobre chiva emisaria

Pero la estrofa mencionada más arriba termina con la aseveración "*I am the artful voyeur*", que inmediatamente deshace la impresión de compasión para sustituirla por la de quien se acerca a manera de un curioso (taimado). Esta afirmación obliga a releer las primeras estrofas, donde expresiones tales como "*naked front*" ["frente desnudo"] y "*It blows her nipples*" ["sopla sus pezones"] manifiestan la actitud de un escrutador que se complace en el cuerpo expuesto, al punto de imaginar el lazo que lo ahorca. La contemplación no desdeña el contraste ni tampoco la exactitud casi técnica del martirio. El elemento bíblico no se restringe a la alusión a la mujer adúltera, sino que además incluye detalles sutiles. Por ejemplo "*and all your numbered bones*" ["todos tus huesos contados"] juega en relación con la misma figura de Cristo al remitirse íntertextualmente al Salmo 22: 9, que tiene sentido anticipatorio. De este modo el chivo expiatorio se carga de significación religiosa esfumando el componente de culpa que pueda haber en la chica adúltera. Se prepara el salto desde la experiencia prehistórica a la actual. En las últimas estrofas el poeta se reconoce testigo pasivo cuando dos jóvenes

irlandesas han padecido una venganza evocadora: se trata de dos chicas católicas complacientes con soldados del ejército británico de ocupación: las cabezas de las chicas fueron afeitadas, ellas fueron embreadas, emplumadas y amarradas en un lugar público como estigma de humillación. El poeta enjuicia su propia posición no interviniente del modo como pensaba que estaría entre quienes arrojaban piedras –pero piedras de silencio– a la joven adúltera de Windeby y también a la adúltera del Evangelio.

En estos versos polémicos, “*exact*” es el adjetivo polémico: ¿Justifica o no justifica Heaney el castigo que sus connacionales propinan a las jóvenes “traidoras”? ¿Es el elemento tribal la marca de lo inexorable? ¿Son comprobables “las traiciones” de la niña de Windeby y de las jóvenes católicas? ¿Cómo interviene la traición religiosa de cada una? Los interrogantes se acumulan sin que se puedan sacar conclusiones perentorias. Si llamar “hermanas” (de la niña de Windeby) a las jóvenes estigmatizadas produce la instantánea fusión de las dos realidades, entonces el poeta testigo del primer motivo se funde también con el testigo actual, auto-condenándose por la indiferencia y a la vez “comprendiendo” la venganza tribal. En este sentido H. Hart interpreta el poema principalmente como auto-castigo, en cuanto el poeta se inculpa por no resistir abiertamente a las prácticas crueles que se ejecutan en una sedicente comunidad católica (1994:92). O bien, como sagazmente explica N. Corcoran, la religión estaría en la base de la piedad que Jesús muestra hacia la adúltera (y la justicia que enseña a quienes van a lapidarla) y al mismo tiempo es en nombre de la religión que las muchachas son martirizadas. (1998:197) Heaney es suficientemente consciente de estas ambigüedades: el poema no justifica nada. Por su parte, Heaney, a propósito de los disturbios, dice:

Tenemos una sociedad en la Edad de Hierro donde se derramaba sangre ritual. Tenemos una sociedad donde se afeitaba las cabezas de las chicas por causa de adulterio; tenemos una religión que se centra sobre el territorio, sobre una diosa del suelo y de la tierra, asociada con el sacrificio. Ahora bien, de muchas formas la furia del Republicanismo Irlandés es asociada con este tipo de religión, una deidad femenina que ha aparecido de variadas guisas. Aparece como Cathleen ni Houlihan en las obras de Yeats; aparece como la Madre Irlanda. Pienso que el ethos republicano es una religión femenina: en un sentido me parece que hay paralelos imaginativos satisfactorios entre esta religión y nuestros tiempos. (Cit. B. Morrison 1982:63).

Heaney desviste una suerte de *moira* que condena a Irlanda a la repetición del acto vindicativo. Es claro que se puede cuestionar el sentido de fatalismo que parece impregnar los ciclos vindicativos de los poemas de Heaney; pero no se puede cuestionar que él represente ese fatalismo del modo como lo hace en “Punishment”; es decir, instalándose en una posición no confortable sino auto crítica: escribiendo, en última instancia, un poema que lo desnuda igual que a la joven sepulta en las turberas.

