

Seamus Heaney

Desde la república de
la conciencia
y otros poemas



BIBLIOTECA
DIGITAL DE
AQUILES
JULIÁN



Mustrario de
Poesía 40



Biblioteca Digital





Desde la república de la conciencia y otros poemas

Seamus Heaney, Irlanda

Edición digital gratuita de

Mostrario de Poesía 40

Editor: Aquiles Julián, República Dominicana.

Primera edición: Abril 2009

Santo Domingo, República Dominicana

¿Qué somos?

Mostrario de Poesía es una colección digital gratuita que se difunde por la Internet y se dedica a promocionar la obra poética de los grandes creadores, difundiéndola y fomentando nuevos lectores para ella. Es una iniciativa sin fines de lucro para servir, aportar, añadir valor y propiciar una cultura de diálogo, de tolerancia, de respeto, de contribución, que promueva valores sanos, constructivos, edificantes, en favor de la paz y la preservación de la vida acorde con los principios cristianos. Los libros digitales son gratuitos, promueven al autor y su obra, así como el amor por la lectura, y se envían como contribución a la educación, edificación y superación de las personas que los solicitan sin costo alguno.

Este e-libro es cortesía de:



Sol Poniente interior 144, Apto. 3-B, Altos de Arroyo Hondo III, Santo Domingo, D.N., República Dominicana. Tel. 809-565-3164

Se autoriza la libre reproducción y distribución del presente libro, siempre y cuando se haga gratuitamente y sin modificación de su contenido y autor.

Si se solicita, se enviarán copias en formato PDF vía email. Para pedirlos, enviar e-mail a intercoach.dr@gmail.com, aquiles.julian@gmail.com



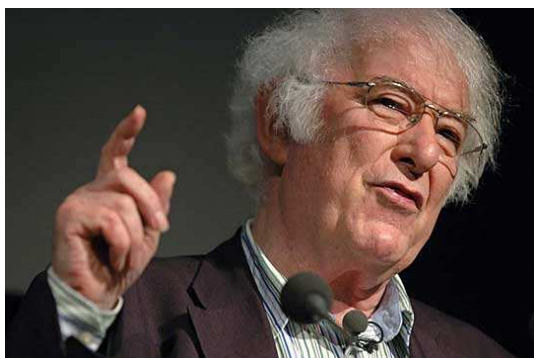
**BIBLIOTECA
DIGITAL DE
AQUILES
JULIÁN**



Contenido

El poder de la poesía en contra de la intolerancia / Seamus Heaney	4
Cavar	7
Un murciélago en el camino	7
Acta de unión	8
Casa de verano	9
Conduciendo de noche	11
Día de boda	11
El metro	12
El recado	12
La dificultad de Inglaterra	12
Las estaciones del Oeste	13
Muerte de un naturalista	13
Sibila	14
Un sueño de celos	15
Una llamada	15
Turbera	16
Cavando	17
Los pequeños cánticos de Asturias	18
El santuario de la ropa	19
En Toombridge	19
La campaña de la frontera	19
Para la sombra de Zbigniew Herbert	20
Postdata	20
Desde la República de la Conciencia	21
Personal helicón	22
Como todos	23
Los amantes de Aran	24
In Memoriam Joseph Brodsky	24
Octubre 20, 2008	25
Allí mismo	26
Un papalote para Michael y Christopher	26
El columpio	27
Desde la frontera de la escritura	28
La bienvenida a Castries	29
Lo que ocurrió en Colono	29
En Iowa	33
El bosque de abedules	33
Vacíos	33
Tradiciones	34
Canción	35
Aprendiendo de Eliot / Seamus Heaney	36
Czeslaw Milosz – Lo pronunciado se fortalece / Seamus Heaney	45
Gabriel Ferrater / Seamus Heaney	51
El poeta es una criatura inventada... / Miguel Mora	54
Cada poeta es un poeta joven / Wanda Cuseo	57
La fuente curativa / Seamus Heaney	58
Entrevista a Seamus Heaney	62
Opiniones de Seamus Heaney	66
La poesía siempre trae noticias de algo nuevo / Antonio Lucas	72
El patetismo de las cosas / Seamus Heaney	75
Entrevista de Seamus Heaney a Jorge Luis Borges	80
Entrevista a Seamus Heaney	85
Seamus Heaney / biografía	93

El poder de la poesía en contra de la intolerancia.



Por **Seamus Heaney**
Premio Nobel de Literatura 1995

Unas líneas del poema intitulado "Encantamiento" por el poeta lituano Czeslaw Milosz, donde expresa las creencias fundamentales sobre las cuales debe basarse la lucha contra el racismo:

"La razón humana es bella e invencible.
No hay reja, alambre de púas, destrucción de libros
o sentencia de destierro que pueda prevalecer en su contra.
Esto pone las cosas que deben estar sobre las cosas como son.
No diferencia entre judíos o griegos, esclavos o maestros".

Es emocionante escuchar las posibilidades ideales de la vida humana establecidas sin embigüedades ni arrepentimientos. Por un momento, la sucia tabla de la historia pareciera que ha sido limpiada. Las líneas nos regresan a la felicidad del comienzo. Nos tientan a acreditar de nuevo todas las liberaciones prometidas por la Ilustración y las armonías vistas por los escolásticos, a creer que el profundo pozo de los valores religiosos y humanistas puede estar todavía impolutos.

Sin embargo, también hay algo problemático con lo que se dice. Mientras estas líneas sí tienen fuerza original, la evidencia de los tiempos se ha amontonado en su contra. Por eso no es sorpresa que se diga que en el original polaco, hay una métrica con un tono frenético, casi cómico en "Encantamiento". La ironía del Sr. Milosz lo salva, junto al poema, de la ilusión y el sentimentalismo; el trágico entendimiento que coexiste con la aparente inocencia de sus reclamos sólo hace de éstos más intransigentes e indispensables.

En el curso del siglo pasado, escritores imaginativos se han percatado más y más de los oscuros niveles a los cuales pueden descender los seres humanos, mas su arte permanece con respuestas a "lo que debe ser" así como también a "las cosas como están". Y esto significa, creo yo, que el ejemplo de los escritores tiene algo que decir de todos los que contribuyen a las campañas en contra del racismo hoy en día. Los activistas tienen diferentes prioridades que los artistas, pero ellos también están forzados a reconocer la prevalencia de la atrocidad mientras mantienen fe en la posibilidad de lo deseado. Mientras que la Conferencia de las Naciones Unidas en Contra del Racismo se reúne una semana en Durban, Sudáfrica, quizás la voz del artista puede contribuir a los diálogos de los activistas.

Tales campeadores estarían en simpatía total con otro famoso enunciado del Sr. Milosz. "¿Qué es la poesía", se pregunta, "si no salva naciones y personas?" Es una pregunta que trata de hacer justicia con la poesía, por lo que entiendo como

la necesidad que sienten los poetas de integrarse con todos los que han sido injuriados, para reparar y compensar las injusticias sufridas, de estar conscientes de las miserias del mundo.

Esta es la pregunta seria del artista consigo mismo y la pregunta que él usualmente va a escuchar cuando entra en contacto con el activista. Y es una pregunta que va a responder con otra: "¿Qué es la poesía si no se dirige a la conciencia individual y que transmite una experiencia de verificación a nivel personal?"

La lucha contra el racismo ciertamente debe ser realizada por los gobiernos con altamente organizados, internacionalmente coordinados y deliberados esfuerzos en la educación y en la legislación. Las naciones y las personas deben estar reconocidas y representadas igualmente, deben estar protegidas por acciones, por leyes justas y tratamiento civilizado. No obstante, la lucha es ayudada por todo señalamiento que da fuerza al sentido moral del individuo y gratifica su sentido de bien, cada enunciado que despierta de nuevo el sentimiento de dignidad personal o promueve confianza en la solidaridad humana.

Mucha de la literatura de la pasada centuria es un "de profundis" sobre el desesperado en el ghetto, en el pueblo o en el campo que no tiene nada, pero aún con su contenido desolador, esa literatura ha tenido una influencia positiva: ha tenido el paradójico efecto de elevar el espíritu y crear esperanza. Inclusive puede sub-escribir toda un idioma de afirmación como el empleado en la declaración de las Naciones Unidas "Tolerancia y Diversidad: Una visión para el siglo XXI".

El documento es directo: "los horrores del racismo - de la esclavitud al holocausto, del apartheid a la limpieza étnica - han lacerado profundamente a la víctima y han viciado al perpetrador. Estos horrores todavía están con nosotros en varias formas. Es hora que los confrontemos y tomemos amplias medidas en su contra". El documento declara, además, que "nosotros todos constituimos una familia humana" y sostiene una nueva base científica para esta creencia al invocar las pruebas otorgadas por el mapa del genoma humano. Pero este refuerzo científico del argumento permanece como eso: refuerzo. Su fuerza primaria viene de las fuentes morales y filosóficas, de aquellos testimonios de individuos heroicos en la creencia que la razón humana es ciertamente bella e invencible.

Después, cuando vemos la firma de Nelson Mandela al final de la declaración, inmediatamente ésta adquiere un tipo de gravedad moral, porque el nombre de Mandela, es el equivalente a una reserva de oro, una garantía para que el circulante de la buena expresión pueda ser respaldado por acciones heroicas. No hay nada involucrado que esté flojamente sustentado. Cuando los escritos del Sr. Mandela se elevan a un señalamiento noble, ese señalamiento se ha ganado. Y tiene detrás todo el peso de una vida sobrevivida por amor a los principios que afirma.

Consecuentemente hay un genuino poder curativo y no una perorata metafórica en los lineamientos conceptuales del Sr. Mandela sobre la Conferencia en Durban, y esta muy bien podría adoptar como su texto sagrado algo que él

escribió en su libro "La larga caminata a la libertad": Fue durante esos largos y solitarios años que el hambre de libertad por mi pueblo se convirtió en un hambre de libertad por todos, blancos y negros. Yo sabía tan bien como sé cualquier otra cosa que el opresor debe ser liberado junto al oprimido. Yo no soy realmente libre cuando estoy quitándole la libertad a alguien más y esto es tan cierto como el hecho de que yo no soy libre si me están quitando mi libertad. Los oprimidos y el opresor por igual están siendo robados de su humanidad.

Estas líneas, como aquellas de Encantamiento, tienen un fulgor que sólo es aumentado por el trágico conocimiento detrás de ellas, incluyendo el conocimiento que el opresor no es libre. Con esa empatía personal e individual, el Sr. Mandela se muestra como un artista de posibilidades humanas. El muy bien puede ser llamado activista, pero él tiene un entendimiento visionario que sin lugar a dudas concordaría con la convicción que sostiene el poema del Sr. Milosz. Esto, también, podría ser adaptado como texto por los que viajaron a Durban. Porque no hay nada improbable en la conclusión luminosa del poema:

"Bellas y muy jóvenes son Filosofía
y la poesía, su aliada en el servicio del bien.
Tan tarde como el ayer la naturaleza
Celebró sus partos.
Las noticias fueron traídas a las
Montañas por un unicornio y un eco.
Su amistad será gloriosa, su
Tiempo no tiene límite.
Sus enemigos se han entregado
A la destrucción".

Cavar

Entre el índice y el pulgar
descansa la pluma gruesa, grata como un revólver.

Bajo mi ventana, el claro raspar
de la pala que se hunde en tierra arenisca:
mi padre, que cava. Observo desde arriba
el esfuerzo de su trasero entre las plantas;
se dobla y se yergue veinte años antes,
agachándose rítmicamente entre hileras de patatas
donde cavaba.

La bota gruesa descansaba en la pala, era palanca
el mango apoyado con firmeza en la rodilla.
Arrancaba brotes fuertes, hincaba la hoja brillante,
esparcía patatas nuevas que nosotros recogíamos,
gozando de su dureza fría en nuestras manos.

¡ Señor, cómo manejaba la pala el viejo!
Igual que su padre.

Mi abuelo cortaba más turba en un día
que nadie en turbera de Toner.
Una vez le llevé leche en una botella
con un torpe tapón de papel. Se enderezó
para beberla, y volvió enseguida a la tarea
de cortar y cercenar con primor, arrojando terrones
por encima del hombro, ahondando más y mejor
a la busca de la turba buena. Cavando.

Se despierta en mí el olor frío a mantillo,
el chapoteo de carbón empapado, los bruscos cortes
de la hoja que atraviesa raíces vivas.
Pero yo no tengo una pala con la que seguir
a hombres como ellos.

Entre el índice y el pulgar
descansa la gruesa pluma:
cavaré con ella.

Un murciélago en el camino

" Un alma murciélago despierta a la conciencia
de sí misma
en la oscuridad, en secreto, en soledad.

Capaz serías de alzar un sombrero viejo entre los dientes
de un trinche
y recorrer la boca del puente por el sutil placer
de un cierto batir de alas. Delgadas telarañas,

uñas infantiles que se clavan al forro del sombrero...
Pero no la bajas, no interrumpas otra vez su vuelo,
no la niegues ; en esta ocasión, déjala en libertad.

Sigue su aleteo de murciélago bajo el puente de piedra,
bajo la vía del tren rumbo al centro del país y Escocia,
y suéltala ahí, en la oscuridad.

En un instante proyectará sombras sobre los laureles,
brillantes como la luna,
o rozará la pared cubierta de una cancha de tenis.
En un instante te habrá sacado ventaja en el camino.

¿Qué te propones ? Sigues desviándote,
volando ciegamente sobre calderos y alambradas,
invitada por la caricia de una palabra como peignoir,

cruje y resplandece fugaz, seda tornasolada, la cautela de
las inundaciones,
Tan cerca de mí que la oía respirar,
y ahí junto a la ventana iluminada tras los árboles

cuelga en enredaderas bordeando la mampostería,
ya es una hoja mojada volando en la avenida,
ya se halla suavemente cubierta por las sombras trepadoras

junto a las Rejas Blancas. ¿A quién se le hubiera ocurrido ?
En las Rejas Blancas
Los dejó hacer su voluntad. Quédate colgada
el tiempo que te plazca. No hay nada que esconder. "

Acta de unión

I
Esta noche, un primer movimiento, un pulso,
como si la lluvia se acumulase en el pantano
hasta romper y desbordarse: una presa que estalla,
un tajo abriendo la cama de helechos.
Tu espalda es una firme línea de costa del este
y brazos y piernas se prolongan
más allá de tus colinas graduales. Acaricio
la palpitante provincia donde creció nuestro pasado.

Soy el reino elevado por encima de tus hombros
al que no halagarías ni puedes ignorar.
La conquista es mentira. Envejezco
tolerando tu orilla semi-independiente
dentro de cuyos límites ahora mi legado
culmina inexorable.

II

Imperialmente soy varón todavía,
dejando para ti todo el dolor,
el proceso de rendición en la colonia,
el ariete, la barrera que explota desde dentro.
El acta germinó en una obstinada quinta columna
cuya postura crece de forma unilateral.
Su corazón bajo tu corazón es un tambor de guerra
que llama a filas a la fuerza. Sus parasitarios
e ignorantes puños pequeños
ya golpearon tus fronteras y sé que apuntan hacia mí
por encima del agua. No veo ningún tratado
que ponga a salvo por completo
tu cuerpo hollado y estirado, el gran dolor
que, como campo abierto, te deja en carne viva, una vez más.

Casa de verano

I

¿Era el viento de los vertederos
o algo en el calor

que nos seguía los pasos, con el verano agriándose,
y un nido pestilente incubando en algún lugar?

¿De quién era la culpa?, me preguntaba, inquisidor
del aire poseído.

Para de pronto descubrir,
al levantar la estera

que había larvas, moviéndose-
e hirviendo, hirviendo, hirviendo.

II

Mientras arreglo la puerta, con mis brazos
repletos de cereza silvestre y rododendro,
a través de la entrada escucho su perdido
gimoteo, que, carraspeando, tintinea

mi nombre, una y otra vez.

Oh amor, he aquí la culpa.

Las flores sueltas entre nosotros
se reúnen, componen
una especie de altar del mes de mayo.

Estos capullos francos y caídos
se tiñen pronto del color de un dulce bálsamo.

Asiste. Unge la herida.

III
Oh atendimos nuestras heridas con corrección
bajo la dulzura hogareña

y yacemos como si la superficie fría de una hoja
nos hubiese dejado sin aliento.

Postulo más y más
curas gruesas, como ahora

cuando te doblas en la ducha
el agua vive cayendo por la pila bautismal de tus pechos.

IV
Con un definitivo
impulso nada musical
largos granos empiezan
a abrirse y se separan

hacia adelante
y de nuevo agotamos
el blanco, pateado
camino al corazón.

V
Mis hijos lloran la calurosa noche extranjera.
Caminamos por el suelo, mi boca podrida se desahoga
contigo y yacemos rígidos hasta que el alba
acude a la almohada, y al maíz, y la viña

que sostiene su plena carga hacia la luz.
Las rocas de ayer cantaban cuando las golpeábamos
estalactitas en las viejas cuevas, goteando oscuridad -
nuestras llamadas de amor pequeñas como un diapasón.

Conduciendo de noche

Los olores cotidianos eran nuevos
en el viaje nocturno a través de Francia:
lluvia y heno y bosques en el aire
creaban cálidas corrientes de aire en el coche abierto.

Los postes blanqueaban sin cesar.
Montreuil, Abbeville, Beauvais
se prometían, prometían, llegaban y se iban,
garantizando cada lugar el cumplimiento de su nombre.

Una tardía trilladora gruñía por el sendero
sangrando semillas a través de su luz.
Un incendio forestal se extinguía.
Uno a uno cerraban los pequeños cafés.

Pensé en ti de forma continua
unas mil millas al sur donde Italia
apoya su lomo en Francia en la esfera oscurecida.
Tu cotidianeidad se renovó allí.

Día de boda

Tengo miedo.
El sonido se ha parado en el día
y las imágenes se repiten
sin cesar. ¿Por qué esas lágrimas,

el pesar salvaje en su rostro
fuera del taxi? Crece
el jugo del lamento
en nuestros invitados que saludan.

Tras la gran tarta estás cantando
como una novia abandonada
que persiste, demente,
y que atraviesa el ritual.

Cuando fui a los lavabos
había un corazón con una flecha
y palabras de amor. Deja que duerma
recostado en tu pecho, camino al aeropuerto.

El metro

Ahí estábamos corriendo por los túneles abovedados,
tú deprisa delante, con tu abrigo de estreno
y yo, yo entonces como un dios velocísimo ganándote
terreno antes de que te convirtieras en un junco

o alguna nueva flor blanca salpicada de rojo
mientras el abrigo batía salvajemente y botón tras botón
saltaban y caían, dejando un rastro
entre el metro y el Albert Hall.

De luna de miel, luneando, ya tarde para el Baile de Promoción,
nuestros ecos mueren en ese corredor y ahora
vengo como lo hizo Hansel sobre las piedras iluminadas por la luna
recorriendo el sendero de nuevo, recogiendo botones

para acabar en una estación con corrientes de aire y luz de lámparas
cuando los trenes ya se han ido, las vías húmedas
desnudas y tensas como yo, todo atención
por si tus pasos me siguen, pero antes muerto que mirar atrás.

El recado

«¡Va, vete ya! Hijo, corre como el diablo
y dile a tu madre que intente
encontrarme una burbuja para el nivel del espíritu
y un nuevo nudo para esta corbata».

Pero aún así estaba contento, lo sé, cuando planté cara,
responsabilizándolo a él
con una sonrisa que superaba su sonrisa y su encargo de bufón,
esperando el siguiente movimiento en el juego.

La dificultad de Inglaterra

Me movía como un agente doble entre los conceptos.

La palabra «enemigo» tenía la eficacia dental de un cortacésped. Era un ruido mecánico y distante más allá de esa opaca seguridad, esa ignorancia autónoma.

«Cuando los alemanes bombardearon Belfast eran las partes orangistas más amargas las que peor fueron golpeadas».

Me encontraba subido a los hombros de alguien, llevado a través del patio iluminado por estrellas para ver cómo el cielo ardía sobre Anahorish. Los mayores bajaban sus voces y se

reacomodaban en la cocina como si estuvieran cansados después de una excursión.

Pasado el apagón, Alemania convocaba en cocinas iluminadas por lámparas a través de bayetas desgastadas, baterías secas, baterías húmedas, cables capilares, válvulas condenadas que chirriaban y burbujearan mientras el sintonizador absolvía a Stuttgart y Leipzig.

«Es un artista, este Haw Haw. Puede tranquilamente dejarlo dentro».

Me hospedaba con los «enemigos del Ulster», los pinches extramuros. Un adepto al estraperlo, cruzaba las líneas con palabras de paso cuidadosamente enunciadas, hacía funcionar cada discurso en los controles y no informaba a nadie.

Las estaciones del oeste

En mi primera noche en la Gaeltacht la anciana me habló en inglés: «Estarás bien».

Me senté al borde de un lecho iluminado por el crepúsculo, escuchando a través de la pared

un irlandés fluido, con la nostalgia de un discurso que tuve que extirpar.

Había venido al oeste para inhalar el tiempo absoluto. Los visionarios me soplaban en la cara un olor a cocina de caridad, mezclaban el polvo de las tumbas de cosechadores con la saliva

de ayuno de nuestro credo y ungiéron mis labios. *Ephete*, urgían. Me sonrojaba pero sólo controlaba unas pocas palabras.

Tampoco descendió ningún don de lenguas en mis días en aquella habitación superior cuando todos a mi alrededor parecían profetizar. Pero aún así recordaría las estaciones del oeste, arena blanca, rocas duras, luz ascendiendo como su definición sobre Rannafast y Errigal, Annaghry y Kincasslagh: nombres portátiles como piedras de altar, elementos sin levadura.

Muerte de un naturalista

Durante todo el año el dique de lino supuraba en el corazón del pueblo; verde y de cabeza pesada el lino se pudría allí, aplastado por enormes terruños. A diario chorreaba bajo un sol de justicia.

Burbujas gorgojeaban con delicadeza, moscardones tejían una fuerte gasa de sonido en tomo al olor.

Había también libélulas, mariposas con lunares, pero lo mejor de todo era esa baba caliente y espesa de huevos de rana que, a la sombra de las orillas,

crecía como agua coagulada. Aquí, cada primavera
yo llenaría los tarros de mermelada con gelatinosas
motas para poner en fila en el alféizar de la casa,
y en el colegio, sobre estantes, y esperaría y miraría
hasta que los puntos engordasen estallando en ágiles
renacuajos nadadores. La Señora Walls nos contaría cómo
a la rana padre se le llamaba rana toro
y cómo croaba y cómo la mamá rana
depositaba centenares de pequeños huevos y eso eran
babas de rana. También se podía predecir el tiempo por las ranas
pues eran amarillas al sol y marrones
bajo la lluvia.

Entonces, un caluroso día cuando los campos apestaban
a boñiga de vaca sobre la hierba, las airadas ranas
invadieron el dique de lino; yo atravesaba los marjales
agachado y al son de un áspero croar que no había oído
antes. El aire se espesó con un coro de bajos.

Justo al pie del dique ranas de gordas barrigas sé mantenían alertas
sobre terruños; sus nucas sueltas latían como velas. Algunas saltaban:
el *slap* y *plop* eran amenazas obscenas. Algunas se sentaron
dispuestas como granadas de barro, con sus calvas cabezas pedorreando.
Me sentí enfermo, di la vuelta y corrí. Los grandes reyes babosos
se reunían allí para vengarse y supe
que si metía mi mano las babas la agarrarían.

Sibila

Mi lengua se movía, una relajante bisagra ondulante.
Le dije a ella, «¿qué será de nosotros?»
Y como agua olvidada en un pozo puede agitarse
tras una explosión bajo la mañana

o una fractura recorre un tejado,
empezó a hablar.
«Pienso que nuestra forma misma deberá cambiar.
Perros en un asedio. Recaídas de saurios. Hormigas.

A menos que el perdón encuentre voz y nervio,
a menos que los árboles sangrantes y con casco
puedan ser verdes y dar brotes como el puño de un niño
y el pútrido magma incube

ninfas brillantes... Mi gente piensa en el dinero
pero habla del tiempo. Los pozos petróleo calman su futuro
como simples temas de adquisición. El silencio
se vuelve bajío con el sonar de ecos que lanzan las traineras.

La tierra a la que aplicábamos nuestro oído durante tanto tiempo
está despellejada o muy callosa, y sus entrañas
tentadas por un augurio impío.

Nuestra isla está llena de ruidos nada confortantes.

Un sueño de celos

Caminando contigo y otra dama
por un parque boscoso, la susurrante hierba
corría sus dedos a través de nuestro silencio sospechoso
y los árboles se abrían hacia un sombreado
claro e inesperado donde nos sentamos.
Creo que el candor de la luz nos desalentó.
Hablamos sobre deseo y ser celoso,
nuestra conversación una simple bata suelta
o un mantel de pic-nic blanco desplegado
como un libro de modales en el desierto.
«Muéstrame,» dije a nuestra compañera, «lo que
tanto he deseado, tu estrella malva del pecho.»
Y ella consintió. Oh ni estos versos
ni mi prudencia, amor, pueden curar la herida de tus ojos.

Una llamada

«Espera,» dijo ella, «saldré simplemente e iré a por él.
El tiempo aquí es tan bueno, que aprovecha
para escardar Un poco.»

De modo que lo vi
apoyado sobre las manos y rodillas al lado del rastrillo,
tocando, inspeccionando, separando un
tallo del otro, estirando con suavidad
cada cosa no estrechada, frágil y sin hojas,
complacido de sentir cómo se abría cada raíz de malas hierbas,
pero también arrepentido...

Luego me encontré escuchando
al amplio y grave tic de los relojes de la entrada
donde el teléfono estaba desatendido en una calma
de espejo y péndulos iluminados por el sol...

y me encontré entonces pensando: si fuera hoy,

así es como la Muerte convocaría a Cualquiera.

A continuación él habló y casi le dije que le amaba.

Turbera

Para T. P. Flanagan

No tenemos praderas
para cortar un gran sol al atardecer;
el ojo en todas partes
acata un horizonte intruso,

se deja cortejar por el ojo de cíclope
de una charca. Nuestro campo abierto
es ciénaga que insiste en encostrarse
entre las apariciones del sol.

Han extraído el esqueleto
del Gran Alce irlandés
de la turba, lo han puesto en pie,
un soberbio armazón lleno de aire.

Mantequilla enterrada
más de cien años
reapareció salada y blanca.
La tierra misma es tierna, mantequilla negruzca

que se funde y se abre a cada paso,
a millones de años de distancia
de su última definición.
Jamás extraerán carbón de aquí,

sólo los troncos anegados
de grandes pinos, blandos como pulpa.
Nuestros pioneros siguen avanzando
hacia dentro, hacia abajo,

en cada tira que desprenden
hay sospechas de asentamiento.
Las cunetas parecen filtraciones atlánticas.
El húmedo centro no tiene fondo.

Cavando

Entre el pulgar y el índice
la regordeta pluma se acomoda; comfortable cual arma.

Y bajo mi ventana, el limpio y áspero sonido
cuando la pala se hunde en el suelo arenisco:
Mi padre está cavando. Lo miro desde arriba.

Hasta que su costado que se esfuerza por entre los macizos de flores
se dobla, y se levanta veinte años atrás
agachándose al ritmo de surcos de patatas
donde estaba cavando.

La tosca bota se acunaba en la pala, el mango,
rozando con la pierna, se levantaba con firmeza.
Él arrancaba los brotes altos, y enterraba muy hondo aquel
brillante filo
Para desparramar patatas nuevas que nosotros asíamos
encantados con su fresca dureza en nuestras manos.

¡Dios mío, y cómo manejaba el viejo aquella pala!
Exactamente igual que lo había hecho su padre.

Mi abuelo cortaba más turba en un día
que ningún otro en la turbera de Toner.
Una vez le llevé leche en una botella
con un descuidado tapón de papel. Se enderezó
para beberla; luego se inclinó de nuevo a la tarea

cortando y rebanando con esmero, arrojando terrones
por encima del hombro, ahondando más y más
en busca de la turba buena. Cavando.

El olor frío del mantillo, el chapoteo y el golpe
de la turba empapada, los secos cortes del filo
atravesando las raíces vivas despiertan en mi cabeza.
Yo no tengo una pala con qué seguir a hombres como ellos.

Entre el pulgar y el índice
la regordeta pluma se acomoda.
Yo cavaré con ella.

Los pequeños cánticos de Asturias

I

Y luego, a medianoche, mientras descendíamos
al valle llameante de Gijón,
a sus negros y carmesíes, in media res,
era como si ardiera mi rostro de nuevo
frente al labio avivado y la garganta carmesí
de un montón de periódicos prendidos tiempo atrás,
una noche en que el viento dispersó la fogata
en fieros ramilletes, navecillas de fuego volandero
que hicieron peligrar la techumbre de paja y los almiares
-pues nos estremeció la llamarada épica
de aquellos hornos y refinerías calientes
dondo el turno de noche se afanaba en su elemento
y perdimos toda esperanza de descifrar el mapa
y cobramos velocidad maldiciendo las carreteras infernales.

II

A la mañana siguiente, rumbo a Piedras Blancas,
me sentí como un alma por la que alguien rezara.
Vi hombres segando la hierba con guadañas,
colmenas abundantes, un torno y una ermita,
el maíz como una carga dorada en los capazos.
Yo era un peregrino recién llegado a la escena,
pero que entraba en ella como en terreno propio,
el Gaeltacht, pongamos, en los años cincuenta,
donde era bienvenido, aunque sin énfasis,
por familias que trabajaban los campos colindantes,
que movían el brazo al avistarme desde su otro mundo
como es costumbre aún cerca de Piedras Blancas.

III

En San Juan de la Arena
era un día brillante de los cuerpos.
Los dos ríos fluían juntos bajo la luz del sol.
El curso de las aguas rasgaba el lecho arenoso.
El mar callaba y esplendía más allá de los bancos.
Y por la tarde, las gaviotas in excelsis
saludaron al aire, cegadoras, igual que monaguillos
con sus rápidas vueltas y cirios y responsos
en la penumbra resonante y catedralicia
de la lejana Compostela, stela, stela.

El santuario de la ropa

Era una dulzura bien nueva
hallar en los primeros días
blusas de muselina blanca
en un tendero de nylon
secando sobre la bañera
o una funda de nylon en el brillo
de su propia electricidad
-como si Santa Brígida
hubiera armado una vez más
un rayo de sol en el aire
como el rayo del que dispuso
para secar en él su capa
(apremiada Brígida, siempre
en marcha, siempre sin reposo)-
la inerte y húmeda e injusta
erosión de lo cotidiano
aliviada y resuelta
con la brillantez de costumbre.

En Toombridge

Donde el plano del agua
saltaba a borbotones desde la esclusa de Lough Neagh
como si hubiera rebasado el borde de la tierra plana
y cayera en un chorro de luz al presente
continuo del Bann.
Donde solía estar el punto de control.
Donde el niño rebelde fue colgado en el noventa y ocho.
Donde los iones negativos a cielo abierto
son poesía para mí. Como entonces,
el légamo y la plata de la anguila cebada.

La campaña de la frontera

Para Nadine Gordimer

Surcos de hollín en el muro de la Audiencia, un boquete
en el tejado, las alfardas
humeantes aún bajo la lluvia:
cuando oí la palabra "ataque"
en St. Columb's College en el cincuenta y seis

me dejó sin aliento, no dejó nada entre mí
y el cielo que fluía lejos del internado
como fluyó, tal vez, la mañana siguiente
a la masacre de Herodot, su plácido reflejo
en las enormes huellas anegadas con que Grendel marcara
la linde del marjal.

Yo ya era entonces parte
de lo escrito y lo por venir,
uno con los caudillos que hicieron a caballo los caminos
para admirar la garra que Beowulf colgó
en lo alto del alero, bajo el curso solemne de los cielos.

Cada zarpa y cada uña, cada espuela
y espolón en la garra de la bestia pagana
era un clavo de acero en el rocío matinal.

Para la sombra de Zbigniew Herbert

Tú fuiste uno de aquellos, a espaldas del viento del norte,
a quienes Apolo favoreció y a los que acostumbraba visitar
en la estación helada. Y entre tu gente tú
eras nombrado heraldo cada vez que partía
y la tierra callaba y la promesa del verano se frustraba.
Aprendiste a tocar su lira y la mantuviste afinada.

Postdata

Aunque, si tienes tiempo,
en septiembre u octubre, cuando el viento
y la luz se desnudan mutuamente,
toma el coche y bordea
sin prisa la costa de Clare,
verás que a un lado del mar se revuelve salvaje
entre brillos y espuma, y al otro, tras las rocas,
una banda de cisnes ilumina
como un rayo terrestre
la pizarra gris del pantano:
blanco sobre blanco, sus alas
se agitan y emmarañan,
al tiempo que, absortos, crecidos,
alzan el cuello
o lo sumergen en el agua.
És inútil pensar que podrás detenerte
y observarlo con calma.

No estás ni aquí ni allí.
Cuanto es extraño y conocido
viene a ti, te atraviesa,
mientras el viento azota
de un lado a otro el coche
y toma por sorpresa al corazón
y lo prende de un soplo.

Desde la República de la Conciencia

I

Cuando aterricé en la república de la conciencia
y los motores se callaron, era tal el silencio
que pude escuchar el canto de un pájaro por encima de la pista.
El funcionario de inmigración, un hombre viejo,
extrajo una billetera de su abrigo tejido a mano
para mostrarme una fotografía de mi abuelo.
La mujer de la aduana me hizo declarar
las palabras de nuestros tradicionales rezos
contra el mal de ojo y de nuestros remedios para la mudez.
No hubo ningún portero. Ningún intérprete. Ni un taxi.
Uno llevaba su propio bulto y muy pronto desaparecían
los síntomas del recién adquirido privilegio.

II

Allá la neblina es un agüero temido, mas los rayos
anuncian la bonanza universal y los padres, durante la tempestad,
cuelgan a sus infantes en los árboles.
Su mineral precioso es la sal. Y ponen conchas marinas contra el oído
a la hora de los nacimientos y de los entierros.
Todos los pigmentos y tintas tienen por base el agua del mar.
Su símbolo sagrado es una barca estilizada.
La vela es una oreja y una pluma inclinada, el mástil.
El casco tiene forma de boca, la quilla es un ojo abierto.
Al asumir sus cargos, los funcionarios públicos
deben jurar su defensa de la ley no escrita, llorar
de vergüenza por atreverse a ocupar sus puestos
y afirmar su convicción de que la vida nació
de sal en las lágrimas derramadas por el Dios-del-cielo
cuando soñó que su soledad era infinita.

III

Regresé de aquella república frugal
con los dos brazos de igual tamaño, pues la aduanera insistía
que uno mismo representa el límite de los recursos permitidos.
El viejo se levantó, me miró a la cara y declaró
que en eso consistía el reconocimiento oficial

de que ahora disfrutaba de la doble nacionalidad.
Quiso por lo tanto que yo, al llegar a casa,
me considerara un representante de ellos
y que, usando mi propia lengua, hablara en su nombre.
Tenían embajadas, dijo, en todas partes, pero que cada una operaba
independiente
y ningún embajador sería retirado jamás.

Personal helicón

De niño nadie podía apartarme de los pozos
y las bombas de agua con cubo y con polea.
Amaba el vacío oscuro, el cielo atrapado, los olores
a algas, a hongos, a musgo húmedo.
Había uno en un patio con una tapa de madera podrida.
Me encantaba el ruido repentino cuando un cubo
caía de golpe hasta el final de la cuerda,
tan profundo que no se veía ningún reflejo.
Había otro, poco hondo, tapado con una piedra,
que florecía como un acuario.
Si arrancabas las enormes raíces del fango suave,
una cara blanca flotaba en el fondo.
Otros tenían eco, te devolvían tu propia voz,
con una nueva música más clara. Y había uno
que me daba miedo, porque allí, surgida de los helechos
y las hierbas gigantescas, una rata cruzó por encima de mi reflejo.
Ahora ya, escarbar en las raíces, manosear el barro
y quedarse extasiado, como Narciso, ante un estanque,
está más allá de toda dignidad adulta. Escribo poesías

para verme a mí mismo, para hacer que la oscuridad me responda con el eco.

Como todos

Como todos, bajaba la cabeza
cuando eran consagrados pan y vino,
y alzaba los ojos a la hostia
y el cáliz levantados, y creía
(no importa lo que esto signifique)
que una transformación se realizaba.
Iba al comulgatorio y recibía
el misterio en la lengua; regresaba
luego al banco, y con ojos entornados
daba las gracias,
y reabriendo los ojos percibía
que el tiempo comenzaba nuevamente.
No hubo escena
en que ajustar cuentas conmigo ni con nadie.
La pérdida ocurrió entre bastidores.
Mas no sé renegar de esas palabras:
“acción de gracias”, “hostia”, “eucaristía”.
Eternamente atraen, temblorosas,
igual que agua de pozo en lo más hondo.

Los amantes de Arán

Intemporales olas, luminoso cedazo, cristal roto,
deslumbradoras se acercaban y penetraban en las rocas;
con destellos y desde las Américas a escudriñar venían,
a poseer Arán.
¿O fue Arán en su ímpetu
el que estrechó en sus brazos de roca a la marea,
la cual cedió en reflujo, con estrépito suave?.
¿Define al mar la tierra o defínela el mar?
Cada uno arranca un nuevo sentido al choque de las olas.
Y el mar, se abrió paso en la tierra hasta lograr la identidad total.

In Memoriam Joseph Brodsky

A la manera de Auden

Sí, Joseph, en seguida reconocerás el ritmo.
Los pies métricos de Wystan Auden
marchaban a su son: atóna, tónica,
el mismo que hacía bostezar a Yeats.
Así que Joseph, en este día
que hubiera sido el cumpleaños de Yeats
(fecha con dos cruces y marcha fúnebre,
veintiocho de enero),
sigo otra vez su camino medido,
cuarteto embutido tras cuarteto,
midiendo dolor y razón
como tú decías que debía hacer el poema.
Troqueo tras troqueo, así nos miden
el dolor y la métrica.
La repetición es la norma,
salmódica de versos aprendidos en la escuela.
La repetición, también, del frío
del poeta y del mundo,
el aeropuerto de Dublín cerrado por la helada,
Rigor Mortis en tu pecho.
Un hielo que no quebrarían el hacha ni el libro,
que no fundiría una oda de Horacio,
que no tendría la huella de un pie poético
ni un cambio de cuarteto ni el soniquete de un pareado,
hielo con fortaleza arcangélica,
hielo de este duro mes bifronte,
hielo como el de Dante en lo más profundo del infierno,
hielo que hace de tu corazón un pozo helado.
El vodka con pimienta que compartimos
una vez en Massachusetts

antes de empezar un recital
calentó mi espíritu y mi corazón,
pero no existe vodka, frío ni caliente,
aquavit, whisky ni salmiakki
capaz de llevar otra vez la sangre a tus mejillas
o color a tus chistes,
políticamente incorrectos,
sobre sexo y sectas,
siempre a contracorriente,
bebiendo, fumando como una vieja locomotora.
Una vez en un tren, en Finlandia,
hablamos felizmente del verano anterior,
intercambiamos manuscritos y golpes de ingenio,
éramos los dos como látigos chasqueantes,
agudos y libres,
camino de Tampere
(el Oeste que significaba para ti, cómo no,
lo opuesto al viaje en tren de Lenin).
Nunca más recitales fugaces,
nunca más tu cabeza inclinada
como una cubierta desde la que despegara tu mente
entre ingenio y risas,
nunca más la prisa por ser el primero en el juego de palabras
ni la prisa por dejar atrás
los enredados encabalgamientos que se amontonaban
mientras te superabas,
nariz olisqueando el viento, los pies en el suelo,
tu inglés revolucionado como el motor de un coche
que hubieses robado tras asaltar el banco
(tu depósito de reserva siempre fue ruso).
La lengua de la que fuiste devoto te falla,
no puede deshacer el daño que el tiempo te ha hecho:
incluso tu fe perentoria en las palabras,
y sólo en ellas, muerde ahora el polvo.
El alimento de los muertos consiste aún
-recuerda el Gilgamesh- en pasteles de barro. Sé, pues,
su huésped. Y haz de nuevo lo que decía Auden
que deben hacer los buenos poetas: reparte el pan, y come.

Octubre 20, 2008

A la mañana siguiente, de camino a Piedras Blancas
me sentía como un alma por la que alguien
estuviera rezando:
mareado pero reconfortado al mismo tiempo.

Vi hombres segando hierba con guadañas,
hermosas colmenas, un pozo, una capilla
y cestos cargados de maíz dorado como el oro.

Yo era un peregrino que no había estado nunca
en aquel entorno,
sin embargo me encontraba como en mi propia tierra natal,
The Gaeltacht, en los años cincuenta,
allí donde me recibían con los brazos abiertos.

Me sentía como si fuera de allí,
pero eso no parecía importarles
a las familias que trabajaban en los campos,
que bordeaban el camino,
que me miraban y saludaban con la mano desde
su otro mundo,
como seguía siendo costumbre, cerca de Piedras Blancas.

Allí mismo

Una nidada fría, una puesta completa aunque escondida
bajo el mantillo del pasado otoño, y entonces supe,
por su lisa quietud, que se había arruinado sin remedio,
convirtiendo en mortal sudor un rocío
que empapaba las cáscaras sin hacerlas brillar.
Yo estaba de rodillas junto al seto, las manos apoyadas
sobre la hierba húmeda, adorador de aquello,
madrugador que indaga con las manos
y acostumbra encontrar huevos calientes. Pero no
este súbito tacto polar como un estigma,
este frío de círculo de piedra amaneciendo
en mi mortificada diestra, prueba innegable
de lo que allí pactó con la materia
hueca en su retraimiento planetario.

Un papalote para Michael y Christopher

" Durante toda esa tarde de domingo voló un papalote por encima del día,
cuero bien estirado, puñado de paja al aire.
Al hacerlo, lo sentí gris y resbaloso,
lo probé cuando, ya seco, se puso blanco duro, amarré los moños de periódico
a lo largo de su cola de dos metros.
Pero ahora estaba lejos, como una pequeña alondra,
y jalaba como si la cuerda pandeada fuera una red con que alguien intentara

pescar todo un cardumen. Un amigo mío dice que el alma humana
pesa casi lo mismo que una perdiz ; pero el alma anclada ahí,
la cuerda que se afloja y luego asciende,
pesa lo que una zanja clavada en los cielos.
Antes de que el papalote se hunda en el bosque
y esta cuerda se mueva inútil, muchachos,
sientan en ambas manos el jalón de tristeza que corta, su raíz, su larga cola.
Nacieron preparados. Párense frente a mí y hagan el esfuerzo. "

EL columpio

LAS puntas de unos dedos te lanzaban
Lejos, muy lejos – hasta agarrar el vuelo-
Con un solo empujón el la espalda.

Tarde o temprano,

Fuimos aprendiendo , uno por uno, a viajar por los cielos,
Para atrás y para adelante en el cobertizo abierto ,
Remando , dedos en alto, doblados en el ángulo por los aires.

*

fregonad, no. Tampoco Brueghel. Era más
La luz de los cielos de Hans Memling lejos del césped,
Luz sobre los campos y los setos, la boca del cobertizo
Insolada y en espera, los jergones de paja
Apilados , como proscenio y bambalinas
De la natividad, en espera de sus imágenes.
Y luego , en pleno escenario, el columpio mismo
Con un viejo costal torcido en su recoveco al centro,
Perfectamente quieto , colgando como polea de sogas,
Un señuelo puesto para tentar la elevación del alma.

*

Aún así, privilegiábamos los pies en la tierra. Ella
Se sentaba ahí, majestuosa como una emperatriz,
Hundiendo los hinchados pues, uno por uno,
En la palangana de esmalte, alimentándola
De vez en cuando con el opulento
Arco humeante de una tetera en el suelo
Junto a ella: Aquel chapoteo era música
AL oído; su sonrisa, una mitigación.
Cualquier luz que la diosa hiciera resplandecer
En torno a su predilecta salida del baño

Era justo lo necesario entonces, debía haber habido
Sábanas frescas, los buenos oficios concurrentes,
Procesión y asombro. En cambio , ella se ponía
Cada una de las medias elásticas, desenrollándolas
Como la vida misma, a quien no le fallaría y para la cual
No estaba destinada, Una vez, después de vaciar la palangana,
Salió a sentarse en el columpio para darnos gusto:
Ni fuera de lugar ni en su elemento,
Sólo tentada por aquello apenas un momento,
Recuperando a medias algo confuso a medias:
Dejarla a sus anchas, el instinto aconsejaba.

*

Para comenzar por cuenta propia, se aseguraba la soga
Contra los costados, por la espalda; se apoyaba en ella
Hasta tensarla y luego, de puntillas, a impulsarse
Lo más fuerte posible. Así se lanzaba por los aires
Algo aglomerado en la pequeñez de la espalda.
La cabeza casi tocaba el suelo, ante el rechinar del cobertizo.

*

Fuimos aprendiendo, uno por uno, a viajar a los cielos.
Los poblados se desvanecían en los aeródromos,
Hiroshima emitía luz de huesos humanos.
La nariz del Concorde emigraba hacia el futuro.
Y ¿quiénes éramos nosotros par desear colgarnos
Allá atrás a pesar de todo?

a pesar de todo, navegábamos

Más allá de nosotros mismos por arriba y por encima
De las vigas, con los omóplatos doloridos.
El toma y daca de las ramas en nuestros brazos.

Desde la frontera de la escritura

La tensión y la nada circundan ese espacio donde
el auto se detiene en el camino, los soldados inspeccionan
la marca y el número y, cuando uno de ellos inclina el rostro

hacia tu ventana, alcanzas a ver otros más
en una colina distante, mirando con intención
por encima de fusiles abrazados que te apuntan

y todo es puro interrogatorio
hasta que un rifle hace una señal y te mueves
con cautelosa indiferente aceleración...

un poco más vacío, un poco exhausto
como siempre por ese estremecimiento del ser,
subyugado, sí, y obediente.

La bienvenida a Castries

Tenso y dispuesto como un luchador, con las piernas separadas, sostienes ante ti el coco previamente preparado, cáliz verde con el que podrías estar a punto de practicar libaciones. En cambio, has de levantarlo, mirar a través de él y verter el agua mohosa en tu garganta.

Entretanto, con un tajo del machete sobre el tablero, el vendedor va segando casquetes de jugo y corteza y decantándolos en un contenedor de plástico. Y si alguna vez pensaste en los cocos como un fruto opulento y pardo y fibroso, olvídalos. Son desproporcionados y desiguales, con jorobas pronunciadas, mercancía de buhonero apilada en la parte trasera de las camionetas, un muladar de cáscaras abiertas y fragmentos pelados y amarillentos.