En la entrevista de *Ploughshares*, Heaney decía que procuraba distanciarse del metro corto que había empleado en *Wintering*



*Out* y en *North* y que procuraba una voz “más abierta y social”: puede verse en el patrón tradicional del soneto, cuyo sistema rímico ciertamente modifica Heaney, un tributo a la voz “más abierta” de la audiencia que procura. Los sonetos de *Glanmore Sonnets (en Field Work, 1979 [Trabajo de campo])* reeditan la vinculación con la poesía y con la tierra: la experiencia de afincarse en otro sitio, que sin embargo es sentido al menos tan propio como el natal, lleva a explorar esta vinculación, que a primera vista se homologa con el empeño agrario de “Digging”. Así, el primer soneto empieza: “Las vocales se araban una a la otra, suelo abierto” y prosigue con alusiones a la tarea rural, donde no están ajenos los surcos, los tractores, el humus. Pero no se trata de una pastoral idílica: la inserción es siempre trabajosa y tiene algo de inquietante (como por ejemplo en el soneto 9). La sensación de familiaridad que podría inducir a una relación con *Death of a Naturalist*, no debería confundirse con el sentimiento de complacencia plena: Glanmore conlleva un elemento de extrañeza. La emigración “interna” no deja de ser emigración. Puesto que en *Station Island* (1984) el poeta se encuentra frente al mundo de los muertos, los fantasmas o espectros del soneto 1 son anticipatorios. No se sabe quiénes son estos fantasmas, pero puede imaginarse que en ellos se revelan los amigos muertos y vivos que han quedado en el Ulster –recuerdos y acaso remordimientos por haberlos abandonado–. Así, la noción de excavar, o de arar, o de cultivar la tierra, trasciende la ecuación azada (pala) – lapicera, para volverse también visitas perturbadoras.

El soneto 2 incluye la voz de la esposa; el poeta describe la naturaleza según la contempla desde su nuevo emplazamiento. Hay una conciencia del lugar nuevo y de la responsabilidad que el lugar demanda, probablemente en cuanto a la dedicación poética. La “soledad” es extraña por inusual, pero también lo es por la situación del poeta en tierra extranjera a la cual lo unen determinados lazos. Otra vez, “soledad” es la conciencia del tranquilo aislamiento, pero también de un modo de vida que contrasta con el anterior, donde son más fuertes las vinculaciones familiares y sociales. La situación idílica se traslada a una vocación: “Dorothy and William”. Se trata de los hermanos Wordsworth. La mención tiene efectos salientes. En primer lugar, induce a pensar que Heaney cree necesaria una declaración de afiliación poética, y la concreta con Wordsworth, es decir, con una tradición netamente inglesa en la que se instala (distopía). En segundo lugar, puesto que la permanencia de Dorothy con su hermano se vincula con lo que convencionalmente se denomina experiencia “laquista”, puede pensarse en aquella época de Wordsworth cuando se han dejado atrás las turbulencias políticas (y afectivas) que trajo consigo la Revolución Francesa, el viaje a Francia, la relación con la mujer de la cual nacería un hijo, etc. Si esto es así, se emparejaría con el abandono que hace Heaney de “su” Irlanda turbulenta y de su instalación en este nuevo escenario cuasi arcádico. Sin embargo, la esposa interrumpe: “¿No nos vas a comparar con...?”, como si se tratara de una afiliación demasiado atrevida –no se sabe por qué, si por la magnificencia del modelo, si por las condiciones de su aislamiento, si por la reputación en la literatura inglesa, si por su condición de mujer–. En todo caso, lo que interesa es que la comparación no prospera. Hay un instante de identificación o

de similitud, y una frustración siguiente; hay un conato de afiliación, y de inmediato una voz que la desautoriza; una imbricación con “lo inglés” y sin solución de continuidad, una conciencia de que nunca podrían ser “lo mismo”. La interrupción de la esposa comporta un detenimiento de los pasos reflexivos del poeta. La comparación con los Wordsworth, que tal vez pudiera ser iluminadora de su situación actual, no triunfa. O sea que definir identidad en función de un desplazamiento geográfico –y espiritual– en relación con una pareja paradigmática de la poesía romántica inglesa, es un paralelismo que se corta a medio camino.