Con todo, cuando tu anfitrión te dice, "ponte así", y acerca el botín de aguachirle a tus labios, inclinándolo, algo en ti sabe responder a la invitación y declinar el adorno turístico del popote que el vendedor te ofrece. Frente a frente, entre los dos forman una pequeña cuenca donde un griego recibe a otro griego.

Lo que ocurrió en Colono

en memoria de Czeslaw Milosz

Sus lecciones nos calmaban, su compañía y su voz
Eran como buenas nuevas en los árboles de verano,
Salvo que en esta ocasión se dio media vuelta y nos abandonó.
Se fue caminando hasta donde el arroyo corre bajo tierra
Y un pronunciado banco de lajas
Conduce hasta un dintel en el terraplén.
Permaneció de pie, meditando en el porvenir,
Entre un hito de piedra y una placa de mármol
En memoria de los muertos de antiguas batallas.

Otras guerras y palabras me daban vuelta en la cabeza,
Otra mirada final sobre la tierra...
—Caminos resplandecientes tras la lluvia
Como ríos que corren cuesta arriba—
Así que rompí en llanto por su soledad.

Soltó entonces la faja
De sus harapos de espantapájaros, pidió a sus niñas
Que fueran por agua al río, y hallaran un lugar
Donde el césped colgante se meciera larga y verdemente
Para sumergir ahí sus cántaros. Salieron al punto
Y volvieron con vasijas rebosantes
Para realizar la última libación y lavar pies
Y manos a su querido padre en despedida,
Preparar sus vestiduras de lino y hacer todo
Según las costumbres rituales de los muertos.
Con todo listo y las hijas a la espera,
Surgió un ruido como de agua aumentando veloz
Su caudal, lejos, bajo tierra; luego un estallido impetuoso
Como si algún nombre sagrado flotara en el aire,
Un sonido que al escucharse hacía gritar
A las niñas y, al ciego Edipo, tomarlas
Entre sus brazos. “Hijas mías —dijo,
Y nosotros, los demás, nos sentimos aludidos—;
Este día marca el fin de la vida de su padre.
Se levanta la carga que he sido para mí mismo
Y para ustedes. Con todo y que el amor la aligeraba.
Ahora habrán de arreglárselas sin mí y reaprender
El significado de esa palabra recordándola”.
Luego, la catarata de sonido creció tras él
Hasta volverse una cavernosa voz apabullante
Que emitía gritos procedentes de todas direcciones:
“Oye, tú. ¿Qué esperas? Estamos
En ascuas. Vamos ya. Es hora de partir”.

Teníamos ya a un extraño enfrente. Iba jadeando
Conforme sus hijas se le acercaban, poniendo la cabeza
En su regazo, y las tocaba y les besaba la frente, dándoles
Instrucciones una vez más: habían de darse vuelta y partir
Y (he aquí sus palabras precisas) no posar los ojos
En lo que no era de verse, ni prestar oído
A lo que no era de escucharse.
Y lo que les dijo
Nuevamente lo tomamos como alusión personal,
Así que nos dimos media vuelta cuando él hizo lo propio,
Con el rey mismo a su lado. Mas unos pasos adelante, algunos otros y yo
Nos detuvimos a mirar atrás. Se había perdido de vista:
Mis ojos fueron testigos: el rey había elevado el brazo
Contra el cielo para protegerse los ojos, diríase,
De una luz resplandeciente o de un pavor deslumbrante.
Acto seguido se hallaba de rodillas, la cabeza contra el suelo,

En homenaje a los dioses que debajo habitan;
Se incorporó con los brazos abiertos en honor
De los dioses en lo alto, como un torno volteado
Merced a los poderes de supra e inframundo,
Elevándose por encima del conocimiento,
Testigo único de lo que ocurría.
Ningún dios había pasado
Galopando en carroza de fuego, ningún huracán
Había arrasado la colina. Podrán tildarme de loco
O de simple, pero ese hombre avanzó con aplomo,
Al lado de un guía de su confianza, rumbo al sitio
Donde la luz se ha ido, mas la puerta permanece abierta.

El incidente de Áyax: un testimonio
Extintas las linternas, algo lo sobresaltó.
Dormitaban ya los centinelas. Se levantó

Dispuesto a entrar en acción. Arma de cabecera,
Alzó su espada de dos filos, fiel compañera,

Y mucho más ágil de lo que se habría esperado
De un hombre de semejante porte y tal tamaño

Se escabulló enarbolando esa cuchilla, espejo
De la noche en ristre.

Todas mis palabras, luego,

Por desgracia no le dijeron mayor cosa,
Apenas un ignorado parloteo de esposa,

Aunque no se daba una orden ni una batalla
Se anunciaba con clarín.
Volvió como una lanza

Y entró a la tienda, conquistador ganadero:
De la soga, morro y ternera, sus prisioneros,

Vacas, carneros, perros pastores y ovejas:
Cuánto había asolado esos corrales y dehesas,

Por qué quería los ganados: misterio para mí,
Hasta que empezó el exterminio.

Ahora viene a mí Aquel salpicar de orines, boñiga y entrañas.
De un sablazo en el cuello los decapitaba.

A algunos el plomo dejaba caer sobre el hueso:
Patas arriba, les iba cortando el pescuezo.

Todo era estiércol, coces y agitar de cuernos.
A otros torturaba y rebanaba, como a presos,

De tajo en tajo, tendones, labios y orejas
Hasta dejarlos sin sangre: cascos ante la reja.

Al fin llegaron calma e invectiva contra aquellos
Jefes que atrás había dejado y dado por muertos,

Antiguos camaradas caídos, hombres de honor,
Ahora vilipendiados. A la entrada, en estupor,

Bramaba por la matanza exclamando sus nombres.
Cubierto de costras y escupiendo rabia, entonces,

Se abre paso, vuelve a sus cabales lentamente
Y se da de topes contra un poste inútilmente

Conforme trepa y resbala y lucha; aquí y allá,
Entrañas esparcidas, cadáveres en canal.

Mucho tiempo permanece tirado en pasmo
Mesándose con dedos y uñas, en hartazgo,

Los tiosos cabellos, jadeando bestialmente,
Los labios babeantes. Por fin se restablece,

Se levanta después de andar a gatas y en sangre,
Volviéndose hacia mí para explicar la masacre.

Yo sólo repetí lo que él sabía que había hecho.
De inmediato Áyax alzó la voz entre lamentos.

Acorralado, despreció la consigna vana:
Que un guerrero no llora como cualquier anciana.

Dejó caer la cabeza: su desgarrador bramido
Era el largo y hondo sollozo de un toro herido.

Helo ahí. Se desploma con lentos movimientos
Sobre carne masacrada y tripas, mugiendo

Como a sus adentros. Algo cobra fuerza en la acción
Que está a punto de ocurrir. Hay que prestarle atención.

Nada ha concluido, sino sólo se ha pospuesto.
Uno, amigos, entre ustedes, debe ir a su encuentro.

En Iowa

Una vez en Iowa, entre los menonitas,
en una ventisca lacerante, atravesando la tarde
pese al pertinaz aguanieve contra el cristal del coche
y los revoloteos absolutorios del limpiaparabrisas,

entreví, abandonada en el espacio abierto de un campo
en el que los tallos de maíz se marchitaban bajo la nieve,
una máquina segadora. La nieve rebosaba su asiento de hierro,
amontonada en cada radio de las ruedas como una gruesa cima blanca,

y borraba el brillo del aceite en los engranajes de dientes negros.
Poco a poco volví de aquel lugar salvaje
como alguien no bautizado que ha conocido la oscuridad
en la tercera hora y el velo hecho jirones.

Una vez en Iowa. Entre la nieve y la ventisca y el siseo
de aguas no separadas, sino nacientes.

El bosque de abedules

Al fondo del jardín, al alcance del agua del río,
en una esquina murada como una alberca o el horno
de una abadía sin techo o una villa romana de suelo roto
han plantado su bosque de abedules. Hace poco de eso
pero cada mañana ya se ofrecen al sol
como ellos mismos mientras crecían, lo blanco de la corteza
sufrido y fresco como el blanco camisón de satén
que ella dobla y alisa mientras vierte el té
y se sienta en frente de donde él balancea una sandalia
en su pie puntual, tan desnudo como el de un abad.
Ladrillo rojo y pizarra, un ciruelo y un manzano mantienen
su credibilidad, un cd de Bach hace la ronda
del jardín o del prado. Sobre ellos un rastro en el aire
se encoge y ondula como una vara de sauce o la llama de una vela.
“Si algo nos enseña el arte”, dice él, triunfando
sobre la vida con una cita, “es que la condición humana es privada”.

Vacios

In memoriam M.K.H, 1911-1984

Ella me enseñó lo que su tío le había enseñado:
La facilidad con que se parte el bloque de carbón más grande
si consigues que veta y martillo tengan el ángulo correcto.

El sonido de aquel golpe relajado y seductor,
su resonancia compartida y el eco apagado,
me enseñaron a golpear, me enseñaron a soltar,

me enseñaron a descubrir la música
entre el martillo y el carbón. Enséñame ahora a escuchar,
que me preñe, golpe a golpe, la riqueza que esconde el negro veteadado.

Tradiciones

Para Tom Flanagan

I
Hace mucho,
la tradición aliterativa
impregnó a nuestra musa gutural;
la úvula se

va atrofiando, olvidada
como el coxis,
o amarilleándose como una cruz de Santa Brígida
olvidada en algún galpón

mientras la costumbre, esa "muy
soberana amante",
nos acuesta en
las Islas Británicas.

II
Debemos estar orgullosos
de nuestro inglés isabelino:
"universidad", por ejemplo,
es un término arraigado entre nosotros;

nosotros "estimamos" o "aceptamos" cuando suponemos
y algunos fomentamos arcaísmos
son correcto shakespeareano.

Sin hablar de las consonantes
cerradas de los pobladores de las tierras bajas
que van y vienen obstinadamente
de los pantanos a los corrales.

III
MacMorris, de juerga por El
Globo, se quejaba
ante aldeanos y cortesanos
que habían oído decir

que éramos gente muy poco
educada, salvajes como liebres,
anatomías de la muerte:
¿Cuál e' mi patria?

Y sensatamente, aunque mucho
más tarde, Bloom el errante
respondió, "Irlanda", dijo Bloom,
"Nací aquí. Irlanda".

Canción

Un serbal que parece una mujer con los labios pintados,
en una intersección entre el camino principal y una ruta secundaria,
unos alisos que, a húmeda distancia, parecieran gotear,
se alzan entre los juncos.

Están las flores del dialecto, que crecen en el lodo,
y están las inmortales, de entonación perfecta,
y existe ese momento en que el canto del pájaro se acerca
a la canción de lo que está pasando.

Aprendiendo de Eliot

por Seamus Heaney



Uno rebasa y sobrevive a la mayor parte de los poemas como rebasa y sobrevive a la mayor parte de las pasiones humanas: pero Dante es uno de aquellos que sólo se puede tener la esperanza de comprender plenamente al término de una vida.

— T. S. Eliot

Hube de cumplir la mitad del camino de mi vida antes de que empezara a dar alcance a T. S. Eliot, pero la historia comienza por fuerza mucho antes. Como alumno de un internado católico en Derry, la otredad de Eliot, y todo lo que la misma simbolizaba, me intimidaban. Sin embargo, cuando una de mis tías se empeñó en comprarme un par de libros, pedí sus Poesías reunidas. Este volumen, y los Cuentos de misterio e imaginación de Poe, fueron los primeros libros "adultos" de mi propiedad. Inscribí como es debido mi nombre y la fecha —1955— en la página de respeto, de lo que infiero que tenía quince o dieciséis cuando me hice con aquel volumen color azul marino y encuadernado en hilo: la edición británica de *Collected Poems 1909-1935*, la que concluía con "Burnt Norton" y había merecido hasta entonces quince reimpresiones. Me llegó a casa en un paquete con comida, y aparecía envuelto en un aura de contrabando, pues las únicas lecturas que se nos permitían, me asombra recordarlo, eran las contenidas en la muy pobre biblioteca del colegio, o las que exigía el temario de nuestro curso. Así que ahí estaba yo en 1955 con mi libro prohibido en la mano, sobrepasado por su alcance literario, a solas con las palabras impresas.

Durante mucho tiempo ese libro fue para mí una imagen de la distancia que me separaba del misterio, así como de mi incapacidad —como lector o escritor— para la vocación que aquel libro representaba. Durante algunos años, cada vez que el libro se hacía presente, experimentaba el principio de un nudo en la garganta y una tirantez en el diafragma, síntomas que hasta entonces sólo había sentido en la clase de matemáticas. Ahora mis síntomas neuróticos en relación con el álgebra y el cálculo se habían ampliado hasta abarcar *Collected Poems*. Más tarde, en mi primer año en Queen's University, cuando leí *Howard's End*, de E. M. Forster, y me familiaricé con las desventuras de un personaje llamado Leonard Bast, a quien se retrataba como alguien condenado por siempre a dialogar con las tapas de los libros, me identifiqué, no con la privilegiada voz narrativa, sino con el propio Bast, patético excursionista por las lindes de la cultura literaria.

¿Exagero? Tal vez. Tal vez no. El hecho de que entonces no hubiera podido plantearme el asunto exactamente en estos términos no significa que el ansia inexpresable de saber, de estar en el camino adecuado, de prepararme como lector de poesía moderna, no existiera realmente. Existía, y me angustiaba aun más por el hecho de no ser correspondido, porque en los años cincuenta uno no tenía que saber gran cosa sobre literatura para saber que Eliot era el camino, la verdad y la luz, y que era forzoso cruzarse con él para entrar en el reino de la poesía.

Hasta su nombre era una contraseña que llevaba a la oscuridad, y el término "oscuridad" sugería a su vez el de "poesía moderna", expresión entonces tan

fascinante como las palabras "simonía" y "parálisis" para el muchacho de "Las hermanas" de Joyce. Por entonces, sin embargo, el peso total de este misterio estaba confinado en cuatro páginas de la antología poética que manejábamos en la escuela, un compendio de tapas biliosas titulado Un desfile de poesía inglesa. Aproximadamente un cuarto de los poemas de aquel libro estaban incluidos en el temario oficial del Certificado de Educación Superior de Irlanda del Norte, y en nuestro curso el temario incluía "Los hombres huecos" y "Viaje de los Reyes Magos". El primero de estos poemas me produjo una impresión realmente extraña. Era imposible no sentirse afectado por él, sin embargo todavía me resulta imposible definir con exactitud la naturaleza de aquel efecto:

Ojos que no me atrevo a ver en sueños
 en el reino del sueño de la muerte
 ojos que no aparecen:
 allí, los ojos son
 la luz del sol en una columna truncada
 allí, hay un árbol meciéndose
 y suenan voces
 en el cantar del viento
 más distantes y más solemnes
 que una estrella marchita.¹

Lo que sucedió en el interior de mi piel de lector fue el equivalente de lo que sucede en un cuerpo cálido y bien envuelto cuando un viento frío se insinúa en sus tobillos. Un estremecimiento fugaz que se percibía como más pertinente y más agudamente placentero que la calidez imperante. Aquella exactitud era, como si dijéramos, un cuchillo para el queso que revelaba la blandura fundamental de nuestros valores y expectativas. Pero, por supuesto, no se nos animaba a hablar así en la clase de literatura inglesa y, en cualquier caso, como aquella muchacha de una comedia de Oscar Wilde que gustaba de confesar que nunca había visto una pala, yo nunca había visto un cuchillo para el queso.

Recordar ahora todo esto resulta muy interesante, pues me convence de que si algo podemos aprender de Eliot es que la naturaleza de la realidad poética es doble: descubierta primero como un hecho extraño de la cultura, la poesía se interioriza a lo largo de los años hasta convertirse, por así decir, en una segunda naturaleza. Poesía que al principio estaba fuera de nuestro alcance, generando la necesidad de comprender y someter su extrañeza, se convierte finalmente en un camino familiar dentro de nosotros, en una corriente que la imaginación remonta gustosamente hacia un origen y una reclusión. Así pues, el estado final es mil veces mejor que el inicial, pues la experiencia de la poesía se ahonda y fortifica con cada nueva ocurrencia. Ahora sé, por ejemplo, que amo las líneas antes citadas por su peculiar tono musical, su ansiedad nerviosa, su sobreagudo en la hélice del oído. Aun así, no puedo reproducir con mi voz el sonido físico equivalente a lo que escucho en mi oído interno; y la habilidad para reconocer esta forma de conocimiento, la confianza necesaria para afirmar que hay una realidad poética que es indecible y por ello mismo más penetrante, esa habilidad y esa confianza se desprenden mayormente de mi lectura de la obra de Eliot.

Por supuesto, la extraña música de "Los hombres huecos" no fue nunca objeto de mención en la escuela. Lo importante era hablar de la desilusión. La pérdida de fe. La tibieza del espíritu. El mundo moderno. Como tampoco recuerdo que se prestara mucha atención a la cadencia, ni que se hiciera un gran

esfuerzo para que oyéramos el poema en vez de abstraer un sentido. Y lo que oíamos nos despertaba una risa de rebaño: la articulación excéntrica y enfática de nuestro profesor, que acentuaba pesadamente ciertas sílabas y otorgaba un peso injusto a los "HOLlow men", los "STUFFED men". Y, sobra decirlo, en un aula de treinta muchachos, en una atmósfera de calcetines y sexo y risitas necias, la mención a hombres de trapo y nopales y explosiones y sollozos no elevaba el ánimo ni inducía la quietud ideal o deseable si nuestra intención es captar la frecuencia de murciélago de este poeta.

Nunca me atrapó Eliot, no me produjo ningún deslumbramiento ni me empujó a adentrarme a solas por su obra, mi oído lo leyó sin morder ningún anzuelo. Muchos lectores han dado testimonio de esta súbita conversión, cuando el ser en su totalidad es inundado por un gran redoble de poesía, y esto fue lo que ocurrió, de hecho, cuando leí a Gerard Manley Hopkins. Desde el comienzo algo en mi constitución estaba dispuesto a seguir la flauta antigua de la escritura sensual, pero, cuando este tipo de escritura hacía su aparición en Eliot —en "Miércoles de ceniza", por ejemplo—, su plenitud tenía como fin cuestionar la belleza misma de las líneas en cuestión. Venía a señalar una distracción del camino purgativo:

En la primera vuelta de la tercera escalera

había una ventana estriada y ventruda como un higo,
y más allá del blanco espino y de una escena pastoril,
vestida de azul y verde, la figura de anchos hombros
hechizaba mayo con una antigua flauta.
Dulce cabello al aire, pelo pardo cayendo sobre la boca,
cabello pardo y lila;
distracción, música de flauta, descansos y escalones
de la mente sobre la tercera escalera,
se disipaban; la fuerza, más allá de la esperanza y la
desesperación,
ascendiendo la tercer escalera. (pp. 123-124)

El hecho de que, en el contexto del tono refinado y la estricta disciplina de la poesía de Eliot, estas líneas encarnaran lo que luego llamaría "el engaño del tordo", no impidió que yo cayera en el engaño de complacerme en ellas. Y en este placer se combinaban dos cosas. En primer lugar, la presentación de una sola imagen consistente. Leer este pasaje era ver, a través de una profunda lucidez, algo sólido y escabroso, como si en un cuadro renacentista de la Anunciación la ventana de la cámara de la Virgen se abriera a una escena de tumulto carnal y vegetal. En segundo lugar, el idioma de estas líneas evocaba de inmediato, de un modo que sin duda orillaba la parodia, el idioma tradicional de la poesía. Figura antigua. Mayo. Espino blanco. Flauta. Verde y azul. Los placeres de la evocación estaban al alcance de la mano. El consuelo de lo familiar. Así pues, la combinación de una escena de sereno dramatismo y una dicción poética desplegada a conciencia atrajo al lector neófito que había en mí. Expresando esta atracción en términos negativos, diré que la poesía no me parecía oscura, ni en lo que describía ni en el lenguaje que hacía la descripción. El conjunto se ajustaba felizmente a mis expectativas de lo que debía ser la poesía: lo que no encajaba, más bien, eran aquellas menciones en "Miércoles de ceniza" a leopardos y huesos y violeta y violeta. Eso me amedrentaba, me hacía sentirme pequeño y desconcertado. Mi primer impulso era rogarle a la Madre de

los Lectores que tuviera piedad de mí, que lo hiciera comprensible, que me diera la paz de un significado parafraseable y un escenario asentado, reconocible:

Señora, tres leopardos blancos se tumbaron bajo un enebro
a la fresca del día, alimentados hasta la saciedad
de mis piernas mi corazón mi hígado y de lo que contenía
la hueca redondez de mi cráneo. Y Dios dijo
¿Habrán de vivir esos huesos? ¿Habrán de vivir
esos huesos? (p. 119)

Mi pánico al enfrentarme a estas hermosas líneas no era sólo el pánico de un colegial. Me invadió de nuevo a los veintitantos años cuando tuve que dar una clase sobre "Miércoles de ceniza" como parte de un curso sobre literatura moderna en Queen's University, Belfast. Yo no tenía acceso a la única fuente de confianza para impartir aquella clase, esto es, la experiencia de haber sentido que el poema tomaba residencia en mí de forma memorable e irrefutable, por lo que recuerdo la clase como una de las experiencias más desconcertantes de mi vida. Me proveí con lo que pude, tirando de *The Achievement of T. S. Eliot*, de F. O. Matthiessen, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, de George Williamson y *The Poetry of T. S. Eliot*, de D. E. S. Maxwell. Pero, dijeran lo que dijeran, sus comentarios no tenían nada en que dejarse caer, nada con que mezclarse en mi mente lectora. El poema nunca se convirtió en un gestalt. En la actualidad hablo más libremente de este poema porque el asunto no me acobarda como entonces: la purgación, la conversión, el abrazo de un aire completamente tenue y seco, la dicha en una visión tan arbitraria y descoyuntada de lo habitual como la visión de los leopardos y la Señora en un manto blanco, todo esto se ofrece de manera más completa y persuasiva a un cuarentón que a un joven de veintitantos años.

La Señora, con manto blanco,
se ha retirado a la contemplación, con manto blanco.
Que el blancor de los huesos expie hasta el olvido.
No hay vida en ellos. Tal como soy olvidado,
y sería olvidado, así quisiera olvidar
devotamente, intenso en el propósito. Y Dios dijo
profecía al viento y sólo al viento porque sólo
el viento escuchará. Y los huesos cantaron gorjeantes
como una plaga de langostas, diciendo... (p. 121)

Estas cualidades que al principio crearon una resistencia ahora me parecen las más valiosas de esta obra. La impresión de que el poema se alzaba como una geometría en una ausencia era lo que motivaba mi perplejidad inicial. Me percibía a mí mismo como una intrusión grosera, todo corporalidad y yerro en el dominio de la gracia y la translucidez, y esto me desalentaba.

Hoy en día, sin embargo, lo que más me gratifica es el sentimiento de estar en el secreto de una atmósfera ideada tan castamente, escrita en forma tan atrevida e impredecible. Elementos como los huesos y los leopardos —que irrumpen en la escena sin preparación o explicación y que tanto me aturdían al principio—, los acepto ahora, no como un capricho mixtificador del poeta, sino como su obsequio y visitación. No son lo que en un origen, equivocadamente, pensé que eran: partes constituyentes de un código erudito accesible sólo a los iniciados. Ni han sido concebidos como señales que conducen a un significado

astutamente guardado. Más bien, despertaron con aérea ligereza en la mente compositora del poeta y se multiplicaron deliciosamente, con un espíritu juguetón y una integridad asombrada de su propia existencia.