D.Lloyd endilga a estos sonetos la tacha de un “esteticismo muy marcado”. (1997:177) Sin embargo, la retirada a Glanmore, con todo lo que ella conlleva en cuanto a intimidad, relación conyugal, vinculación con la tierra, no ha de ser identificada con una de torre de marfil. El soneto 9 revela que esa presunta paz es perturbada por un fenómeno aparentemente insignificante: una rata negra “como fruta infectada”. El recorrido del roedor es por el lado externo de la ventana de la cocina: hay un adentro y un afuera, un límite que separa y une. El mundo se separa rápidamente en dos: un laurel que orna la puerta de entrada, “clásico”, tal vez como la forma soneto que la nombra; y unas ratas que a veces son ensartadas con las horquillas que se emplean en los graneros, y así aparece la sangre. Presumir que esta sangre sea la que se derrama en el Ulster es un juego imaginativo probablemente insoluble. Pero la mención de la sangre, aunque sea la de las ratas, implica un fenómeno desagradable y perturbador. La bucólica se tiñe de sangre, el olor de la campiña se vuelve amargura de remordimiento; sólo en este contexto se justifica la intempestiva pregunta “¿Cuál es mi defensa de la poesía?” Cualesquiera sean las evocaciones, la paz solariega es sacudida por presencias molestas, incluso sangrientas. El laurel clásico, tal vez el verso clásico, se enfrenta al fruto infecto, el olor amargo del grano ensilado.

La colección *The Haw Lantern* (1987) [*La linterna del espio*], el más frecuentemente traducido, se abre con el largo poema llamado “Alphabets”. El poeta reflexiona acerca de problemas de interpretación, y así no es azaroso que finalice con el poema “The Riddles”. Puede considerarse que *The Haw Lantern* es una continuación de la búsqueda del ser propio y del lugar propio. Esto entraña también interrogar a la tradición literaria y en última instancia la vocación poética y la instalación del poeta en el mundo.<sup>7</sup>

El poemario no es una expresión nostálgica del paraíso perdido, sino un ataque a las antinomias como las que caben entre el centro y el no-centro, la presencia y la ausencia del sistema oral y escrito, lo sagrado y lo profano; lo masculino y lo femenino y también una superación de ellas. Los poemas de *The Haw Lantern* son más transparentes en cuanto a sus metáforas; el símil se hace preponderante y de este modo se respeta la distancia que existe entre los términos de la relación comparativa.

---

<sup>7</sup> Estas son cuestiones que el propio Heaney declaraba en el Prefacio de *Preoccupations*: “¿Cómo podría apropiadamente vivir y escribir un poeta? ¿Cuál es su relación con su propia voz, su propio lugar, su herencia literaria y su mundo contemporáneo?” (1980:11)

*Seeing Things* (1991) [*Viendo visiones*] es un poemario cuyo contenido refleja las dos posibles recepciones de su título: por un lado, la de “ver cosas”, reeditar la continuidad visionaria de los poetas románticos, entendiendo por “visión” una captación que es al mismo tiempo una revelación de la trascendencia. Por otra parte el título declara un modo alucinatorio, un estado que percibe objetos allí donde no están. Lo que a primera vista se antoja como una predicación de opuestos en ambas interpretaciones, es en realidad una complementariedad o discernimiento de “dos modalidades” del ver. El cruce o cruzamiento explica una clase de condición parentética del poemario, encerrado entre las traducciones de fragmentos katabáticos: uno, que Heaney titula “The Golden Bough” (“La rama dorada”) es la versión del libro VI de *La Eneida* (vv.98-148). El pasaje corresponde al encuentro entre Eneas y la sibila Cumea, cuando el primero desea visitar a su padre. Así pues, la visita de Eneas a Anquises enmarca esta evocación del padre de Heaney, a quien ciertamente ha evocado otras veces desde *Muerte de un naturalista*; pero no sólo del padre, sino de muchos otros seres y objetos cuya visión está, por así decirlo, “del otro lado” y requieren, en consecuencia, que se transpongan fronteras para aprehenderlos. Así el poemario puede entenderse de modo autorreferencial, como si constituyera un puente, el pasaje o el cruce de los dos mundos. La semántica de la vacuidad induce a la siguiente pregunta: ¿qué es posible ver si en realidad arribamos a un centro que está vacío? Ahora podría hablarse de una semántica de la putrefacción y de la regeneración, del “hombre viejo y del hombre nuevo” paulinos, de la sepultura y el renacimiento. En esta altura de su carrera poética, es como si Seamus Heaney se sintiera cualificado para emprender un nuevo viaje en el que, al modo de sus predecesores clásicos, se mueve entre incertidumbres. Por consiguiente, no es accidental que los críticos vean en este poemario un movimiento más o menos paradójico entre conceptos opuestos. Lo sublime, sin renegar completamente del visionarismo romántico de raíz kantiana, no nace de una exaltación de los sentidos superiores: no se trata pues de visiones angélicas, descomunales o epifánicas, sino más bien de descubrimiento de algo extraño o inadvertido en el corazón de las cosas comunes o rutinarias. En el poema “Squarings” xxxvii, dentro de *Seeing Things*, se lee:

Hablar de ello no es del todo bueno  
pero citar desde él al menos demuestra  
la virtud de un arte que conoce su mente.

“Conocer” es aquí el verbo definidor, puesto que el acto poético no es sólo representar, sino un modo de ver que no pasa necesariamente por los carriles de la racionalidad. El poeta incluye un poemita que empieza: “*Claritas. The dry-eyed Latin word* [“*Claritas*: la palabra latina de ojos secos”]. Nada será más difícil que representar el agua por medio de la piedra; pero de eso se trata. El poeta valora la cualidad de esa agua que derrama el Bautista, enriquecida iconográficamente por unos pececitos. En la piedra “bulle la vida de lo invisible”, es decir, el flujo heraclitano del agua ceñido por el rigor de la piedra esculpida: “*The stone’s alive with what’s invisible*” [“La piedra está viva con lo que es invisible”]. El poema termina evocando a los ojos de los viajeros “*Like the zig-zag hieroglyph for life itself*”. Es decir que la poesía debería entenderse como

un jeroglífico huidizo, que intenta aprehender en la perentoriedad del instante, el *flatus uocis*. Mirar la piedra es captar el arte del artista, la evanescencia del agua. Como en T. S. Eliot, pero privado de los tonos filosóficos de *Four Quartets*, se asiste a la paradoja del centro fijo que justifica y engendra el movimiento. El eje o centro está quieto porque en él se centra el movimiento. Esta reflexión nos sitúa frente al poema "Wheels within Wheels": ahora el objeto que dispara la visión es una bicicleta sobre la que no se ha cabalgado del modo habitual. El poeta rememora un episodio de infancia: el de hacer girar la rueda trasera empuñando los pedales con las manos. La bicicleta está dada vuelta, el asiento apoyado sobre el piso. La velocidad del giro hace que no se vean los rayos:

Amaba la desaparición de los rayos  
el modo como el espacio entre el eje y la llanta  
murmuraba con transparencia.

El fragmento condensa las corrientes que permean *Seeing Things*. Los rayos desaparecen, pero siguen estando. La transparencia es real y a la vez ilusoria. El movimiento alrededor del eje ha producido la sensación de vacío: el niño puede ver del otro lado de la rueda de un modo como no podría haber visto cuando la rueda estaba quieta. La experiencia de lanzar una papa contra los rayos y de acercarle una paja suscita otras impresiones claramente elaboradas desde el lenguaje del adulto: "todo eso entraba en mí / como un acceso de poder libre...". La imagen doméstica de la bicicleta puesta del revés engendra reflexiones que trasuntan la percepción de algo más allá, es decir aquello que se descubre precisamente por el movimiento impreso a la rueda. En la segunda parte de la experiencia el niño la repite pero instalando la bicicleta en un pozo o charco pisoteado por el ganado. Ahora la rueda levanta y arroja salpicaduras de agua lodosa que dan en la cara del observador. Se advierte una curiosa combinación de elementos limpios o diáfanos con otros turbios y pastosos. Pero "*my own regenerate clays*" indica una elaboración cuidadosa de la experiencia, una sutil evocación de un rito de pasaje o una especie singular de bautismo que no consiste en la inmersión en el agua limpia y que sin embargo comporta una regeneración o nueva forma de vida. Semanas después las partes de la bicicleta sucumben a la suciedad. La experiencia queda soterrada hasta restaurarse más tarde en una visita al circo. Las piruetas con el lazo llevan al niño (¿adulto?) a la comprobación de un *perpetuum mobile*. Como en la imposible representación del agua por medio de la piedra, como en el vacío que deja la rama cortada por Eneas, los espacios vacantes se colman de inmediato con algo que la presencia ocultaba. El *perpetuum mobile* de la rueda facilita la captación de algo que está más allá, como el agua de Juan el Bautista en el bajo relieve referido.