Desde luego, es evidente que una lectura de los cantos sobre el paraíso terrestre incluidos en el Purgatorio de Dante nos prepara para el aire rarificado de la escena de Eliot, del mismo modo que cierta familiaridad con Dante hace menos inesperada la irrupción de los leopardos en la primera línea de la sección segunda de "Miércoles de ceniza". Pero sería erróneo considerar estos motivos como simples referencias a Dante. No son rehenes tomados de la Divina Comedia y retenidos por el arte de Eliot en el ascético recinto de su poema. De hecho, brotaron en la mente pura de un poeta del siglo XX y su adecuación al lugar no se desprende de que posean un sentido trasplantado de la iconografía de un poeta medieval. Es cierto, sin duda, que la mente de Eliot fue intensamente conformada por la contemplación de la obra de Dante, y que los procesos oníricos de Eliot se alimentaban constantemente de la fantasmagoría de la Divina Comedia hasta el punto en que Dante se convirtió en una segunda piel. Dante, de hecho, formaba parte de los cimientos del corazón maduro de Eliot, y fue en ese triste órgano, como si dijéramos, donde hicieron pie todas sus escaleras líricas.

Dada la habitual rectitud, severidad y tenacidad de la mente de Eliot, uno le reconoce sin ninguna dificultad el derecho a esos momentos de alivio en que sus nervios arrojaban formas contra la pantalla del lenguaje. Apenas si debo aclarar, sin embargo, que en 1956, sentado en un aula de un colegio de Derry, con la lluvia azotando el estuario del Foyle y el sonido de la campana de la capilla marcando el comienzo y el final de cada periodo de cuarenta minutos, tales pensamientos estaban lejos en el futuro para el estudiante que preparaba su examen de A-Level² en la especialidad de inglés. Todo lo que aquel muchacho deseaba era poder hallar un apoyo en la resbaladiza pendiente de los poemas prescritos. En el caso de "Los hombres huecos", su profesor le dio el apoyo necesario al atravesar el poema con una enorme y extraña estaca que rezaba "Pérdida de la fe en el mundo moderno y consecuencias para el hombre moderno". Era una manera, al menos, de someter las melodías quejumbrosas y expatriadas del poema al redoble familiar de la campana de la fe. El canon modernista estaba a un paso de ser emparedado por la ideología que gobernaba la campana del colegio, si bien hay que reconocer que la retórica de la angustia del poema consentía las complacencias de la ortodoxia colegial. Las citas raídas del Credo y el tono general de letanía (tan presente en nuestra ronda diaria de rezos) tendían a encerrar la extrañeza imaginativa, la distinción formal y la diferencia fundamental de esta poesía en la sustancia emulsiva de nuestras jóvenes y doctrinalmente sólidas cabezas.

Obviamente, la domesticación de "Viaje de los magos" era aun más fácil.

Los tres reyes magos habían sido parte del folclor de nuestro catolicismo, parte de nuestro belén navideño, del evangelio navideño y hasta de las tarjetas de Navidad. Más aun, la idea de conversión nos era familiar. Perder la vida para salvarla, abandonar el ser para emprender el camino de la iluminación, nada de esto era un problema. Como tampoco me resultaba problemático el tufo del campo cuando un caballo escapa al galope o los vapores de un valle musgoso y húmedo irrigan generosamente la nariz del lector. El alto modernismo, el alto

anglicanismo y los bajos pastos y tierras de labranza del condado de Derry hacían causa común en una agradable exhalación o —como hubiera podido decir el propio Eliot— "efluvio" de poesía. No teníamos problema cuando la silueta de los tres árboles en el horizonte prefiguraba, según se decía, la crucifixión, o cuando las manos que jugaban entre los cueros de vino vacíos prefiguraban las manos del soldado romano jugándose la túnica de Cristo al pie de la cruz. Este poema no necesitaba que nadie lo atravesara con una estaca para que empezáramos a entenderlo. Al contrario, parecía estar provisto tan generosamente de sus propias estacas doctrinales que no podíamos evitar sentirnos inmovilizados por sus imágenes y su ortodoxia:

Entonces, al amanecer bajamos a un valle templado,
 húmedo, bajo la línea de las nieves, oliendo a vegetación,
 con un arroyo que corría y una aceña golpeando la oscuridad,
 y tres árboles en el cielo bajo.
 Y un viejo caballo blanco salió al galope por el prado.
 Entonces llegamos a una taberna con hojas de vid sobre
 el dintel,
 seis manos en una puerta abierta jugándose a los dados
 monedas de plata,
 y pies dando patadas a cueros de vino vacíos.
 Pero no hubo información, así que seguimos
 y llegamos al anochecer, ni un momento antes de tiempo
 para encontrar el sitio: fue (podría decirse) satisfactorio.³

Nuestra familiaridad con el asunto del poema nos daba la ilusión de "comprenderlo"; o tal vez esta "comprensión" no era una ilusión, la ilusión era que "comprender" su contenido y la crisis que encarnaba era el equivalente a conocerlo como poema; como suceso formal en el lenguaje; como "correlato objetivo". Conocíamos su correlación con el proceso de conversión y con la Navidad, pero no su objetividad artística. Aquellos tres árboles jamás tenían tiempo de manifestarse en el ojo de la mente como árboles antes de convertirse en imágenes del calvario; igualmente, las manos entre los cueros de vino no tenían permitido ser manos-en-sí-mismas en la escritura antes de convertirse en símbolos inscritos de la partición de los ropajes de Cristo. Era un destino paradójico para un poeta como Eliot, cuyo empeño había sido insistir en la "poeticidad" de la poesía como algo anterior a su estatus como filosofía o sistema ideológico o lo que fuera.

En Queen's University me hice con un paquete de comentarios, y en particular avancé sobre La tierra baldía con toda la ayuda que pude recabar en la biblioteca. Hasta leí pasajes de From Ritual to Romance, de Jessie L. Weston. Empecé a escuchar la música y a ponerme a tono, pero mayormente obedecí las directrices de los comentarios y me preparé para mostrarme informado. Sin embargo, tal vez la influencia más duradera de este periodo fue la prosa de Eliot, reunida y digerida por John Hayward en un pequeño volumen de Penguin de tapas color púrpura, que recuerdo porque aquel matiz de púrpura evocaba, muy oportunamente, la estola de un confesor. Allí leí y releí "La tradición y el talento individual", ensayos sobre los "poetas metafísicos", sobre Milton, sobre In Memoriam de Tennyson. Sobre la música de la poesía. Sobre la razón de que Hamlet no funcione como obra dramática, como correlato objetivo. Pero lo más importante de todo, tal vez, fue la definición de una facultad que él denominaba

"imaginación auditiva". Se trataba de "una sensibilidad especial para la sílaba y el ritmo, que penetraba muy por debajo de los planos conscientes del pensamiento y el sentimiento y vigorizaba cada palabra; hundiéndose hasta lo más primitivo y olvidado, regresando al origen y trayendo algo de regreso [...], fusionando las mentalidades más antiguas y las más civilizadas".

Eliot no citó esta definición al ponderar la eficiencia dramática de ciertas líneas de Macbeth, pronunciadas justo antes del asesinato de Banco:

Light thickens,
And the crow makes wing to the rooky wood,
Good things of day begin to droop and drowse.

[Se adensa la luz,
Y el cuervo echa a volar hacia el bosque poblado de grajos,
Las buenas cosas del día comienzan a decaer y a adormecerse.]

Tampoco la invocó al comentar la exquisitamente directa y sin embargo profundamente sugerente línea de Otelo, "Mantened en alto vuestras brillantes espadas, pues el rocío ha de oxidarlas". Con todo, la revelación de la susceptibilidad de Eliot a estas líneas, la dimensión física de su oído así como la naturaleza exigente de sus discriminaciones, el ejemplo que proporcionaba de una inteligencia poética desempeñándose en la tarea de la escucha, todo ello parecía disculpar mi propia incapacidad temperamental para la glosa y mi renuencia a comentar el argumento y el progreso conceptual de un poema. Al contrario, confirmó mi inclinación natural a convertirme en una cámara de resonancia de los sonidos del poema. Me sentí estimulado a buscar el contorno de un significado en el interior de un patrón rítmico.

En "Muerte por agua", la sección cuarta de La tierra baldía, por ejemplo, comencé a forjar con sus cadencias ondulantes y disoluciones y refrenamientos un principio mimético equivalente o tal vez superior a cualquier posible significado que pudiera derivarse de la historia del destino de Phlebas. En el peso y generosidad de la música del poema, creí vislumbrar un equivalente auditivo de la más amplia realidad trascendental revelada por los buscadores de fortuna de la City de Londres, esos negociantes y oficinistas que arriban al poema como un flujo soñoliento y rítmico de sombra a su paso por London Bridge. Comencé a no preocuparme por la relación de Phlebas con el Ahogado y la efigie de Osiris arrojada al agua; lo importante como principio estructural, fuera del aliento vital, estaba en el cuerpo del sonido:

Phlebas el Fenicio, ya quince días muerto,
olvidó el grito de las gaviotas, el hondo oleaje del mar,
la pérdida y la ganancia.
Una corriente submarina
recogió sus huesos en susurros. Entre subidas y bajadas
atravesó las etapas de su juventud y vejez
entrando en el remolino.
Gentil o judío
oh tú que haces girar la rueda y miras a barlovento,
piensa en Phlebas, que fue alto y hermoso como tú.⁴

En esta etapa de atención al sonido, tuve la suerte de oír la poesía de Eliot en la voz del actor Robert Speaight. Había emprendido una incursión introductoria en Cuatro cuartetos pero tenía dificultades para retener una impresión general y unificada del poema en mi mente. La enormidad de la estructura, la opacidad del pensamiento, la complejidad organizativa de estos poemas me mantenían a raya; no obstante, al tiempo que me acobardaban prometían una suerte de conocimiento, y fue en esta etapa vacilante cuando escuché el conjunto leído en voz alta. Esa experiencia me enseñó, por citar las palabras del poema, a "sentarme quieto". A sentarme, de hecho, toda una tarde en un apartamento en Belfast, con un par de estudiantes de doctorado de bioquímica, gente mucho menos ansiosa por extraer un sentido que yo, puesto que a su manera, nada profesional pero gratificante, seguían asumiendo que la perplejidad era un efecto connatural de la poesía moderna.

Lo que oí tenía sentido. En las líneas iniciales de "Burnt Norton", por ejemplo, la pisada de la palabra "tiempo" resuena y se reitera de un modo que resulta hipnótico en la lectura en voz alta, y que sin embargo produce perplejidad cuando se lee en silencio con la atención puesta en su posible significado. Análogamente, el entretejimiento y repetición de las palabras "presente", "pasado" y "futuro" crea un efecto de espiral, como un baile articulado en el oído. Las palabras que avanzan se reúnen al retroceder. Hasta la palabra "eco" se reúne consigo misma al regresar rebotada. Se crea un efecto de rotación y de quietud. Ni desde ni hacia. En el punto aquietado del mundo en rotación:

Tiempo presente y tiempo pasado
se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro,
y el futuro incluido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es un presente eterno
todo tiempo es irredimible.
Lo que pudo haber sido es una abstracción
que alienta, posibilidad perpetua,
sólo en un mundo de especulaciones.
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido
tienden a un solo fin, siempre presente.
Resuenan pisadas en la memoria
por la senda que no tomamos
hacia la puerta que jamás abrimos
ante el jardín de rosas. Así en tu mente
resuenan mis palabras.
Mas qué las mueve
a perturbar el polvo en un cuenco de pétalos de rosa,
no lo sé.
Otros ecos
habitan el jardín. ¿Los seguiremos?
Rápido, dijo el pájaro, halladlos, halladlos,
tras la esquina. A través de la primera verja,
en nuestro primer mundo, ¿haremos caso
al engaño del tordo? (p. 141)

Por la forma en que orchestra el tema y el fraseo, la paráfrasis y la repetición, por cómo sus premoniciones del final reculan hacia el origen, este pasaje ejemplifica

a la perfección los procedimientos empleados en Cuatro cuartetos. La poesía llega hasta nosotros en una lectura silenciosa, desde luego, dado que (por citar de nuevo la definición que el propio Eliot ofrece de la "imaginación auditiva") opera por debajo del plano del sentido; pero opera con mucha más potencia cuando cada palabra se pronuncia en voz alta. Así pues, a principios de los sesenta empecé a disfrutar gradualmente de la vida subterránea del oído eliotiano, aprendiendo a "sentarme quieto" y dejar que sus operarios hicieran su trabajo.

Estos fueron los años, igualmente, en que trataba de buscar mi lugar como poeta, buscando la descarga que hiciera fluir la energía de la escritura en un sistema que hasta entonces había vivido sin ella. No obstante, pese a todo lo que aprendía de Eliot sobre la mejor forma de escuchar, yo no podía tenerle por un estimulador poético. Era más una especie de superego literario que un generador de la libido poética, y, a fin de que la libidínica voz lírica cumpliera con su deber, tenía que escapar de su presencia vigilante. Así que dirigí mi atención a escritores más familiares y serviciales como Patrick Kavanagh, R. S. Thomas, Ted Hughes, John Montague, Norman MacCaig. De repente estaba reparando mi carencia de lecturas de poesía británica e irlandesa contemporánea; y de este modo mi excitación creció y pude arrancar.

Luego caí sobre el libro de C. K. Stead, *The New Poetic*, con su retrato de Eliot como un poeta que confiaba en el "oscuro embrión" de la energía inconsciente. Stead mostraba a Eliot como un escritor mucho más intuitivo de lo que los comentarios nos habían permitido creer. No es que ello mermara mi conciencia del rigor de su mente ni de la escrupulosidad de sus contenciones. Eliot seguía siendo una rara avis, alguien capaz de afinar su voz muy por encima de la escala común, una tenue y pura señal que tal vez no se mezclara jovialmente con las extensiones terrestres de nuestra naturaleza, pero que tenía la capacidad de sondear hasta lo más hondo el universo del espíritu. Con todo, uno podía reconocer el inimitable estatus de sus logros y descubrir, al mismo tiempo, que el proceso de creación de tales logros era el mismo proceso incierto, esperanzado, menesteroso, entre rendido y autosuficiente que los demás experimentábamos.

Lo que se aprende de Eliot, en última instancia, es que la actividad poética es solitaria, y que si uno pretende disfrutar con ella, ha de construir algo con lo que se pueda disfrutar. Uno aprende que en el escritorio cada poeta encara una tarea semejante, que no hay secreto que pueda ser impartido, que sólo contamos con nuestros propios recursos, y que éstos pueden ser llamados a filas o no, según el caso. Muchas de las cosas que Eliot dice sobre composición poética son vigorizantes porque, con todo y su autoridad, se niegan a ofrecer un consuelo fácil:

Y cuanto se ha de conquistar
a fuerza de trabajo y obediencia, ha sido descubierto
de antemano,
en una o dos o varias ocasiones, por hombres
que no esperamos emular... Pero no hay competencia,
sí una lucha por recobrar lo perdido
y encontrado y perdido tantas veces: y, ahora, en condiciones
que parecen adversas. Aunque quizá no haya pérdida
ni ganancia.
Lo nuestro es intentarlo. Lo demás no ha de incumbirnos. (p. 165)

Así pues, concluyamos. Si bien Eliot no me ayudó a escribir, sí me ayudó a aprender lo que significa leer. La experiencia de su poesía es inusualmente pura. Uno empieza y termina a solas con las palabras, lo que desde luego ocurre siempre, aunque a menudo en el trabajo de otros poetas el lector encuentra respiros y coartadas. Con Frost o Yeats o Hardy, por ejemplo, hay una relación corroborante entre un paisaje y una sensibilidad. Las palabras en la página pueden funcionar de una manera suplementaria a su función artística primaria: pueden ser agentes de un efecto "ventana" y abrir las cortinas del lenguaje a temas y lugares que están antes o detrás de las palabras. Pero esta suerte de ayuda mutua no existe —y no se pretende que exista— entre las palabras de la poesía de Eliot y el mundo que motivó su despertar. Cuando visité Burnt Norton, por ejemplo, vi en efecto un jardín de rosas y un estanque de cemento; pero descubrí también que esta congruencia documental entre poema y lugar era extrañamente decepcionante. Me di cuenta de que en realidad no quería que el paisaje se materializara ya que hacía tiempo que había interiorizado un paisaje sónico.

Tal vez la última lección que debemos extraer de Eliot sea ésta: en el dominio de la poesía, como en el dominio de lo consciente, el aprendizaje es infinito. Nada es definitivo, el descubrimiento más gratificante es fugaz, el camino del logro positivo conduce a la vía negativa. Eliot extravió su intensidad expresionista cuando renunció al poema lírico en beneficio de la canción filosófica. Tal vez sea mejor decir que el poema lírico renunció a Eliot. Pero, al aceptar las consecuencias de la renuncia con un conocimiento tan hondo de sí mismo, y al proceder con un empeño tan riguroso, probó una verdad que necesitamos creer, tal vez no en el caso de todos los poetas, sino sólo de los más necesarios. Mostró de qué manera la vocación poética conlleva disciplinar un hábito expresivo hasta el punto en que se convierte en algo fundamental para la conducción de una vida. -



- Czeslaw Milosz (1911-2004) - Lo pronunciado se fortalece

por Seamus Heaney

Hace ya buen rato que quienes conocieron de cerca a Czeslaw Milosz no podían dejar de preguntarse cómo sería su ausencia. Mientras tanto, él se mantenía más firme que nunca, escribiendo allá en Cracovia, nonagenario ya, en un apartamento donde tuve el privilegio de visitarlo dos veces. En la primera ocasión, estaba en cama, demasiado indispuerto para asistir a una serie de conferencias organizadas en su honor; y en la segunda, se hallaba a buen resguardo en su sala, cara a cara con un busto de bronce tamaño natural de su segunda esposa, Carol, unos treinta años menor que él, que había

muerto víctima de un cáncer rápido y cruel en el 2002: ahí sentado a un costado de aquella habitación, frente a la escultura de bronce, el viejo poeta parecía estar contemplándolo todo desde otra orilla. Por entonces se hallaba al cuidado de su nuera, merced a cuyas oscilantes atenciones, así como a su propia apariencia algo transfigurada, uno pensaba en el anciano Edipo y en las hijas ocupándose de su bienestar en el bosquecillo de Colono: aquel vetusto rey había llegado al sitio donde sabía que moriría. Colono no era su lugar de nacimiento, pero sí el lugar donde había vuelto a casa a encontrarse con su persona, con el mundo y con el otro mundo: lo mismo se podía decir de Milosz en Cracovia.

n

"El niño que vive dentro de nosotros confía en que en alguna parte existan hombres sabios que posean la verdad": según sus propias palabras y para sus muchos amigos, Milosz encarnaba a uno de esos hombres sabios. Sus frases célebres se citaban a diestra y siniestra, incluso cuando se trataba más de agudezas que de sabiduría. Unos días antes de su muerte, recibí una carta de Robert Pinsky en la que me contaba su visita, el mes anterior, al hospital en que estaba internado Czeslaw. "¿Cómo estás?", le preguntó Robert. "Consciente — fue la respuesta—. Tengo la cabeza llena de chucherías." Ésta fue la primera vez que detecté una nota de temor en su discurso. Un par de años antes, por ejemplo, un cuestionamiento semejante por parte de Robert Hass, colega traductor de Pinsky, había obtenido como contestación: "Sobrevivo por encantamiento", que sonaba más a su persona. Su vida y obra se basaban en la fe en "una palabra que han despertado labios que mueren". Este primordial principio artístico se relacionaba claramente con el último evangelio de la Misa, el In principio de San Juan: "En el principio era el Verbo." Inexorablemente, entonces, a lo largo de toda una vida en busca de una vocación poética, de un estudio cuidadoso de lo que esa búsqueda significaba, y de una incesante y rica productividad en cuanto a sus hábitos de composición, desarrolló una feroz convicción en la sagrada fuerza de su arte, en la convocatoria de la poesía a combatir la muerte y la nada, a ser "Un incansable mensajero que va corriendo / A través de campos interestelares, a través de galaxias vertiginosas, / Y llama a voces, protesta, grita." (del poema "Significado"). Con Milosz ausente, el mundo ha perdido a un increíble testigo de esta inmemorial creencia en el poder salvador de la poesía.

n

Su credibilidad fue y seguirá siendo primordial. Nunca mostró el menor gesto solapado en cuanto a su profesión de fe en la poesía, a la que alguna vez llamó la "aliada de la filosofía al servicio del bien", cuyo mensaje habría de "llegar a las montañas merced al unicornio y al eco". Tal confianza en el delicioso potencial del arte y del intelecto para otorgar júbilo quedaba protegida por fuertes bastiones construidos a base de conocimientos y experiencia que él se había ganado de primera mano y a un costo altísimo. Su pensamiento, dicho de otro modo, era al mismo tiempo un jardín —ora un jardín de monasterio, ora un jardín de las delicias terrenales— y una ciudadela. Las fortificaciones en torno al jardín se situaban en una alta montaña, desde donde él podía ver los reinos del mundo, reconocer sus tentaciones y sus tragedias, y comunicarle a sus lectores tanto la frescura como la interiorización que esta situación permitía. En alguna parte, por ejemplo, compara un poema con un puente hecho de aire sobre el aire, y una de las delicias de su obra es la correspondiente sensación de una

realidad vigilante desde la perspectiva de una mente esclarecedora, que lo dejaba a uno libre dentro de la auténtica soledad del propio ser y, a la vez, le ofrecía una gratificante compañía espiritual, gracias a lo cual siempre le daban ganas de decir: "Qué bueno que estamos aquí."

n

Milosz estaba bien consciente de este aspecto de su obra, y fue muy explícito acerca de su deseo de que la poesía, en general, fuera capaz de ofrecer tan elevado nivel de consideración. Sin embargo, como para probar la verdad de la idea de W.B. Yeats, según la cual no hay avance sin contrariedad, era igualmente enfático acerca de la necesidad de la poesía de descender de su elevada posición ventajosa para arrastrarse entre los nómadas del valle. No bastaba con que el poeta fuera como la Venus de "El escudo de Aquiles", de W.H. Auden, que miraba por encima del hombro de su artefacto rumbo a un panorama lejano que lo incluía todo, desde la comedia en la cocina hasta el genocidio. El poeta debía estar allá abajo con el populacho común y corriente, cara a cara con la familia de refugiados en el suelo de la estación del tren, compartiendo el olor de migajas rancias que la madre reparte entre sus críos incluso con las botas de la patrulla militar encima, mientras la ciudad es bombardeada, y los mapas y los recuerdos estallan en llamas. Se necesitaba una conciencia acerca de la trivialidad y las tribulaciones de la vida de los demás para humanizar el canto. No era suficiente desplazarse por los salones del mundo avant-garde. Hay ciertas cosas, según lo dice en "1945", que no se pueden aprender "de Apollinaire, / de los manifiestos cubistas, ni de los festivales en las calles de París". Milosz habría entendido profundamente y habría estado de acuerdo con la contención de John Keats en cuanto a que el uso de un mundo de dolor y perturbación habría de aleccionar la inteligencia, convirtiéndola en un alma. El soldado con licencia del poema "1945" ha recibido justamente esa lección:

En la estepa, conforme se vendaba los pies sangrantes con un trapo,
Comprendió el fútil orgullo de aquellas encumbradas generaciones:
Hasta donde podía ver, una tierra rasa, irredenta.
Y en tan drásticas condiciones, ¿qué tiene el poeta que ofrecer? Sólo lo que se le ha concedido merced a la costumbre y la ceremonia, merced a la civilización:

Parpadeé, ridículo y rebelde,
Solo con mi Jesús María en contra del poder irrefutable,
Descendiente de ardientes plegarias, de doradas esculturas
y milagros.

n

Hombre tierno respecto de la inocencia, de mente firme ante la brutalidad y la injusticia, Milosz podía ser a ratos susceptible, a ratos despiadado. Ora evocaba el erotismo virginal de alguna muchacha adolescente rondando los jardines de una lituana casa solariega, ora llevaba a cabo una anatomía de los rasgos de carácter y dones creativos mal dirigidos que empujaron a algún contemporáneo a quedar atrapado en la red marxista. De principio a fin, un desalmado poder analítico coexistía con un indefenso placer sensual. Recuerda los olores del pan recién horneado en las calles de París en sus épocas de estudiante, al tiempo que convoca los rostros de sus compañeros de clase de Indochina, jóvenes revolucionarios que se preparaban para tomar el poder y

"matar en nombre de bellas ideas universales". En una ocasión, después de una lectura de poesía en Harvard, donde parecía haber combinado, según lo relaté después, los papeles de Orfeo y Tiresias, me confió: "Me siento como un chiquillo jugando a las márgenes del río." Y los poemas lo convencían a uno de que aquí también estaba diciendo la verdad. De hecho, Milosz demostró la falsedad del verso de T.S. Eliot acerca de que el ser humano no puede tolerar demasiada realidad. El joven poeta que comenzó con sus pares en los cafés y en las controversias de la Varsovia de 1930 estaba presente cuando esos mismos jóvenes poetas morían en la balacera de la Insurrección de Varsovia, cuya memoria había dejado apenas huella como unos graffiti en los escombros de la ciudad devastada. El viejo, el sabio de la Calle Grizzly Peak en Berkeley, veterano de la Guerra Fría, héroe de Solidaridad, amigo del Papa, fue al mismo tiempo el niño "que recibe la Primera Comunión en Vilna y después bebe el chocolate caliente que le sirven fervorosas damas católicas", y el poeta que constantemente escuchaba "el inmenso llamado de lo Particular, pese a las leyes terrenales que condenan la memoria a la extinción".

n

Yo sólo conozco la poesía de Milosz en traducción; sin embargo, casi no se siente ninguna dificultad al leerlo en inglés, pues todo lo invade una voz única, una poesía cargada de una densidad de experiencia cabal y de primera mano, irradiada por una comprensión que la ha vuelto simbólica. No es sólo que uno confíe en el oído y en la precisión de los poetas que llevaron a cabo la traducción, si bien sus contribuciones al respecto resultan indispensables. Es, sobre todo, que de inmediato se intuye el peso de una presencia humana, un contenido prosístico y una transmisión musical que deben existir en el original, mucho más allá de nuestros alcances lingüísticos. La poesía como un todo resulta eminentemente comprensible e imposible de ignorar. Posee idénticas ocasiones de sorpresa y reconocimiento. Oscila de la evocación suntuosa a la articulación individual. Sus cadencias, tan espontáneas como la respiración, su sencillez con frecuencia inesperada (caso este último del hechizante poema joven "Encuentro") y su igualmente inesperada mas persuasiva ambigüedad ("En el lejano oeste", por ejemplo) nos convencen de la verdad en la frecuente afirmación de Milosz de que sus poemas le eran dictados por un daimon, del cual era un mero "secretario". Lo cual implicaba simplemente, dicho de otro modo, que él había aprendido a escribir rápido, a permitir los saltos asociativos propios de un corredor de vallas, a no darle demasiado tiempo al "entrometido intelecto" para intervenir. Cuando nos dice que escribió su poema "Ars Poetica" en veinte minutos, yo le creo y lo celebro.

n

Algo del secreto y gran parte del poder de su poesía provenían de su inmensa erudición. Su cabeza era como un teatro de la memoria renacentista. Latín bien aprendido en la escuela, teología tomista, filosofía rusa, poesía universal, historia del siglo veinte, todos los dramatis personae de la época, muchos de los cuales habían sido sus compañeros cercanos: basta leer unas cuantas páginas de su abundante prosa para percatarse de cuán presente tenía todo esto, y cuán frívolo e inadecuado resulta aquí el trillado cliché acerca de las mentes "bien abastecidas" que, en el caso de su pensamiento, se queda corto. La poesía es la fina flor de una obra que abarca la autobiografía, la disputa política, la crítica literaria, el ensayo personal, la ficción, las máximas, las memorias y tanto más,

todo ello original, juguetón, ominoso, más o menos inclasificable. Otros poetas han escrito también prosa voluminosa. Entre sus contemporáneos más próximos en inglés vienen a la mente Hugh Macdiarmid y W.H. Auden, ambos dotados de una vigorosa inteligencia y un furor por el orden. En comparación, no obstante, Macdiarmid, con todo y su concisión, parece protestar demasiado. Auden está más cerca, en cuanto a que también es imperiosamente proclive a examinar el estado intermedio de la vida humana, y nunca logra olvidar los estados fronterizos de la bestia y el ángel. Sin embargo, comparado con Milosz, Auden tiende a la pedantería del gran personaje, no parece sufrir tanto por el complicado arrastre de lo contingente: hay en él serias especulaciones, pero al mismo tiempo una falta del interesante deterioro de la específica fuerza de gravedad personal. Me fascina Milosz por la garantía de su tono, una garantía de que al personaje en escena, este escritor de prosa, siempre lo someterá a constante escrutinio esa otra parte de él más penitente, más punitiva. Lo que nosotros recibimos de la prosa, como de la poesía, es el discurso total de un hombre.

n

Y aun así, Milosz siempre se sentía inquieto por "la insuficiencia de la lírica", tal como lo afirma el poeta Donald Davie, y, de hecho, por la insuficiencia del arte en general, profundamente consciente de lo inasequible de la realidad que nos rodea.

Su anhelo de una forma de expresión más incluyente de lo que humanamente se encuentra al alcance era uno de sus temas recurrentes. "Distribuir los colores en un lienzo resulta trivial comparado con todo lo que exige exploración." Sin embargo, exultaba en cuanto a la certidumbre de que le correspondía, como poeta, "glorificar las cosas simplemente porque son", y sostenía que "la vida ideal para un poeta es la contemplación de la palabra es". En pos de este ideal, llevó la poesía más allá del círculo de gis dibujado por la forma significativa, y abrió su alcance a inmensos panoramas y pequeñas domesticidades: sus poemas a veces ponen el intelecto al servicio de la inocencia exclamatoria del arte infantil ("¡Qué felicidad: ver un lirio!"); otras, en el recorrido panorámico de la sinóptica meditación histórica, como en "Oeconomia Divina": "No esperaba vivir en un momento tan poco común... / Calles sostenidas por columnas de concreto, ciudades de vidrio y acero forjado, / campos aéreos más grandes que dominios tribales / que de pronto quedaron sin esencia y se desintegraron... / Se escapó la materialidad / de los árboles, los pedregales, hasta de los limones sobre la mesa." Al diagnosticar la arremetida de esta ligereza del ser, Milosz, en efecto, la detuvo para sus lectores, y gran parte de su poder de permanencia como poeta seguirá residiendo en su ejemplar obstinación, su negativa a menospreciar el espesor de lo presente, así como el soberano valor inherente de lo que elegimos recordar. "Lo pronunciado se fortalece. / Lo impronunciado tiende a la inexistencia" ("Al leer al poeta japonés Issa").

n

A últimas fechas, al recordar a Czeslaw y verlo de pensamiento, desamparado en su cama, recibiendo visitas de amigos y, sin embargo, siempre con el ojo fijo en el muro arrasador de la vida, no podía evitar imaginármelo a la luz de dos obras de arte poseedoras de una mezcla típicamente milosziana de solidez y fuerza espiritual. La primera es la pintura de Jacques-Louis David, perteneciente a la colección del Museo Metropolitano de Arte, acerca de la

muerte de Sócrates. El filósofo, de complexión robusta, se encuentra en su lecho en alto, el torso desnudo, el dedo al aire, sentado y muy erguido, exponiendo ante su grupo de amigos la doctrina de la inmortalidad del alma. El cuadro bien podría llevar, en calidad de título alternativo o leyenda, las palabras "Me lo permití todo, salvo la queja", afirmación hecha por Joseph Brodsky, que Milosz citaba con tonos de suma aprobación, y que podría aplicarse a él mismo con igual justicia. Y la otra obra, que probablemente me vino a la cabeza en virtud de la escena de Milosz cara a cara con el busto en bronce de su esposa Carol, es un sarcófago etrusco del Louvre, una grandiosa escultura en terracota de una pareja de esposos reclinada sobre los codos. La mujer se encuentra a la izquierda del hombre, en cercana y paralela postura yacente, ambos a sus anchas y mirando fijamente algo que, según todas las reglas de la perspectiva, debería quedar frente a la estirada mano derecha del hombre. Sólo que no hay nada ahí. ¿Se trataría acaso de un ave que pasó volando? ¿De una flor que alguien cortó? ¿De un pájaro que se aproxima? No se ve nada, y aun así su mirada está llena de comprensión, como si estuvieran a punto de obtener la respuesta agrídulce que Milosz ofreció a su propia interrogación a la vida (en el poema "Ya no"):

De la renuente materia,

¿Qué se puede obtener? Nada, belleza a lo sumo.

Así pues, el cerezo en flor ha de bastarnos

Y los crisantemos y la luna llena.

n

Me encontraba en nuestro jardín trasero, tomando el sol entre las flores, cuando llegó la llamada. La mañana lucía una plenitud californiana. Una ausencia de sombras que hacía recordar su poema "Don", escrito en Berkeley cuando cumplió los sesenta: "Un día tan feliz, / La bruma se dispersó temprano; me puse a trabajar en el jardín. / Los colibríes iban de una madreSelva en otra..." La acción de gracias y la admiración flotaban en el aire, y fácilmente me habría repetido aquella afirmación hecha por él en alguna entrevista, como comentario a su epigrama: "Se sentía agradecido, así que era incapaz de no creer en Dios." A fin de cuentas, Milosz aseveraba, "uno puede creer en Dios sólo por gratitud por todos los dones". Entonces, cuando me pasaron el teléfono inalámbrico y escuché la voz de Jerzy Jarniewicz, sabía ya cuáles serían las noticias; pero, como ya llevaba tiempo preparándome, no lograron derribarme. En cambio, la pena se dejó ir hasta alcanzar el territorio sempiterno de la poesía. Bajo la luz del sol de Dublín, la silueta del poeta en su jardín de la colina, en lo alto de la bahía de San Francisco, se hizo una con la silueta de Edipo, afanándose cuesta arriba por los bosques de Colono, antes de desaparecer en un abrir y cerrar de ojos: al pestañear, lo vi ahí en toda su magnitud humana y su devoción; al pestañear de nuevo, había desaparecido, mas no estaba del todo ausente. Ahí y entonces, yo habría podido repetir las palabras del mensajero de Sófocles al dar su informe del incidente que, con todo y su misterio, quedaba circundado por el halo de una verdad común:

Se había perdido de vista:

Eso era todo lo que yo podía ver...

Ningún dios galopaba

En su carroza de fuego, ningún huracán

Había arrasado la colina. Podrán tildarme de loco
O de simple, pero ese hombre dejó este mundo
Bien preparado, cuesta abajo rumbo a la puerta
Emparejada de la casa de los muertos.

Gabriel Ferrater



por Seamus Heaney

La poesía de Gabriel Ferrater es en gran medida lo que puede esperarse de un escritor catalán cuya adolescencia y juventud coincidieron con la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. El hechizo y la afectación del surrealismo le quedaban muy lejos. Su obra, equilibrada y gravemente meditativa, deja de lado el gusto por la palabra florida y los manifiestos teóricos, de modo que la franca excelencia de muchos de sus poemas alcanza de inmediato al lector de habla inglesa:

Llevaban minas antitanque, inútiles
y pesadas como un símbolo histórico,
envueltas en mantas empapadas
de olores antiguos, romero y sudor
de mulas. Y también ametralladoras
desmontadas de los cazas alemanes
y metralletas de chatarra inglesa.
En grupos de dos o tres, muy separados
los unos de los otros, ínfimos y tozudos
como la carcoma de un gran tronco abatido,
los maquis agujereaban el Pirineo.¹

En términos generales, la de Ferrater es una poesía enamorada de su propia materialidad, pero no del todo satisfecha por ella. Es poesía convencida de su contingencia histórica pero empeñada, con todo, en sus derechos subjetivos. Poesía que quiere el mundo como meditación pero que no puede olvidar la prioridad de los hechos. Poesía en la que, por ejemplo, sólo se puede dar cuenta cabal de la genuina desolación de la guerra civil a la luz de sus consecuencias, en la tristeza visionaria de un anochecer en el que un tren "se duerme como un gusano, flácido y largo"; en la que el gozo absoluto del amor presente sabe muy bien que no puede conocerse de manera adecuada hasta que no se adentra en el pasado, hasta que los amantes no se han convertido en "ídolos de nosotros,/ para la sumisa fe de después"; en la que cualquier proyecto, por creativo que sea, se halla amenazado por la premonición de que "el mérito/ se siente muy poco feliz, recompensado". En otras palabras, ésta es una poesía que, no obstante su origen romántico, contempla su promesa romántica con eterno escepticismo.

Y es por ello por lo que ha envejecido tan bien. Al igual que las traducciones

de Arthur Terry. "Pequeña guerra", el título del poema que cité más arriba, fue el título de un cuaderno de traducciones de poesía catalana publicado en Belfast en 1967. Arthur era entonces catedrático de literatura española en Queen's University, y por el mero hecho de llamarse catedrático estaba aureolado de cierta autoridad oficial; sin embargo, pese a toda su erudición, no podía imaginarse a un hombre menos amedrentadoramente profesoral que la figura con la que nos encontrábamos en las reuniones de The Group que tenían lugar, semana tras semana, en el apartamento de Philip Hobsbaum. Allí nos íbamos sentando, aspirantes todos, jóvenes profesores, técnicos de laboratorio, funcionarios, estudiantes de doctorado, estudiantes a secas, y Arthur, que había sido amigo de Philip Larkin en la época en que Larkin había trabajado como bibliotecario en Queen's, y que parecía conocer todos y cada uno de los poemas mencionados, sin importar el idioma original en el que estuvieran escritos, Arthur se sentaba entre nosotros como si también fuera un principiante. En aquella época era joven para ser catedrático, pero, gracias a que sabía combinar el interés por nuestro trabajo con la defensa del trabajo de otros —como Ferrater—, lo recuerdo más bien como un ejemplo de la figura del poeta joven.

Ciertas cualidades de la obra de Ferrater estaban destinadas a resultar atractivas al temperamento del traductor: una seriedad que no resultaba solemne, una reticencia que no renegaba de la verdad, una franqueza desengañada. Y en Belfast, en la segunda mitad del sesenta, ciertos aspectos de los temas y situaciones de Ferrater tenían un atractivo obvio para el resto de nosotros, pues empezábamos a convivir con nuestros propios problemas, públicos y poéticos. Aquí teníamos a un poeta que había crecido en una Cataluña dividida por la Guerra Civil; que había convivido con "sangre y fuego", aunque "no me parecían horribles"; cuyo sentido compromiso con las víctimas y crueldades particulares de la época venía a complicarse por culpa de una mente esclava del "demonio de la perspectiva" (en expresión de Zbigniew Herbert). No era ni un poeta retórico ni sentimental, no era un practicante de la poesía de protesta ni un manicurista de la poesía pura; al contrario, su fuerza residía en su "impureza", el modo, por ejemplo, en que la realidad homicida del tambor de un revólver podía cohabitar con la noción mítica de que la verdad se halla al fondo de un pozo ("La mala misión"); o el modo en que una imagen arquetípica (el cobertizo como un útero en "Atra Mater", con sus connotaciones de vagina dentata) era enfrentada y absorbida por la vulgaridad mortal del cobertizo como un depósito de munición vieja.

Si quisiéramos un epígrafe adecuado para este libro, podríamos optar por unas líneas de "Hen Woman", poema de Thomas Kinsella que plantea sus enunciados y meditaciones de un modo que recuerda intensamente a Ferrater. "No hay final", escribe Kinsella, "para aquello,/ no comprendido, que puede aún anotarse/ y acumularse... en la yema del ser, por así decirlo,/ para que allí experimente su (casi animal) crecimiento". Hasta los poemas más anecdóticos han experimentado un fenómeno de acumulación similar. El incidente referido en "Lección de historia", en el que el general colaboracionista salva el puente —una escena que parece provenir directamente de una película en blanco y negro sobre la Segunda Guerra Mundial—, no poseería su fuerza distintiva y misteriosa si no se hubiera asentado primero en una mente aleccionada por la amargura de la experiencia, consciente de que para lograr el máximo efecto y asegurar la supervivencia "se traiciona con franqueza, a plena luz". E "In Memoriam", su largo poema autobiográfico, es más que la suma de sus quedamente afligidas partes en virtud de esta misma habilidad para residir en la

experiencia recordada hasta que adquiere la cualidad feérica de verdad representativa. Es difícil decir, por ejemplo, qué hace tan memorable lo que sigue, si el pathos o el poder de la parábola. Ton es un conductor requisado por los nacionales del pueblo para conducir un autobús lleno de vecinos condenados a una ejecución sumaria:

Trastornado,
miraba de reajo cómo iban bajando
los condenados, que pasaban
rozando su asiento. Los conocía
casi a todos. El señor Subietes
advirtió la revulsión de Ton
y se compadeció. Cuando bajaba,
deteniéndose un momento, le puso
la mano en el hombro y le dijo: "Ya ves,
Tonet, cómo nos hemos de ver".

Si Robert Frost hubiera crecido durante una guerra civil hubiera podido escribir algo parecido. Pero al leer a Ferrater pienso más a menudo en un amigo de Frost, Edward Thomas, por el modo en que ambos poetas persiguen los detalles de la memoria hasta llegar a lo que en Thomas es "una avenida, oscura, sin nombre, sin fin" y en Ferrater "la estupefacción de los juegos antiguos/ bajo estos pinos fuera del tiempo" o "el agua oscura/ que tiene por lecho una garganta de pizarras/ negras, donde resbalan las suelas de cáñamo/ empapadas y viscosas, y los tobillos/ sangran muy fino". Pero los veo relacionados, igualmente, porque comparten parecidas cualidades de fortaleza mental y ternura, porque su amor está encendido por extrañas contracorrientes de piedad y algo cercano a la reserva, y porque su sentimiento de que pertenecen desde tiempo inmemorial a la tierra viene a complicarse con un sentimiento de soledad desvalidamente moderno.

Es posible, por supuesto, que esta comparación venga sugerida por las delicadas cadencias yámbicas de la traducción de Arthur Terry, pero no es la única razón. Lo que está en juego, a falta de una expresión mejor, es una cuestión de temperamento. Ferrater procura mantener al lector en presencia de la carne y el hueso. Pero, al igual que otros artistas ejemplares del mismo siglo, mantiene su mirada bien alta y su fe en el poder de resistencia del arte, inflexible incluso cuando la carne y la sangre se amedrentan y caen:

Entre los objetos del mundo, entre los pocos
objetos que he cogido, hay un cortapapeles:
una hoja corta de marfil,
desnuda para mis dedos, que se me vuelve rosa y pálida
según la luz de los días y los lugares.

Este cortapapeles es un cortapapeles es un cortapapeles, pero aun así parece estar lanzando un grito, a sí mismo y al autor, como el fantasma de Platón grita en el poema de Yeats: "¿Y entonces qué? ¿Y entonces qué?" Ferrater no sólo nos hace tomar conciencia de nosotros mismos, sino que, como todos los poetas genuinos, nos hace preguntarnos qué es lo que eso significa. ~

“El poeta es una criatura inventada que firma con tu nombre”



Por **Miguel Mora**

Mejor admitir el fracaso desde el principio: imposible resumir la exhibición de cultura, inteligencia y humanidad que Seamus Heaney (Derry, Irlanda del Norte, 1939) dio ayer en la Residencia de Estudiantes. Durante hora y media, el premio Nobel de 1995, profesor en Oxford y Harvard, poeta gigantesco, traductor, ensayista y prosista, inundó el aire con relámpagos de asombro. En su inglés lleno de giros, matices, gestos y onomatopeyas, explosiones y sonrisas,

Heaney dictó con pasión gaélica y rigor oxoniense una lección sobre Pablo Neruda y otra sobre W. B. Yeats, y recitó con su voz profunda de escriba rural el Cantar del alma, de San Juan de la Cruz, que él mismo tradujo al inglés en 1984.

- **“El ensayo de Lorca sobre el duende fue una gran influencia subliminal para mí”**
- **“¿El País Vasco? No sé mucho, así que me remito al mandamiento: no matarás”**
- **“La poesía es una mezcla de accidentes, gracia y trampas”**

Además, defendió a Neruda con vehemencia y despachó a Alberti (a los dos se dedica este I Encuentro Internacional de Poesía que cierran hoy Atxaga, Brines y Heaney, entre otros, a las siete de la tarde en la Residencia) en apenas 30 segundos: “No me gustan mucho sus cosas sobre los ángeles; prefiero lo más lírico, su obra más madura. Quizá por las traducciones, no llega bien al inglés. Pero lo conocí en Macedonia, en el 77, y con su melena blanca parecía una figura protosoviética, un tipo más allá de la historia. Existía en una esfera dantesca”.

Se encargó de la presentación su amigo Rodolfo Cardona, coordinador académico de la Residencia y profesor emérito de español en la Universidad de Boston, que hizo un paseo por la biografía, los viajes, los amigos, los libros y las furias de Heaney, cuya poesía definió, en palabras ajenas, así: “Mitológica y periodística, dura y ambiciosa, flexible y ligera”.

Cardona habló de la infancia del poeta en la pequeña granja de su padre, agricultor y tratante de ganado en Derry (su dilema era cavar o escribir); citó el origen industrial de la familia de su madre (otro mundo crucial: la revolución proletaria), y subrayó la beca que recibió a los 12 años para estudiar en un colegio católico de la ciudad de Derry (la religión, otra vía de duda y despojamiento), y su estancia en Berkeley, en 1970 y 1971, que abrió su mente hasta límites lunares, para acabar describiendo al trío de premios Nobel y colegas de Harvard (Heaney, Brodsky y Walcott) como “la mafia de Massachusetts”.

Heaney asentía sonriendo y de vez en cuando dejaba alguna perla de humor sardónico: “La mafia es como la belleza, depende de los ojos que la miren”. “Estoy preparando una versión de Antígona para el Abbey Theatre. ¿Pero quién necesita otra versión?”. “Gracias a que mi cuñada se casó con un español, leo bastante castellano, aunque no necesariamente lo entiendo”. Entre broma y broma, el autor de Muerte de un naturalista (1966), Norte (1975), Sweeney extraviado (1982), Station Island (1984), Viendo cosas (1991), Campo abierto: poemas 1966-1996 (1998) o Luz eléctrica (2001) dejó otras frases memorables. “La biografía sólo consiste en escapar de la realidad diaria; la poesía es también un documental del mundo”. “Irlanda tiene su propia desolación, su propia paz; estamos exhaustos, pero no perdemos la esperanza”. “Cuando Borges me cogió la mano y me dijo ‘poeta irlandés, poeta irlandés’, me sentí canonizado, sobrevalorado y un poco ridículo. Era como decir tenor irlandés. ¡Hay muchos!”.