D. Tobin asegura que el problema de la representación –que es crucial en *Seeing Things*– halla su más adecuada solución en la parábola (1998:254). La noción se refiere a las dimensiones contradictorias de la realidad entre las cuales se negocia.

Estas discusiones sitúan el problema de la identidad en un rango especial. En primer lugar cabría hablar de la identidad de las cosas, pero si éstas se vuelven heterotópicas, entonces el

*id*, el objeto, la bicicleta, por ejemplo, ya no es el objeto que percibo por medio de los sentidos, sino aquél que se ha descubierto, re-velado, al efectuarse la operación de un sujeto: en el caso de Heaney, el niño que hace girar la rueda. Por supuesto, esta descripción de lo cognitivo acerca bastante al idealismo, por cuanto el objeto no es lo que parece; pero aquello que sí es –su *quidditas*– nace de la percepción del niño, pero sobre todo de la elaboración posterior (y lingüística) del adulto.

*Electric Light* es la colección que Heaney publica en 2001. La luz eléctrica ha sido preferida acaso para distanciarse del símbolo milenario de resonancias místicas y filosóficas. La luz solar emerge poco a poco y va dibujando los contornos de las cosas. La luz eléctrica es repentina, de modo que la tiniebla se disipa de inmediato. *Electric Light* acentúa una iluminación repentina de las cosas, como para apreciarlas en otra dimensión o en otro sentido. Un elemento que se advierte en cuanto a esa inmediatez es la poliglosia. *Electric Light* como incluye tramos y frases de otras lenguas, entre ellas el irlandés, el latín, el griego, el francés, el inglés medio, el alemán; todo lo cual contribuye a su riqueza polifónica o a su carácter universalizante.

En 2006 Seamus Heaney publica un nuevo libro de poemas, *District and Circle*. El título resulta estudiadamente elegido. Ambos sustantivos son voces de origen latino. Pero el primero tiene una evocación administrativa, territorial, demográfica: es una circunscripción destinada al funcionamiento ordenado de los seres humanos, quienes en ella ejercen sus derechos y deberes de acuerdo con unas regulaciones. Círculo es la forma geométrica de insondables resonancias. Pero si el círculo pareciera en principio delimitar lo que queda dentro y fuera de él, debe recordarse que el pequeño *ovum* del poema *Alphabets* podía agigantarse hasta abarcar a toda la Tierra, acaso el Universo. “District” como unidad administrativa, “circle” como unidad cósmica; el primero, ámbito de inserción civil humana; el segundo, ciclo natural y temporal o símbolo perfecto. Favorable a nociones anejas a límite, pero también a aquellas próximas a los intersticios, Heaney podría haber dado a distrito y a círculo sentidos opuestos, el primero porque indica delimitación y el segundo porque acaso indique expansión incesante; el primero por su carácter civil, el segundo por su carácter cósmico; y sin embargo son por eso mismo complementarios, o simbólicos uno del otro. Los pequeños recintos de la infancia, los espacios cercados, los *tópoi* visitados, los *ónfalos* mutantes, retornan en este poemario variando parsimoniosamente las voces. Dejados atrás, al parecer, los Disturbios de Irlanda, hay sin embargo un alerta en los albores del siglo XXI. “The Aerdrome” muestra reflexionar que sobre “Esa tierra usurpada por un poder compulsivo / observaba y aguardaba”. La tierra del *perímetro* del aeródromo es la de 1944, que ya no será visitada por los B 26. La naturaleza ha regresado al lugar, “los gorriones pueden caer”. Con mirada suspicaz, afirmativa pero sin ilusión infantil, el poeta puede decir “en sí misma una locación, tal es el amor”. El poeta no es idílico al modo de “lo peor ya pasó”. “Anything can happen” [“Todo puede suceder”] es un poema que remite a las figuras míticas de Júpiter, la Fortuna y Atlas, para anticipar nuevas catástrofes: así también se ha destrozado el casco de