Sobre Neruda se extendió más, para reivindicarlo a fondo y comprender incluso sus errores políticos. “Es tan copioso y variado... Su inteligencia cristalina está envuelta en una capa de retórica, pero esa capa a veces es majestuosa: él sabía desde muy joven que la gran poesía está en la sombra, en lo taciturno. Su prosa es también formidable, te exige mucho como lector. Es arrogante porque sabe que tiene que hacer lo que hace: luchar contra la historia. Pero escapa muchas veces de ese destino. Demasiadas como para no ser un genio”.

Durante el coloquio llegó lo mejor. Alguien le preguntó por su duda originaria, cavar / escribir. Y dijo: “En gaélico antiguo, escribir era un acto físico, una tortura, no un ejercicio mental. Joyce habló del hombre-pluma. Y mis vecinos del campo siempre me decían: ‘Quédate con los libros. El lápiz es mucho más ligero que la pala’. Me lo dijeron 10.000 veces. También decían: ‘Transportar lo que aprendas siempre pesará menos que levantar piedras’. Soy el mayor de nueve hermanos. Algunos son obreros, y no es por fardar, pero el peso de la pala siempre ha estado muy presente en mi vida”.

Luego llegaron los aplausos de los 40 o 50 asistentes, las firmas de libros, los saludos de amigos y de jóvenes admiradores. Y en cinco minutos, Heaney estaba ya sonriendo relajado frente a una cerveza, dispuesto a conversar con EL PAÍS. Luego lo haría también con Gara, el diario vasco, tras algunas vacilaciones y preguntas sobre el periódico abertzale.

-¿Es como el IRA o como el Sinn Fein? -inquire Heaney.
-Más bien lo primero -le dice alguien-. Y quizá traten de utilizar tus palabras a su favor.
-Entonces hablaré con ellos. Si no hablara, es cuando me podrían manipular de verdad.
Y empieza la entrevista.

Pregunta. ¿Cuál es su opinión sobre el llamado conflicto vasco?

Respuesta. No lo conozco muy bien, así que diré lo mismo que dijo Joseph Brodsky cuando estuvo en Irlanda a finales del 98. Si uno no sabe mucho sobre algo, no puede lanzarse a hablar ex cátedra. Es mejor aplicar los mandamientos. No matarás. Después de eso podemos hablar de lo que sea. No hay otro modo de arreglar las cosas que no sea sentándose. Pero primero es dejar de matar. En Irlanda lo sabemos bien. Finalmente, hay que sentarse a hablar, y cada parte debe renunciar a cosas, debe haber un tira y afloja; si no, las cosas no cambian.

P. Por cierto, que acaba de absolver a Neruda de todos sus pecados,

incluidos la torrencialidad y el estalinismo.

R. ¡No conozco todos sus pecados! Y lo primero que debe hacer la gente antes de ser perdonada es arrepentirse, prometer no hacerlo más...

P. Es curioso que haya recitado el Cantar del alma. ¿Ha oído la versión de Enrique Morente?

R. ¡Ese poema es un monumento al ritmo! ¡Y a la teología! Es más que una alegoría. Escucho algo de flamenco. Me gusta, pero me temo que tengo oído de turista. Pero ese fogonazo, ese mando... ¡Es irresistible, imposible no responder a eso! Aunque el ensayo sobre el duende de Lorca es más importante para mí que el flamenco. Lo leí siendo muy joven, y ejerció una influencia subliminal durante años en mi poesía.

P. ¿Sabe si hay una palabra inglesa para duende?

R. ¡Quizá haya alguna irlandesa! Es lo de abajo, lo que sale de la tierra... Lorca tiene muchas virtudes, pero la principal no es la precisión. Lo suyo es sugerir cosas, imágenes...

P. ¿El duende aparece siempre en la poesía buena?

R. Quizá no es exagerado decir eso. Yo empecé a escribir poesía con 23 años, y la palabra barrió todo lo demás. Mi vida ordinaria estaba en esos poemas primeros, la magia de la experiencia física de escribirlos, ver cómo salía todo a la superficie, el lenguaje común... Mis padres y profesores decían: "Haz algo con tu vida". Y no podía hacer nada más que eso, debo admitirlo.

P. ¿Le parece que su poesía se ha hecho más intelectual con el tiempo?

R. ¡Más literaria! Pero siempre trato de manejar eso, de hacer algo más directo. El camino es difícil, porque escribir tiene una parte inconsciente y otra muy consciente, publicar y ser criticado. El poeta es una criatura inventada que firma con tu nombre. Y al tiempo, escribir supone olvidarse de uno mismo, y hay tantas maneras de olvidarse como de estar presente. Sospecho que no hay remedio para eso, ni solución. La poesía es una mezcla de accidentes, gracia y trampas. Hay que trampear para buscar la inocencia; si no, sólo te dedicas a ser tú mismo.

P. ¿Y eso es aburrido?

R. Mucho, pero el reto paradójico es que a la vez debes ser fiel a ti mismo, sonar a ti mismo, y sin repetirte.

P. El fingidor de Pessoa.

R. ¡Maravilloso Pessoa! Pero si lo lees estás perdido: sabes que eres un fraude, que tener una sola voz es imposible. Y si recuerdas eso, ya no escribes. ¡Si me acuerdo de Joyce, no cojo el lápiz!

P. En la charla ha hablado mucho de poesía política, pero nada de poesía amorosa. ¿Un síntoma de algo?

R. De los tiempos, de la edad...

P. ¿O quizá es que la poesía es siempre política?

R. Esas preguntas... Preferiría que no las hiciera... Usted ya sabe la respuesta. ¡Dígalo usted!

P. ¡El premio Nobel es usted!

R. ¿Significa algo el Premio Nobel?

P. ¿Acaso es un premio antipoesía?

R. De esas cosas no se habla. Como del amor. Son verdad. Son muy delicadas. Bueno, mañana leeré su información. ¿Son fiables los periodistas?

P. Ya sabe que no. ¿Y los poetas?

R. Los poetas, sí. [Larga pausa]. ¿Pero es eso mejor?

Cada poeta es un poeta joven



Por **Wanda Cuseo**

CORDOBA.- ¿Es el irlandés Seamus Heaney (Derry, Irlanda del Norte, 1939) el mejor escritor vivo en lengua inglesa? Hay quien lo cree así. Sus razones se pudieron comprender ayer en Córdoba, donde Heaney hizo una lectura comentada de sus versos, cargados de flexibilidad rítmica y de intenso lenguaje. Su intervención fue el plato fuerte del Festival Internacional de Poesía Cosmopoética, lugar en el que, según Heaney, «los versos se convierten en una celebración de felicidad para la sociedad».

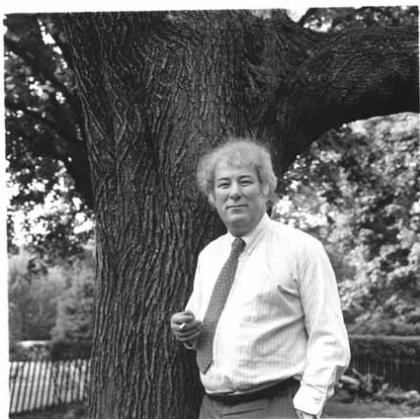
El ganador del Nobel de 1995, cuya obra en parte refleja la situación política y el conflicto en Irlanda del Norte, negó que la poesía pueda convertirse en arma política. «Si el arte es útil», afirmó, «es para crear una zona de protección de los sentimientos». «La poesía no puede hacer mucho», admitió, «pero sí puede cambiar algo en el individuo». Además, «todo autor tiene una responsabilidad con la realidad en la que vive, no puede ignorar lo relativo que hay en la vida. Pero tiene que elevarlo», concluyó Heaney, «tiene que añadirle placer».

Para Heaney, la verdadera esencia de la poesía es «crear valores sociales», ser «arte del oído» (heard, en inglés) y «no del rebaño», (herd). De manera que el poeta lamenta que desde que recibiera el Nobel «me inviten a participar en los festivales más por este galardón que por mi poesía». «Tú puedes olvidar que has ganado el premio, pero nadie más lo hace», explica. «Sin embargo, no creo que cambie el proceder como poeta, desde que el abstraerse es la condición sine qua non para escribir poemas, da igual la edad o el estado en que te encuentres o cualquier premio que consigas».

Heaney, a sus 69 años, sigue convencido de que «todo poeta es un poeta joven, y cada uno de sus poemas es su primer poema, puesto que la inquietud y la ansiedad del autor es la misma». Así que hay que hablar de sus primeras obras, reflejo del edén en el que vivió durante su infancia, en una granja lejos del ruido de los bombardeos nazis. «Estaba llena de inocencia, seguridad y lugares soñados», explicó. «Luego llegó la responsabilidad hacia la realidad que no se puede ignorar, sobre todo en Irlanda del Norte».

Sin embargo, Heaney afirmó que «muy poco de lo que he escrito es político a la manera de Bretch o Neruda. No ondeo banderas ideológicas, sino pajas en el viento, poemas que serán entendidos, antes de nada, en mi condición de ciudadano».

La fuente curativa



Por **Seamus Heaney**

¿Para qué sirve la poesía? Desde la apología que de ella hiciera Sir Philip Sidney y la defensa de Shelley, han surgido muchas otras respuestas. Una de las más convincentes es la de W. H. Auden en su poema titulado "En memoria de W. B. Yeats", escrito entre la muerte de Yeats, en enero de 1939, y la invasión de Polonia perpetrada por Alemania más adelante ese mismo año, que condujo al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Sus versos finales son una suerte de plegaria a la sombra del poeta muerto, pidiéndole que asegure la continuidad de la poesía en sí misma y que garantice su constante virtud de transformación: "Que al corazón y a todos sus desiertos/ La fuente curativa pueda abrazar. / Y que en la celda misma de sus tiempos / Al hombre libre se le enseñe a alabar."

Sería difícil no leer estos versos como algo más que una elegía. No es solamente una mirada retrospectiva lo que los hace resonar como un guante arrojado al rostro de la historia: se trata de la voz del espíritu acorralado y oponiendo resistencia. Antes incluso de que el siglo veinte alcanzara la mitad de su recorrido, había suficientes acontecimientos para que los poetas y la poesía se sintieran abrumados, desde las guerras de trincheras hasta el ascenso del nazismo, y aun así las estrofas de Auden suenan intrépidas. Existe un impulso definido, carente de disculpas en los versos, enfáticamente rimado y confiadamente métrico, lo cual significa que el poema fluye con una fuerza indomable, mitad grito de guerra, mitad lamento.

Un grito de guerra que celebra a la poesía porque se halla del lado de la vida, de la continuidad del esfuerzo y de la amplitud del espíritu. Ciertamente, el efecto de la conclusión de Auden resulta tan poderoso que lo hace contradecir algo que él mismo dice un poco antes en el poema, en un verso que es, tal vez, el más citado y con mayor frecuencia malentendido: "Pues la poesía no hace que ocurra nada."

Esto también encarna una especie de desafío, pero del tipo que constantemente se malentiende. La aseveración, en un principio, parece reconocer que la poesía de alguna manera se queda corta, falla en cuanto a su función: claro que eso sólo resultaría cabal si la función de la poesía fuera, ciertamente, hacer que ocurriera algo además de su propia existencia. Auden, de hecho, no reconoce ninguna de estas dos cosas; su verso surge en un pasaje donde no hay la menor sugerencia de que la poesía, tomada simplemente como lo que es, sea nada menos que una necesidad de vida.

La paradoja radica, pues, en que justo cuando Auden componía su famoso verso, había poetas que agitaban el sistema en otras regiones de regímenes totalitarios del mundo, y no por medio de escritos propagandísticos, sino al no abandonar las fascinantes y concentradas disciplinas de la escritura lírica.

Fueron, por ejemplo, los poetas rusos que ponían manos a la obra en lo que Auden llamaba "los ranchos del aislamiento y las penas trabajadoras", quienes se hallaban entre los causantes de la más profunda ansiedad política detrás de los muros del Kremlin.

La década de los años treinta sufrió la más oscura represión stalinista en la Unión Soviética, periodo en el cual poetas y escritores se veían silenciados no sólo por el censor, sino también por el verdugo. En 1937, pongamos por caso, la poesía de Osip Mandelstam tenía ya muchos años de no publicarse: él vivía desterrado, lejos de Moscú, temiendo por su vida y al mismo tiempo viviendo para que su poesía sobreviviera y permaneciera para siempre como lo que Auden llamaba "una boca".

A principios de esa década, había vuelto a escribir una especie de poesía lírica que, cual desafío, estaba a tono con las leyes de su propia naturaleza artística, y esto quería decir que se hallaba fatalmente fuera de tono respecto de las leyes artísticas de la tierra en la Unión Soviética.

Dado que entendía los derechos y las libertades de la poesía lírica como equivalentes de los derechos y las libertades fundamentales del ser humano negados por el Estado, la vocación de Mandelstam como poeta se volvió la expresión de un humanismo profundamente comprometido y de profunda oposición. Era como si hubiera prestado juramento para encarnar una suerte de Antígona de la imaginación, para obedecer las leyes de su musa más que las leyes de sus maestros. Para él, "la inmutabilidad del habla articulada" era de una importancia estremecedora. En un poema llega incluso a declarar que un poeta fulminado por un verso es como la tierra fulminada por un meteoro; a partir de esa imagen se pueden proyectar tanto la planta como el alzado de su poética y de su filosofía.

Según el pensamiento de Mandelstam, no se podía fijar un sitio para la doctrina de la necesidad histórica, que a fin de cuentas quedaba reducida a la línea ideológica de partido que los poetas debían promover y a la que se debían suscribir. En cuanto a lo que a él concierne, el logro creativo en el arte y en la vida implica el pasar por alto la necesidad, la diestra evasión de la siguiente movida obvia, la terminante añadidura de lo impredecible. El asunto llega como una aparición y aun así no se puede considerar fuera de lugar: he aquí lo que hace de los grandes **poemas** algo indispensable e imposible de contradecir, lo que los hace sucesos en y acerca de sí mismos.

Se puede responder a la pregunta de qué es lo que la poesía de Mandelstam hace ocurrir diciendo que abre una brecha rumbo a la creación de otros **poemas**, y al decir **poemas** me refiero no sólo a obras hechas de palabras y después impresas en libros; también me refiero a la palabra en ese su sentido más amplio, definido por el poeta Les Murray. Para él, "poema" puede significar un gran sistema de creencias o una ética de la conducta. Y el siglo veinte nos presenta con toda claridad un periodo durante el cual la cuestión toda de la relación de la poesía con los valores humanos se conformó a un costo extremo en las vidas de los poetas mismos, un periodo en el cual el equivalente secular de la santidad se alcanzaba, con frecuencia, gracias a la devoción por la vocación, y en el cual se ha dado hasta un cierto martirologio de los escritores.

Basta pensar en nombres como los de Marina Tsvietáieva, Samuel Beckett y Paul Celan para recordar con qué rigor, a qué costo y en medio de qué soledad tan singular hollaron el camino del arte y lo siguieron hasta sus últimas consecuencias.

En el compromiso de esta voluntad –podríamos decir, citando equivocadamente a Dante– iba implícito su tormento. Su sendero era una vía ascética, no tanto en un bosque oscuro como en una vía negativa lingüística, y fue a instancias de una vocación artística que cambiaron sus vidas y las vivieron, en bien del lenguaje, llevando al lenguaje más allá.

Sin embargo, el camino ascético no fue el único elegido por la poesía en este siglo. La extraordinaria fecundidad y fuerza hipnótica de poetas como Vladimir Mayakovsky, Federico García Lorca y Dylan Thomas debe, a su vez, tomarse como una respuesta noble a los tiempos que les tocó vivir. Sus muertes prematuras acaso los volvieron héroes culturales y los revistieron del glamour de los estereotipos románticos; pero vaya si se yerguen como recordatorios de las fuerzas del daimon del arte, su alianza con la voz cantante de Orfeo, el mero poder hechizante de su discurso rítmico. Dylan Thomas penetró el oído de los hablantes de lengua inglesa a mediados de siglo con una confianza apocalíptica; lástima que luego, en los años cuarenta y cincuenta, la luz de la fe en la vida misma comenzara a desvanecerse.

Después del holocausto, una nueva oscuridad se proyectó sobre el siglo. Se instaló en la conciencia como una segunda caída, que no era parte de algún mito de creación y redención, sino en verdad parte del registro histórico, lo inimaginable al fondo de cualquier espejo en el cual los seres humanos acaso optaran por mirar su reflejo. Aparece, por ejemplo, como telón de fondo pesadillesco en **poemas** de Sylvia Plath que poseen calidad de parteaguas, como "Papacito" y "Doña Lázara", publicados en su poemario Ariel, de 1965. Éstos y otros **poemas** de Plath sí lograron que algo ocurriera de cierta manera muy política: el resurgimiento y desafío de su obra, la combinación de logro artístico y liberación personal que implicaban, todo eso comenzó muy rápidamente a conducir la corriente de lo que en un principio se llamó liberación de la mujer, después feminismo y, por último, política de género.

La obra de Plath, dicho de otro modo, tuvo un efecto definitivamente cinético. "Cinético" es el vocablo empleado por el Stephen Daedalus de Joyce, con objeto de describir el arte que provoca un efecto de saldo o remanente sobre la vida. Arte que puede apropiarse, digamos, con propósitos políticos o como estímulo para propósitos eróticos. Y tal efecto de apropiación de la poesía en la vida es, por supuesto, un fenómeno bastante común.

Si uno se pregunta hasta qué punto la visión compasiva de un Neruda o un Brecht ayudó a los pobres y a los reprimidos, o a qué grado Hugh MacDiarmid contribuyó a la evolución de una nueva conciencia nacional en Escocia, no hallará una respuesta exacta; pero hay, en cambio, una certidumbre en que algo real y positivo sí ocurrió. De igual modo, no cabe duda de que la obra de poetas-soldados durante la Primera Guerra Mundial afectó sus actitudes respecto de la masacre masiva y la lealtad a las mitologías nacionales; de que los poetas de Europa Oriental que se negaron a plegarse a las ideologías comunistas

mantuvieron vivo el espíritu de la resistencia que triunfó en 1989; de que Allen Ginsberg y los poetas de la generación beat en general cambiaron el clima de la cultura norteamericana, contribuyeron al movimiento en contra de la guerra de Vietnam y aceleraron la revolución sexual; de que las poetas de surgimiento posterior al de los logros de Plath llenaron de género su propuesta y afectaron el clima social y político; de que los poetas pertenecientes a minorías étnicas han tenido éxito al incorporar sus **poemas** a una obra más amplia de solidaridad y otorgamiento de poderes; y así sucesivamente.

La obra de todos estos poetas, en el sentido más obvio de la expresión, sí hizo que algo positivo ocurriera. No obstante, doy por hecho que ninguna poesía digna de llamarse tal es indiferente al mundo por el cual y al cual responde. La función de respuesta, tal como lo ha señalado el poeta estadounidense Robert Pinsky, es precisamente lo que hace a la poesía responsable en el sentido más profundo: capaz y dispuesta a ofrecer una respuesta, pero una respuesta en sus propios términos. Y son esos términos los que con frecuencia fuerzan al poeta a recluirse en aquellos "ranchos del aislamiento y penas trabajadoras" a que aludía Auden.

Comencé con una elegía para un poeta porque justamente con motivo de la muerte de un poeta experimentamos con mayor fuerza la necesidad de la poesía, y la gratitud más grande para con él por haber hecho cosas, como decía Rilke, "capaces de eternidad". Cuando muere un poeta, siempre surge una contradicción entre nuestra gratitud por lo que ha ganado el arte y nuestros sentimientos de pérdida personal, y esta ambivalencia queda poderosamente expresada en un par de versos de Tadhg Dall O h-Uiginn, poeta irlandés del siglo XV, escritos en memoria de su hermano, que era poeta a su vez. Ante el hijo de su madre muerto, en palabras de O h-Uiginn, "La poesía se ha acobardado/ Una duela de barril se ha aplastado/ Y el muro del aprendizaje se ha derribado".

A pesar de la intensidad de la pena que se expresa, las imágenes también ofrecen un magnífico panorama de la reciedumbre inmemorial de la poesía, como la obra de contención de la madera y la piedra. Y precisamente por eso cité los versos de O h-Uiginn a principios de noviembre del año pasado, en el entierro de Ted Hughes. Con la muerte de este gran poeta inglés de la segunda mitad de nuestro siglo se esclareció por completo que, a solas, él había hecho un recordatorio de Inglaterra, por así decirlo, que había hecho recordar a buena parte del país y de la cultura mucho de lo que acarrearán su tierra y su lengua. En cierto sentido, él volvió a enarcar el barril colocándole una nueva duela. Este poeta moderno de Yorkshire, que en los años sesenta publicó un poema titulado "El Toro Moisés", habría hecho muy buenas migas con Caedmon, el primer poeta inglés, que comenzó a vivir como trabajador de una granja en Nortumbria, un coterráneo norteño con el arpa bajo un brazo y el bulto de forraje bajo el otro.

Al término de un siglo que ha visto las nubes de hongo sobre Japón y el humo de las cámaras de gases sobre Europa, las regiones de sequía y los casquetes polares derritiéndose, la lluvia ácida y la erosionada capa de ozono, Hughes logró reconocer todas las verdades destructivas y, aun así, seguir cantando como Caedmon acerca de la gloria de la creación. En su elegía a su amigo y suegro, el

granjero Jack Orchard, Ted escribió versos que ahora expresan nuestro propio sentimiento de pérdida:

The trustful catle, with frost on their backs
Waiting for hay, waiting for warmth,
Stand in a new emptiness.
From now on, the land
Will have to manage without him.

[El confiable ganado, con escarcha en el lomo,
Espera la pastura, espera el calor,
Parado en un nuevo vacío.
De ahora en adelante, la tierra
Tendrá que vérselas sin él.]

En este contexto, viene a la mente la frase de Auden, "el cultivo de un verso", como la vieja relación, presente en la palabra "cultivar", entre el cultivo y la cultura, relación que originalmente deriva del verbo latino colere. Así que esto también me recuerda algo que una vez dijo el poeta Joseph Brodsky en mi presencia, algo muy audenesco en cuanto a su simple claridad y convicción. Los seres humanos, dijo, se han puesto sobre la tierra para crear la civilización.

Y si aceptamos esa definición de nuestra *raison d'être* humana, entonces tendremos que admitir que en un siglo en el cual la inhumanidad nunca se ha hallado fuera del alcance, los poetas han sido fieles a tal propósito y han probado, ciertamente, constituir su centro.



Entrevista a Seamus Heaney

“En poesía, la mezcla ideal es cosmos y cocina”

Seamus Heaney (County Derry, Irlanda del Norte, 1939), premio Nobel de Literatura en 1995, representa lo mejor de la poesía contemporánea: una poesía ética que ha sabido encontrar el punto justo entre tradición y modernidad. Estos días aparece en español Campo abierto (Visor) en traducción de Vicente Forés y Jenaro

Talens, la más amplia selección aparecida hasta ahora en nuestra lengua. De sus casi cuarenta años de poesía, del nuevo libro que aparecerá el año que viene y de otras cuestiones habló con El Cultural, que anticipa dos poemas del que será su próximo libro.

El año que viene se cumplirán cuarenta años de la aparición de su primer libro, Muerte de un naturalista, cuyo primer poema, “Digging”, sigue siendo citado como programa de lo que ha sido su poesía después. Cuarenta años más tarde, ¿qué busca Heaney al escribir un poema?

-Busco lo que todos los poetas, lo que Mandelstam llamó la “palabra persuasiva”. Los poemas que prefiero no son aquéllos en los que siento que Seamus Heaney habla, sino aquéllos que hablan en su nombre. Poemas en los que entras de verdad en lo que eres y logras extraer algo de lo que llevas dentro.

-Algo había ya en “Digging”.

-Ese poema me descubrió la confianza y una cierta forma de refugio. Pero después fui muy afortunado al conseguir no sólo refugiarme, sino también desvelar, desenterrar algunas cosas. Por ejemplo, los poemas de Norte que hablan de los cuerpos de cieno encontrados en Jutlandia tienen una extrañeza, algo de ajeno que aún aprecio. A veces pienso en ciertos poemas como en anillos de crecimiento: marcan etapas de tu vida y de tu creación, y eres afortunado si otra gente los ve como marcas valiosas en el lenguaje.

Cuando le concedieron el premio Nobel en 1995 se convirtió en alguien a quien todos querían escuchar. “No me convirtió en un portavoz moral, espero”, dice. “Lo que me dio el premio Nobel fue una capacidad de ser imprudente que llevaba tiempo deseando”, añade con una sonrisa burlona. La noticia del Nobel le sorprendió en Grecia, “yendo de Argos a Arcadia”. Tras darse un baño “como un héroe de Homero” telefoneó a su hijo Christopher, que fue quien le dio la noticia.

-Cuando comenzó a escribir en revistas universitarias utilizaba el pseudónimo “Incertus”... ¿Aún se siente “Incertus”?

-Sí, aún lo soy. No obstante, lo que conviene recordar es que un poeta comienza con la condición de “incertus”, pero el propósito de la escritura es alcanzar un momento de certidumbre. Un buen poema vence el flujo de la vida: proporciona lo que Robert Frost llamaba “una momentánea ausencia de confusión”. Y esto es cierto incluso aunque el poema sea una expresión de la confusión. La expresión, cuando acierta, es en sí misma un factor mitigador.

-Sus poemas hablan a menudo de la situación en Irlanda del Norte. ¿Cuál debe ser la relación entre poesía y realidad/actualidad?

-La poesía, y en general el arte, es una respuesta ante lo actual. Lo fundamental es el impulso de respuesta: no irás muy lejos sin ese intercambio vivo entre un temperamento y el mundo. Es lo que constituye la verdadera responsabilidad del artista. La etimología de esa palabra (en inglés) es un indicio. Un artista tiene el don y la necesidad de responder a la realidad. O por decirlo de otro modo, con palabras de un amigo mío: la poesía le da a las cosas una segunda oportunidad. Lo que no quiere decir que le esté permitido escapar de la realidad, sino que debe proporcionar un ángulo de visión novedoso.

La postura de Heaney, que ha intentado ver siempre el conflicto irlandés desde todos los puntos de vista, no ha sido cómoda para él. Los unionistas le han tachado de “conocido propagandista del Papa”, los republicanos le han echado en cara que no opte claramente por defender la independencia. “Ojalá volviera a

Irlanda Tácito para dar testimonio de cómo nos hemos matado por el bien común”, dice. ¿Qué puede hacer la poesía por la paz?

-La misión de la poesía, del arte en general, no es hacer la paz. El arte es paz.

-¿Y puede la poesía contribuir al cambio de la sociedad?

-No creo. Eso es cosa de los gobiernos. Lo que puede hacer la poesía es hablar del sentido de justicia en un sentido individual. Un poema no puede cambiar el mundo, pero puede cambiar la forma de pensar acerca del mundo de una serie de personas. Si tienes una persona que lee poesía, tienes una autobiografía; veinte personas leyendo poesía son el comienzo de una cultura.

- ¿Y eso ayuda a cambiar situaciones?

-Desde luego. Creo que fue Brodsky quien dijo que quien lee poesía de un modo crítico es menos susceptible de dejarse engañar por la retórica de los políticos.

-¿Es posible una Unión Europea globalizada, que dé la espalda a las particularidades de cada país?

-No. Los euronños llevan en la mano su billete a Amsterdam, pero sus oídos están sintonizados con el dialecto local.

Conciencia de sí mismo

Ahora que franceses y holandeses se han manifestado contra la constitución europea, Heaney no ve nada malo en eso. “Cada uno”, afirma, “está en la tierra para tomar conciencia de sí mismo y expresar lo que piensa de forma individual”.

-Es usted, en cierto sentido y al mismo tiempo, el más irlandés de los poetas irlandeses, pero también el que más a las claras muestra una formación clásica y uno de los poetas de la primera generación realmente “internacional”, como Milosz o Brodsky, aunque sea el más joven...

-Uno de mis pasajes favoritos del Retrato de un artista adolescente, de Joyce, es cuando el joven Stephen Dedalus escribe su dirección en una hoja de su libro de texto: Stephen Dedalus, Clase de naciones, Colegio del Clongowes Wood, Clane, condado de Kildare, Irlanda, Europa, El Mundo, El Universo. Veo mi propia escritura como la correspondiente expansión de mi dirección...

-¿Y de qué otro modo?

-Puedo verla también como una onda que no deja nunca de expandirse: comencé, como empezamos todos, como una gota en un estanque, pero desde ese momento la onda comienza a expandirse: la conciencia comienza a crecer y crece en círculos concéntricos generados desde el centro. Así que el elemento autobiográfico de los primeros poemas se ensancha hasta llegar a las circunstancias históricas, y después hay una especie de sombra mítica que está en todo eso.

-¿Quiere decir que a pesar de las apariencias no somos sólo uno?

-En efecto, eso quiero decir: puedo verme al mismo tiempo como un niño de una granja de County Derry, como el producto de una educación católica de mediados del siglo XX, como un poeta cuya formación literaria primaria fue la literatura inglesa, pero que encontró un gran muestrario de energías culturales en la lengua y la literatura irlandesas. Puedo recordar a mi padre como era, un

comerciante de ganado con un cayado, un sombrero de ala ancha y un par de botas de cuero con cordones -el emblema de su profesión- o puedo verle como Hermes o Mercurio, el dios de los mercados, las ferias y los viajeros, con su sombrero único y sus talones y caduceus. Cuantas más formas tengamos para conocer el mundo y habitarlo, mucho mejor.

-Grabó un disco hermosísimo con el gaitero Liam O'Flynn, titulado *The poet and the piper*, en el que se alternan poemas leídos y piezas musicales de la tradición irlandesa. ¿Qué importancia le concede aún a la poesía oral?

-En la tierra de la poesía hay aún muchas provincias. Voy a la provincia oral cuando estoy en el escenario con Liam O'Flynn, y voy muy agradecido, gracias a la majestad de su música. Las melodías tradicionales con gaita irlandesa tienen un peso y una dignidad asombrosos, y cuando el público las escucha, sus oídos quedan abiertos y con la mejor disposición para oír poesía, incluso poesía difícil, poesía “de interior”.

Heaney tiene algo de juglar. Acaba de llegar de Cracovia, donde ha leído poemas junto a Wislawa Szymborska -“es como una artista de cine de los años 50”, dice, mientras imita su elegante forma de fumar- y en unos pocos días volverá a irse de gira junto a Liam O'Flynn, en esta ocasión a las islas Feroe. Metido en músicas, preguntado por si existe actualmente hoy una figura semejante a Bob Dylan o John Lennon, no duda en señalar al polémico rapero Eminem. “Está ese muchacho, que ha creado un cierto sentido de hasta dónde se puede llegar. Ha inyectado voltaje a su generación, no sólo con una actitud subversiva, sino con su energía verbal”.

Poesía y globalización

-Hoy en día podemos leer los últimos libros de Szymborska, Walcott, Jacottett, los suyos mismos en multitud de lenguas distintas al poco de ser publicados. ¿Estamos llegando a una suerte de tradición global?

-Los medios de transmisión se han acelerado y la traducción sacia mucho antes nuestra sed de conocimiento de lo que es posible en poesía, pero dudo a la hora de usar la palabra “global”, pues es una palabra que pertenece de una forma muy clara al mundo económico, el mundo de los productos y los mercados. La poesía siempre ha sido, en cierto sentido, global. Además creo que siempre ha sido también, de algún modo, local: su primer florecimiento es siempre en una lengua y una cultura concreta, y de ella depende y en ella vive y crece.

-¿Cuál es la mezcla ideal en poesía?

-La que vi en la casa que compartían Mandelstam y Ajmátova: la mezcla de la cocina y el cosmos.

-Ha escrito una Divina comedia en miniatura sobre un viaje por Asturias... ¿Qué son para Seamus Heaney el infierno, el cielo y el purgatorio?

-El infierno es un cuaderno en blanco; el cielo, un puñado de nuevos poemas y el purgatorio, un libro terminado en tres cuartas partes.

El libro en cuestión está casi terminado, lleva por título provisional *Planting the odd* y se publicará previsiblemente la próxima primavera. Ya ha ido adelantando algunos poemas y revela algunos secretos, como, por ejemplo, que quien en “El bosque de abedules” dice “la condición humana es privada” no es otro que

Brodsky, aunque su nombre no se revele en el poema. Tal vez acabe en ese libro el poema que ha prometido escribir sobre un sacapuntas que encontró en su hotel de Oviedo.

-Escribe sobre Goya: “Pintaba con sus puños y codos”. ¿Con qué escribe Seamus Heaney?

-Con cualquier cosa que sirva para abrir un sendero en lo que en anglosajón antiguo se llamaba “the word-hoard”, la palabra-tesoro. A menudo es la memoria de una sensación física. Cuando la imagen correcta acude a la mente, la energía adecuada parece viajar por el cuerpo hacia la mano que está ansiosa por escribir.

Vivir intensamente

-¿Qué aconseja a un joven poeta?

-Que lea a los poetas que le inviten a vivir más intensamente.

Este verano celebrará en Athenry, en el condado de Galway, el centenario de Padraic Fallon (“el tercero de un triunvirato de talentos en la misma generación, junto a Kavanagh y Clarke”), el poeta que pedía no un monumento más duradero que el bronce, a la manera de los clásicos, sino “un monumento de alas rotas”. Padraic Fallon creía que era posible “construir con un lapicero la ciudad de Troya”. Un poema ¿es siempre una forma de construir la ciudad perdida, la ciudad ideal?

-Podría decir que un poema es como el espacio que imaginé en uno de los sonetos que escribí tras la muerte de mi madre: un espacio “todo vacío, todo manantial”. Estaba pensando en el aire vacío que quedó cuando cortaron cierto árbol junto a la casa en la que nació. Lo habían plantado el mismo año que nació y en un sentido primitivo había asociado mi vida a la suya. Paradójicamente, sin embargo, lo que reunía en el claro espacio real era una plenitud imaginada, y en cierto sentido es eso lo que un poema es: un espacio despejado por el lenguaje, en el lenguaje, donde la vida imaginada palpita aún.



Opiniones de Seamus Heaney

En la reciente edición del festival internacional “Cosmopoética” (Córdoba), el Nobel irlandés Seamus Heaney ofreció a los medios una rueda de prensa en el Centro de Estudios Gongorinos, antigua casa rehabilitada de Góngora. Escuchar a un nobel durante una hora hablar de

poesía y de compromiso, del quehacer del poeta y de la utilidad del poema da para mucho más que un titular, tres frases entrecorridas. Por eso hemos querido publicar aquí las palabras

íntegras que pronunció Heaney, separando cada una de sus opiniones por temas. Esta traducción, revisada por Fruela Fernández –uno de los organizadores del festival e intérprete de Heaney durante la rueda de prensa-, tiene, pensamos, todo el valor y el contenido de una entrevista, de un encuentro en el café Gijón de Poesía Digital.

o. Previa

Sólo decir que para mí es un gran honor participar en este festival, no sólo porque se celebre en Córdoba -cuya tradición poética es tan profunda y tan importante, lo cual ya es un privilegio para mí-, sino también porque es un festival muy bien organizado, que consigue mantener la verdad de la poesía, ser fiel a su gran nivel. Pero también logra convertir la poesía en algo propio de la comunidad. Me pareció que la gente sentía un placer al estar en compañía; eso implica que no sólo es un evento de tipo artístico, sino también una celebración de la felicidad en sociedad.

1. Sobre felicidad y poesía. La utilidad del arte

Si se dice que el arte es útil, se hace necesario preguntarse cómo, en qué medida. En mi opinión, podría decirse que el arte es útil para crear un interior, una zona de protección de los sentimientos. En ese sentido, no importa si el tema de la obra de arte es una circunstancia feliz, si habla de la felicidad o su búsqueda; lo que importa es que la obra asienta algo, incluso si es algo trágico: crea una satisfacción y, a la vez, un equilibrio interior para la conciencia del sujeto. El arte ayuda a crear esa conciencia. En cierto modo podemos decir que el arte no hace demasiado por la sociedad, pero sí puede cambiar en algo al individuo. Y, si tenemos suerte, otros individuos dirán: sí, es esto. Y, entonces, de lo autobiográfico, de esa experiencia autobiográfica de la verdad, podremos llegar a una especie de valores culturales, a crear un valor para lo que ocurre. La publicidad, el éxito, son añadidos respecto a esto. Lo primero de todo es la realidad de la experiencia individual.

Suelo hacer un chiste en inglés, que al traducirlo va a perder mucha de su gracia. En inglés, “heard” significa rebaño -de ovejas, de ganado en general-, mientras que “hear” es oír. Haciendo el juego de palabras, digo que la poesía no es el “heard” del rebaño, sino el “hear” del oído, de lo que se oye, de lo que se escucha. En la medida en que la poesía siga siendo oír, no llegará nunca a ser para el rebaño.

2. Sobre el acercamiento de la poesía al gran público

Pero yo, por mi experiencia personal, por mi carácter, me siento responsable de representar a la poesía; por eso, no sólo participo en festivales, sino que también me someto a la estricta rutina de las conferencias de prensa y de otros actos públicos.

He sido profesor desde que tenía veinte años y creo que sin profesores no habría tenido experiencia alguna de la poesía. Reconozco que me ayudaron mucho, también como persona. Por tanto, estoy de acuerdo con la idea de que festivales

como éste forman parte del sistema de educación pública. Por supuesto, entiendo que no todos los poetas sienten esta responsabilidad hacia la educación e incluso que no todos necesitan tenerla. Pero yo, por mi experiencia personal, por mi carácter, me siento responsable de representar a la poesía; por eso, no sólo participo en festivales, sino que también me someto a la estricta rutina de las conferencias de prensa y de otros actos públicos. Creo que uno de los oficios del poeta es representar a la poesía, representar al arte en público, algo que es totalmente distinto de leer poesía y escribir poesía. Este oficio es, por así decirlo, una responsabilidad cívica. De este modo, es bueno reconocer la labor de las autoridades locales, que están haciendo un esfuerzo para que se amplíe esa base. Ahora bien, lo malo sería caer en lo vulgar, rebajar el nivel para llegar al público, preparar un festival que estuviera por debajo de los niveles de lo que es la poesía. No ocurre así en Cosmopoética: si uno ve la participación, la lista de los poetas de este año y de otros años, comprueba que el nivel de exigencia se respeta. Aunque, lógicamente, eso puede convertir la programación en algo complicado para ciertos públicos, porque la poesía puede ser en cierto sentido difícil, pero es absolutamente necesario transmitirla sin rebajarla.

3. Sobre la evolución de la poesía de Seamus Heaney

Creo que es difícil saber qué sucede en la poesía de uno a lo largo del tiempo. No me siento un poeta distinto ahora de aquél que era cuando empecé, aunque, obviamente, hayan pasado muchas cosas. Esta mañana he dicho que todos los poetas son poetas jóvenes y que todo poema siempre es un primer poema. Uno puede aprender a hacerlo mejor, a “fracasar mejor”, como decía Samuel Beckett. Quiero decir, no es que yo piense que he fracasado con mis poemas, porque, obviamente, si crees que tus poemas son un fracaso no los publicas, pero creo que la frase de Beckett sirve como advertencia para la humildad. Si uno es, por ejemplo, un cirujano y hace su primer trasplante, se siente de forma muy distinta a cuando hace ese tipo de trasplante la vez cinco mil. En esta última estará desde luego más seguro que la primera vez, tendrá más confianza. Pero eso no ocurre con un poema. No creo que cuando escribes el poema cinco mil tengas más confianza al hacerlo que al principio. Esa ansiedad con la que se trabaja, esa inquietud, es igual en cada poema. La frase de Beckett es muy ingeniosa y muy negativa, muy acorde con él, pero ciertamente si lees sus obras, como Molloy, puedes comprobar que ha fracasado muy bien.

La función de la poesía es dar más de lo que es normal, de lo que es usual. Tiene que ser consciente de lo negativo que hay en la vida y no puede ignorarlo, pero tiene que alzarlo, tiene que añadir algo, tiene que añadir placer.

Sí se puede observar en mi trayectoria algo que podríamos denominar distintos tipos de poesía. Ya dije ayer, durante la lectura en el Alcázar, que el contexto en el que nació era muy particular. Podemos decir que estuve en el Edén un tiempo, porque me crié en una granja totalmente aislada. Nací en 1939 y, por tanto, en una situación histórica bastante crítica, pero no tuve conciencia de la guerra mundial. Es cierto que cerca de nuestra granja había un aeródromo donde los soldados americanos llegaban con sus aviones y repostaban antes de invadir Europa, pero durante mucho tiempo no supe nada de la guerra ni tuve conciencia de su gravedad. Por así decirlo, aquello era un paraíso pastoril y me influyó, por supuesto. Poco a poco fue cambiando esa visión, porque la poesía

tiene relación con ese paraíso, con ese Edén, pero estoy convencido de que en un momento determinado tiene que dejar el Edén e ir al mundo. En cierto modo, la primera época de mi poesía es una poesía donde habita la inocencia, la seguridad, los lugares soñados. Después, en otra fase posterior, considero que hay que tratar el mundo de fuera, donde –hablamos de Irlanda del Norte- hay una serie de circunstancias, también personales, que no se pueden obviar. Ahora bien, he de reconocer que más adelante también me satisfizo liberarme del peso de la responsabilidad del mundo. Creo, y lo he dicho muchas veces, que la función de la poesía es dar más de lo que es normal, de lo que es usual. Tiene que ser consciente de lo negativo que hay en la vida y no puede ignorarlo, pero tiene que alzarlo, tiene que añadir algo, tiene que añadir placer.

Relacionada con esta definición de poesía puede venir a cuento una historia real. Un diplomático irlandés se encontraba formando a un diplomático más joven y, en un momento concreto, mientras le hablaba acerca de la seguridad de los documentos, cómo tenerlos controlados, le dijo: esto es un punto menor de significado mayor. En cierto sentido, en eso se basa el arte: en aspectos menores que tienen un significado mayor, superior.

4. Sobre la poesía y el testimonio

Para mí, uno de los mejores poetas, quizá el mejor poeta del siglo veinte, es un poeta polaco, Czeslaw Milosz, que pasó por una experiencia personal terrible. Sufrió la guerra en Varsovia, la ocupación de su país por parte de alemanes y de rusos, fue testigo del guetto. Sobre todos esos argumentos escribió de una manera maravillosa. Creo que ha sido uno de los poetas más responsables y más admirables desde el punto de vista moral. Cuando le conocí sentía una gran timidez y él me dijo algo sobre su poesía que nunca olvidaré, con su marcado acento polaco: “Me siento como un niño pequeño jugando a la orilla del río”. Ciertamente, para que puedas soportar ese peso has de creer en un arte que sea libre y capaz de ofrecer algo distinto. Por supuesto que él se sentía mucho más que ese niño pequeño, pero el ser ese niño pequeño era en parte lo que ayudaba a soportar ese peso.

También recuerdo otra cita de Milosz que me parece muy útil y que se relaciona con esto. Una vez se describió a sí mismo como alguien que estaba oprimido entre la tendencia a la contemplación, a la emoción, y la necesidad de participar históricamente. Es decir, estaba de alguna manera entre la política y la trascendencia.

5. Sobre la poesía y la política

La poesía no es un arma, sino un elemento del mundo. Algunos poetas tienen una inteligencia política que les permite leer el mundo políticamente. En ese sentido, Brecht era un caso muy especial. También Neruda, en determinados momentos y de determinadas maneras. Creo, sin embargo, que los poemas más políticos de Neruda son las Odas elementales. En ellos se ve clara esa sensibilidad que tiene hacia determinadas cosas muy pequeñas: tejer un par de calcetines, el poema sobre la sal. Esos poemas reflejan la condición de los pobres, de los desgraciados del mundo: gentes para las que los calcetines o la sal son cosas muy necesarias. Al margen de esos poemas, quedan otras cuestiones,

como viajar para encontrarse con Stalin, que no tienen que ver ya con la poesía política, sino con el hecho de que un poeta use su condición de ciudadano y actúe para modificar el mundo.

La poesía no puede identificarse con la política. Si la política quiere cumplir su misión, ser lo que debe, tiene que basarse en la solidaridad, en mantenerse juntos, casi en el sentido militar de “no romper filas”. Pero, en poesía, ser solidario supondría en cierta medida la muerte del interior, la pérdida del sentido interior. Brecht, aun con sus afiliaciones políticas, tuvo una inteligencia objetiva que le permitió no sucumbir a ese encanto de la vida política moderna. Lo mismo podría decirse del poeta polaco Zbigniew Herbert. En las antiguas historias de tebeo de Supermán, uno de sus poderes era la visión de rayos X, que le permitía ver a través de los objetos, el interior, la verdad del objeto, de las cosas. El poeta político debería tener esa visión para poder leer las cosas, su verdad.

Aunque también es cierto que, a veces, con un solo ejemplo se puede contradecir todo lo que he dicho. Estoy recordando a un poeta totalmente distinto a éstos de los que he estado hablando, pero también de una gran relevancia política: Allen Ginsberg. Durante los años sesenta y setenta fue el exponente más importante de la política internacional alternativa de EEUU. Durante la guerra de Vietnam, la fama de Ginsberg era tal que podía ser considerado una estrella. Su estatus llegó casi al de profeta contra la guerra. Tuvo mucho éxito, en ese sentido. No es mi tipo de poesía desde el punto de vista estético, no es lo que yo considero mi poesía ideal: él estaba sin duda más cerca de lo que podemos entender como la profecía que de la poesía. Pero, en cierto sentido, también fue el autor de Aullido y de otros poemas que marcaron una época, que son grandes poemas.

6. Sobre la poesía en castellano y su recepción en los países de lengua inglesa

Reconozco que me encuentro alojado en la ignorancia común del lector medio inglés acerca de lo que se escribe en castellano.

No sé si voy a decir lo que se espera que diga aquí. La poesía internacional existe, lo he comentado hace unos minutos, gracias a la traducción. Por desgracia, no tengo conocimiento del castellano. Por supuesto conozco la obra de poetas como Lorca, Machado, Cernuda, el mexicano Octavio Paz, en catalán conozco a Espriu y a Gabriel Ferrater, pero no podría mencionar muchos más nombres de autores en castellano que conozca bien. Y tampoco querría mencionar a poetas que he conocido estos días sólo porque los acabo de conocer, eso no sería justo. Reconozco que me encuentro alojado en la ignorancia común del lector medio inglés acerca de lo que se escribe en castellano.