un bombero amigo bajo un techo incendiado ("Helmet"). "Out of shot" puede describir la tensión entre en acto introvertido de la escritura poética, el "vik" de los vikingos, el "scriptorium", el recuerdo de los poemas que hablaban de las correrías y asaltos de los nórdicos y las furias del mar irlandés; en tanto que irrumpe la figura levemente grotesca de un burro en un noticiero televisivo y se publica que arrastraba un carro con balas de mortero "in the bazaar district". En fin, el mismo poema que da título a la colección, "District and Circle" se remite a la postura del vigía, con quien el poeta intercambia miradas inteligentes pero alertadas. Toda vigilancia implica tensión. Y a pesar de todo, el poema "Out of the World", in *memoriam Czeslaw Milosz*, hace una evocación de la Eucaristía con una admisión sutilmente distanciada ("heaneyana") del misterio de la Transustanciación: "creí (sea lo que fuere lo que esto significa) que ocurría un cambio". La Historia es también transustanciada en el misterio máximo del cristianismo. Al recibir la Comunión, el poeta "felt / time starting up again" ["sentí que el tiempo comenzaba otra vez"]. En tiempos ya distantes, cuando al parecer la fe se ha esfumado, el poeta retiene la magia de las antiguas palabras operativas de la liturgia.

#### FUENTES PRIMARIAS

Heaney, Seamus. *Preoccupations*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Government of the Tongue*. London: Faber and Faber, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Place of Writing*. Atlanta: Scholars Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Redress of Poetry*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1995.

\_\_\_\_\_. *Opened Ground. Poems 1966-1996*. London: ff poetry, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber, 1996.

\_\_\_\_\_. *District and Circle*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2006.

#### BIBLIOGRAFÍA

Andrews, Elmer, ed. *The Poetry of Seamus Heaney*. Cambridge: Icon Books, 1998.

Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. New York: Routledge, 1994.

Corcoran, Neil. *The Chosen Ground: Essays on Contemporary Poetry In Northern Ireland*. Bridgind: Poetry Wales Press, 1992

Deane, Seamus. "Unhappy and at Home", Interview with Heaney, *The Crane Bag*, 1, 1 (1977) 61-67.

Fernández Bravo, Alvaro (comp.) *La Invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

Green, André. "Átomo de parentesco y relaciones edípicas". Lévy-Strauss, Claude, dir. *La identidad. Seminario Interdisciplinario*. Trad. De Beatriz Dorriots. Trad. de la Introducción de Marcos Galmarini. Barcelona: Petrel, 1981, 87-117.

Guillén, Claudio. *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998.

Hart, Henry. *Seamus Heaney: Poet of Contemporary Progressions*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1994.

Lloyd, David. "Pap for the Dispossessed: Seamus Heaney and the Poetics of Identity." En Allen, Michael (ed.) *New Casebooks Seamus Heaney*. New York: St. Martin's Press, 1997, 155-184.

Morrison, Blake. *Seamus Heaney*. London. Methuen, 1982.

O'Donoghue, Bernard. *Seamus Heaney: A Reference Guide*. London: Macmillan, 1996.

Renan, Ernest. "¿Qué es una nación?" En Fernández Bravo, Alvaro (comp). *La Invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires, 1995. (Cap. 2)

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

Steiner, George *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Trad. de Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Tobin, Daniel. *Passage to the Centre: Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*. USA: University Press of Kentucky, 1998.

Vendler, Helen. *Seamus Heaney*. USA: Harvard University Press, 1998.