Le decía el otro día a Jordi Doce que él, sin embargo, sí ha estado atento a lo que ocurre en lengua inglesa. Nosotros necesitamos urgentemente una antología de poesía contemporánea de los últimos 50 años. Durante los 40-50, el mundo de habla inglesa tenía el oído preparado para atender a lo que ocurría fuera, también a lo que se publicaba en este país. En los 60-70, especialmente en

EE.UU., se estaba atento a lo que ocurría en Latinoamérica y eso, en cierto modo, cambió cosas. Pero no se dio esta circunstancia, este interés, en Gran Bretaña y, por supuesto, tampoco en Irlanda, si descontamos, claro, a algunas personas interesadas, algunos traductores. El lector medio, el lector habitual no tuvo, ni tiene ahora, esa información. Yo, por ejemplo -lo recuerdo ahora que veo su fotografía- conocí a Gamoneda por casualidad, porque escuché una lectura de sus poemas y leí algunos poemas traducidos. También recuerdo ahora a autores importantes como Miguel Hernández o Juan Ramón Jiménez. Pero ellos fueron traducidos mayoritariamente en Estados Unidos y he llegado a ellos no desde Irlanda, sino gracias a que residí en EE.UU. en los años ochenta y conseguí tantos libros y tantas traducciones que ya no cabían en las estanterías.

No hay un lugar, unas personas, unas publicaciones que puedan guiarnos por vuestra poesía en la actualidad. Es una situación negativa, sin duda, porque la poesía es parte importante de la cultura de España y tiene una tradición continua durante los siglos. Además, tenéis una conciencia clara de esta tradición, como demuestra el hecho claro de que estemos ahora en esta casa. Nosotros, con este desconocimiento de lo que ocurre en España, nos comportamos como provincianos.

7. Sobre el poeta en un país extranjero. Sobre la traducción

Mi poesía ha sido bien traducida aquí y en México, y eso es positivo. Sin embargo, yo no soy muy partidario de acudir, en general, a festivales. He cumplido 69 años y creo que he tenido mucha suerte en todo este tiempo, porque se ha prestado una atención muy especial a mi poesía y he recibido multitud de invitaciones. En su momento, realicé muchas lecturas en escuelas en Irlanda, en Belfast. Más adelante, también iba a leer a Inglaterra, a los Estados Unidos... He dado muchas lecturas. Por supuesto, siempre ha sido un problema no hablar castellano. Estos días, por ejemplo, este desconocimiento de vuestra lengua ha imposibilitado que acudiera a algunas de las lecturas que ofrecía el programa de Cosmopoética.

El disfrute de un festival es, se puede decir, relativo. Por una parte, es un hecho incuestionable que en los últimos trece años no ha sido la poesía el componente principal de las invitaciones que he recibido. Obviamente, ha sido un motivo, pero no creo que fuera el de más peso. Más bien ha sido la “conexión con Estocolmo” lo que ha más influido. Invitar a Seamus Heaney a un festival e invitar a un premio Nobel a un festival son dos cosas distintas. Si vienes como Nobel sabes que se te va a pedir algo más que una lectura: entrevistas, ruedas de prensa, clases magistrales. En sí mismo no es un problema este trabajo extra, pero tienes que aceptarlo y tomar conciencia de que eso es así y va a suceder. El problema es que si vienes como un poeta célebre a un festival y la traducción no es buena, hay mucha gente y, al final, no haces más que entrar y salir de una a otra sala, es difícil que el público tenga una experiencia significativa de tu poesía. Aquí en Córdoba he tenido la suerte de estar representado por un muy buen traductor como es Jordi Doce, que ha conseguido transmitir la música y la emoción de mi poesía, pero si eso no se produce no sirve de nada ir a un festival. El hecho de haberle conocido con anterioridad me daba una cierta seguridad a la hora de decidirme a acudir aquí. Además, sabía por otras fuentes que éste era

un festival de poesía verdadero, un festival de poesía y de poetas. Por supuesto, si tuviera fluidez en castellano me sentiría más seguro, pero eso no quiere decir que viniera más a menudo, o que me apeteciese más venir a festivales. En cualquier caso, me siento muy feliz de estar aquí.

«La poesía siempre trae noticia de algo nuevo»



Por **Antonio Lucas**

Está considerado uno de los mejores poetas de esta parte del mundo, un autor hondo y reflexivo. Profesor en Oxford y Harvard, ha sido testigo de los años más duros del 'nacionalismo' en Irlanda del Norte - Está preparando un nuevo libro de poemas, 'Human change', sobre la experiencia de superar un infarto

En la mano hospitalaria aloja un vaso de cerveza este hombre alto, con envergadura de dolmen, que arrastra por todo patrimonio unos cuantos poemas memorables y el fulgor de un Premio Nobel. Visto así, en la pecera del Círculo de Bellas Artes, donde una vez más acudió a leer versos, Seamus Heaney extrema su aspecto de leñador, de campesino que no quiere perder del todo el mito profundo del campo, ese rayo de aroma, ese trueno de asombro que tiene la tierra adentro.

Es un irlandés curtido en el momento más salvaje de Irlanda. Aquellos años en que silbaban las balas por las calles y la sospecha marcaba las cuatro esquinas de la convivencia. Diríamos que este hombre se construyó en el centro de dos fuerzas contrarias. Heaney es un producto genuino de Irlanda del Norte. Exactamente del condado de Derry, donde nació en 1939 al cobijo de una familia católica de pedigrí humilde, agricultores y tratantes de ganado. De aquel paisaje extrajo el poso mitológico de su poesía, y de la alquería con techo de paja donde pasó su infancia le viene el sustrato de humanidad que le desborda, esa energía hecha con la condición de la risa.

Hay en él, una fuerza de Nobel atípico. Debe ser esta cercanía de profesor bien entendida, o esa inteligencia que anula los méritos extraordinarios en favor de la virtud de una conversación que salta de un lado a otro marcada por la intuición.

Aquel día de 1995 en que le ungieron con el galardón de la Academia sueca, Heaney andaba con unos colegas comiendo higos de pala en una remota isla de

Grecia. Le llamó su hijo Christopher, le soltó el scoop como un ladrillazo y lo que vino después ya forma parte del mogollón de estos juegos florales. «No creas que he tenido una convivencia fácil con el Nobel. Uno se siente profundamente examinado. He pasado años casi negándolo, distanciándome de la idea del premio. Necesité levantar un refugio donde mis poemas siguieran siendo mis poemas, evitar las condiciones de todo tipo que impone un reconocimiento así... Pero ahora que han pasado tantos años lo voy aceptando mejor», ataja.

- La poesía como revelación.

- Sin duda. Para mí es importante que la poesía tenga ese sentido. Que manifieste un palpito de descubrimiento en aquello que nos viene a decir, de excitación, de estupor, de rareza. Y a la vez debe llevar implícito un reto, como lleva en sí la sorpresa. Un buen poema es lo más parecido a la idea del viaje, a la experiencia del shock. Pienso, por ejemplo, en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, un libro que es imposible entender ni sentir si no se aprecia esa conmoción permanente que lo impulsa, si no se siente en esos versos un golpe íntimo que te deja noqueado.

Seamus Heaney es hombre de poco gesto. Clava los ojos diminutos en el reborde que hace la prisa de la espuma dentro del vaso quieto y va desanudando conceptos, emociones, recuerdos y otras mercancías como quien rinde culto a los cinco sentidos de la memoria.

- Mira, hay poemas que te cambian la onda. Incluso los hay que te modifican la manera de escribir o de palpar el mundo con las palabras. Podría decirte ahora *Aullido*, de Allen Ginsberg, que alteró la música de la poesía norteamericana contemporánea. Eso sucede muy pocas veces, claro, pero si ocurre es cuando la poesía alcanza una de las cimas de su magia.

Empezó a trazar sus primeros poemas en el perímetro de la granja paterna, cuando aún el destino le ponía en la encrucijada de escoger entre cavar o escribir. «Mis vecinos en el campo siempre me decían lo mismo, Seamus escoge el lápiz, te será más útil que la pala. Y es mucho más ligero», apunta entre dos risas. Decidió aferrarse al verbo y empezó una formación regulada con becas que le permitieron enriquecer el barro primigenio del poeta que le aullaba dentro mostrándole un mundo más ancho que el que acogía el condado de Derry, en Irlanda del Norte.

- Pero de los viajes de formación, el más intenso fue el que realizó en 1970 a la Universidad de Berkeley, en plena revuelta estudiantil...

-- Imagínese el contraste. Yo fui directo de Belfast a Berkeley. Es decir, salí de una ciudad que en aquellos años era un catálogo de muerte constante por el terrorismo del IRA, de asesinatos, de rencores y de venenos nacionalistas. Todo eso me marcó muchísimo. No era mi deber de escritor, era mi problema de ciudadano. Aquella sociedad de la que yo venía estaba gravemente enferma. Y salté al otro extremo, a un lugar donde también ciertos valores estaban en crisis, con la guerra de Vietnam al fondo, pero donde todo se cuestionaba. La sensación era que se podía luchar por algo. Y eso no lo tenía en mi tierra. Es

decir, aquella gente tenía soluciones, mientras en Belfast sólo teníamos oscuridad. En Berkeley hallé esa excitación que va aliada a la idea de que la poesía puede colaborar a cambiar las cosas. Aquello fue muy útil para ampliar mi visión del mundo, aunque mi escepticismo se mantuvo. No olvide que la mía es una cultura dividida, donde a pesar de todo no se pierde la cortesía. Pero lo peligroso repta por debajo de la superficie.

Para entonces, Seamus Heaney -«otra cerveza, por favor»-, había publicado su primer y revelador libro de poemas, Muerte de un naturalista (1966), y trabajaba en el que daría cuerpo a Resistir en invierno (1972). El IRA quiso reclutarlo y calzarle su collarón de fanatismo al cuello. Algunos de sus versos, incluso, aparecían en discos de exaltación nacionalista. «He sufrido de todo en ese sentido», afirma.

Al publicar Norte (1975) atizó el avispero de los rabiosos nacionalistas, que lo acusaron de ambigüedad, sobre todo por la valentía de uno de los poemas del libro: Wathever you say, say nothing (Digas lo que digas, no digas nada). Pero Heaney nunca ha meado fuera del tiesto, de su tiesto de equidistancias.

- Viviendo en el Ulster llegué muy acorazado a Berkeley sobre ciertas promesas y utopías que entonces enarbolaba la juventud de EEUU y de Europa. No creí demasiado en ellas. Vengo de un lugar donde nos costó 40 años encontrar el sentido común. Y eso marca. El tiempo fue aclarándolo todo. Y también desgastando la fuerza de esos movimientos estudiantiles que conocí.

Nada delata que quien habla es un Premio Nobel, porque tampoco está claro cuáles son los modales de un Premio Nobel. Heaney es lúcido e irónico, y parece confeccionado de una pasta natural capaz de romper cualquier impostura. Con una contundente amabilidad se deshace de una fotógrafa que lleva una hora lanzándole culebrinas de flash. Y liberado de la luciérnaga con tanga, regresa a la poesía. O a lo que sea.

-- No sé qué le decía... Bueno, sigo: la poesía es también un acto cívico...

No era eso lo que me decía, pero por ahí vamos bien.

- La poesía siempre trae noticia de algo nuevo. Es el gran documental del mundo. Y me interesa mucho la relación entre el impulso lírico y la responsabilidad social. Aquí en España tienen un buen ejemplo. La respuesta de los poetas (y de los artistas en general) a la Guerra Civil fue algo que se sintió en toda Europa. Y de algún modo modificó una forma de entender la literatura no sólo en España, también en numerosos autores de habla inglesa.

- No hemos hablado de la crisis.

- Es un asunto muy grave. Pero los ciudadanos de a pie no somos responsables. La catástrofe nos viene dada de un territorio, financiero y político, que en la mayoría de los casos nos es abstracto. La esperanza, al menos para mí, está en Barack Obama. Aunque me temo que él también se desengañará... Lo que no podíamos era soportar más a una recua de gente nefasta como Bush, Cheney y Rumsfeld. No son más que vulgares provincianos.

Y arrea el vaso vacío en el aire. La cerveza viene sola por el saloon del Círculo de Bellas Artes. A su encuentro. Seamus Heaney brinda con el poeta Jordi Doce, su anfitrión en Madrid. Y con la copa reflorificada se queda muy fijo mirando algo, como dicen que miran los campesinos.



El patetismo de las cosas

por **Seamus Heaney**

La poesía es un arte doméstico, más poesía cuanto más en casa. Está incluso el célebre argumento de que la poesía es lo que se pierde en la traducción. Pero si bien es cierto que los poetas dependen mucho del hogar-dulce-hogar de su lenguaje nativo, también suelen ser unos Oliver Twist del idioma, nunca satisfechos con su ración, siempre pidiendo más, inclinados a sentir que lo suficiente no alcanza sino que es sólo el comienzo, que en alguna parte hay otra palabra que será la llave para acceder a otro mundo.

Por lo tanto cuando las tradiciones nativas rejuvenecen mediante lo que llamamos "el shock de lo nuevo", con frecuencia las nuevas posibilidades aparecen a través del contacto con una cultura extranjera. Esto, en resumidas cuentas, es lo que sucedió en la poesía japonesa de fin del siglo diecinueve, cuando comenzó a escribirse la llamada shintaishi o "poesía nuevo estilo".

La introducción a *The Penguin Book of Japanese Verse* atribuye este cambio radical en el estilo a la publicación en 1882 de un volumen de traducciones al japonés de poesía inglesa miscelánea, incluyendo tramos de las obras de Longfellow (1807-1982), Tennyson (1809-1892), del Enrique IV, 2da Parte, y Hamlet, de Shakespeare. A ese volumen le siguió, siete años más tarde otra antología similar titulada *Omokage* (Semblanzas) que nuevamente incluía traducciones de la obra de Shakespeare y varias otras figuras del movimiento romántico europeo, como ser Lord Byron (1788-1824), Goethe (1749-1832), y Heine (1797-1856). No sé si William Wordsworth (1770-1850) se hallaba entre los poetas románticos traducidos en esas antologías que hicieron época, pero es con Wordsworth que quiero comenzar. Me parece que las escenas que inspiraron su poesía más característica también pudieron haber inspirado a los grandes maestros de Japón. Las sensibilidades inglesas y japonesas reaccionan en formas similares al mundo natural, y el terreno que extrajo lo mejor de Wordsworth también pudo haber provisto la escena de un haiku de Basho (1644-1694).

Es significativo también que la obra del poeta inglés abunde en frases que pueden usarse para describir el impacto emotivo general de cierto tipo de lírica japonesa; como cuando habla de ser "un interno de este universo activo", o de aprender a sentir "la auto-suficiente potencia

de la soledad" o de algo en la naturaleza que es "mucho más profundamente interconectado", y así.

Lo que no es japonés en Wordsworth, sin embargo, y tan sólo se necesita recordar el poema *The Prelude* (El Preludio) para notarlo, es la aureola de introspección y racionalización que rodea los detalles físicos de la escena. En ese período romántico la poesía inglesa típicamente se permitía mayor espacio para el comentario y la elucidación; tendía a aclarar donde la poesía japonesa se contentaba con lo implícito y aparecía ansiosa de enfatizar donde la poesía japonesa prefería encubrir; tendía a agregar donde la poesía japonesa restaba.

Considérese, por ejemplo, el pasaje siguiente de *El Preludio*. Wordsworth recuerda una expedición a caballo que hicieron él y sus compañeros de escuela, un paseo de un día en que salieron al galope a visitar las ruinas de la Abadía de Furness, en la costa de Cumberland. A su arribo, absorben la atmósfera del lugar, las efigies de caballeros y del abad talladas en piedra caídas en la nave sin techo, el viento soplando por sobre sus cabezas y el sonido del mar entrando y saliendo como fondo, hasta el momento de iniciar el regreso. Entonces:

**Nuestros caballos montados y la orden impartida
Con látigo y espuela de la nave volamos
En carrera grosera, dejando al caballero de piernas
cruzadas
Y al abad de piedra, y esa solitaria ratona
Que alguna vez cantó tan dulce en la nave
De esa vieja iglesia donde, por recientes chaparrones
La tierra era incómoda, y, tocada por suaves
Brisas internas, de los muros sin techo
La hiedra vibrante goteaba, pero aun así
Tan dulce en la tiniebla el invisible pájaro
Cantaba para sí que ahí pude haber hecho
Mi espacio, y haber vivido para siempre,
Para escuchar esa música.**

La hiedra que gotea, los muros sin techo, el canto de la ratona solitaria: un poeta japonés quizás se hubiera sentido satisfecho con los elementos de esa escena. Hubiera sido atraído por la quietud central del momento. La narración posiblemente desaparecería, o sería registrada en un interludio breve de prosa anecdótica. Típicamente, el momento de percepción pura estaría aislado, las implicancias psicológicas y filosóficas quedarían tácitas. Lo que Wordsworth declara explícitamente ("ahí pude... haber vivido para siempre/ Para escuchar esa música") el poeta japonés probablemente lo hubiera sugerido en una o dos imágenes iluminadoras.

La poesía inglesa pronto iba a aprender su lección japonesa. Tan sólo dos décadas después que los poetas japoneses "nuevo estilo" de la década de 1890 publicaran sus antologías en su país, comenzaron a aparecer en pequeñas publicaciones en Londres poemas que también podríamos llamar de estilo nuevo. Hacia la segunda década del siglo veinte, dos estadounidenses habían llegado a Inglaterra y producían una

obra que dejaría su marca en buena parte de la poesía escrita en inglés desde entonces. Ezra Pound (1885-1972) y T. S. Eliot (1888-1965) llegaron como expatriados, por un lado para hallar en Europa los orígenes de su tradición cultural, y por otro buscando sacudir esa tradición, revivirla y sintonizarla en otros registros. Fue Pound el que produjo la obra que aquí nos interesa más, cuando escribió uno de los más breves pero más influyentes poemas de toda su obra, el conocido "En una estación del Metro". De un plumazo, o más bien dos líneas, Pound abolió, por decir así, su Wordsworth interior y demostró a otros que podían hacer lo mismo.

Su famoso apunte en torno a la composición de "En una estación del Metro" dice que había intentado hallar palabras para sensaciones experimentadas luego de una única y misteriosa visión de caras hermosas en el Metro de París en la Place de la Concorde. "Surgió una ecuación —escribió Pound— no en discurso, sino en pequeñas manchas de color." Había comenzado por componer una poesía de 30 líneas pero la destruyó porque no lograba una intensidad de expresión satisfactoria; pasaron luego seis meses y escribió una de la mitad de esa extensión; y un año más tarde produjo lo que llamó "una oración tipo hokku":

**La aparición de esos rostros en la multitud:
Pétalos sobre un ramo negro y húmedo.**

Puede parecer insignificante —concluyó Pound— salvo que uno se deje llevar a cierta línea de pensamiento. En una poesía de este tipo uno intenta registrar el instante preciso cuando una cosa externa y objetiva se transforma, o salta hacia algo interno y subjetivo."

Por cierto que el poema está lejos de ser insignificante y en gran medida es gracias a él que muchos lectores (y escritores) en inglés se han dejado llevar "a cierta línea de pensamiento". Gracias a estas catorce palabras, hoy sintonizamos el efecto japonés, la evocación de ese preciso instante de percepción, y estamos dispuestos a otorgar a esa evocación del instante una completa autosuficiencia. No necesitamos una elaboración posterior de ese punto. Quedamos satisfechos si la imagen dispara sus propios ecos y asociaciones, si habla indirectamente, tal como habla Issa (1763-1827) en su haiku:

**Un buen mundo
— gotas de rocío caen
de a una, de a dos.**

De a una, de a dos, son ondas que surgen desde la imagen poema; y era inevitable, dada la capacidad de Pound como operador del escenario literario, que el nuevo efecto japonés fuera integrado a la historia de la poesía en inglés como "el movimiento imagista". Además, una vez que el procedimiento estético tuvo nombre también había sido domado, y como cualquier otra especie domesticada, comenzó a reproducirse y ser aceptada en su nuevo escenario —como en este temprano ejemplo del género por T. E. Hulme (1883-1917):

**Viejas casas
alguna vez fueron andamios
y los albañiles silbaban.**

Ni la pieza de Pound ni la de Hulme obedecen la regla formal de los japoneses, el conteo de sílabas de 5-7-5 se desecha y falta la palabra que indica la estación del año, pero la sensación de lo evanescente, de lo transitorio de las cosas, de la quietud detrás de las cosas, esta cualidad esencial está siempre presente.

Puede decirse que con la escritura de estos poemas iniciales basados en imágenes y con la formulación de los principios de imagismo el concepto de *mono no aware* entra al idioma inglés en teoría y práctica. *Mono no aware* está definida en un glosario de términos artísticos japoneses como un ideal literario y artístico cultivado en el período Heian, del siglo ocho a doce. Significa literalmente el "patetismo de las cosas"; generalmente se refiere a la tristeza o la melancolía que surge de una profunda apreciación "empática" de la belleza efímera que se manifiesta en la naturaleza, la vida humana, o una obra de arte.

Por curiosidad, revisé el reciente *New Penguin Book of English Verse* en busca de este efecto en los periodos pre-imagistas, sin descubrir nada. Esto no significa que la poesía en inglés no registra o no es expresiva de esa vida secreta de los sentimientos o de la melancolía de las cosas: desde el tiempo de los anglosajones el humor elegiaco ha sido una constante de la literatura poética. Simplemente, las formas de expresión son diferentes. En 1869, por ejemplo, Matthew Arnold escribió un poema breve, sin título:

**Bajo la superficie de agua,
playa y clara, de lo que decimos sentir - bajo
el fluir, tan leve, de lo que queremos
sentir - fluye, la corriente fuerte silenciosa,
oscura y profunda, el fluir central de lo que
sentimos de verdad.**

Lo que la forma imagista/ haiku puede hacer es llegar a ese fluir fuerte, silencioso, oscuro profundo y central y dar al poeta y lector una sensación de epifanía. Es de notar también que la palabra "epifanía" se hace disponible como término literario al mismo tiempo que Pound comienza a utilizar el término "imagismo", y que James Joyce (1882-1941) es el responsable de esta nueva extensión y aplicación de su significado. De formas distintas, Pound y Joyce sintieron la necesidad de extender el alfabeto de la expresividad y hallaron una forma de articular lo que T. S. Eliot llamaría, "la noción de algo infinitamente suave, / cosa infinitamente sufriente" —algo que fue para Eliot inherente a ciertas "imágenes": "Me conmueven las fantasías que se curvan/ alrededor de las imágenes y se pegan."

A partir de estos desarrollos iniciales, la forma haiku y los efectos japoneses en general se han transformado en una constante en la poesía inglesa. Los nombres de Basho, Issa y Yosa Buson (1716-1784)

hallaron el camino a nuestro discurso al punto que nosotros en Irlanda hemos aprendido a reconocer algo japonés en la lírica más temprana de la tradición narrativa. Los poetas ermitaños que escribieron en el irlandés antiguo en sus pequeños monasterios también fueron maestros en lo preciso y sugestivo:

**El pequeño pájaro dejó salir de su pico un chirrido:
escuché
notas de pájaros y de repente:
el tordo Lagan.**

La economía de medios, el sentido de una gran quietud, de velocidad y tránsito todo al mismo tiempo, estas cualidades recuerdan al mismo tiempo el haiku tradicional y el poema imagista del siglo veinte, y este ejemplo vale para muchos otros poemas del canon del irlandés antiguo.

Otra cualidad que comparten el poeta irlandés antiguo y su contraparte japonesa es una calidad que podríamos llamar "contacto con este mundo" -ambos igualmente alertas como cazadores en su entorno físico-; y también hay una sensación de otro mundo dentro de "este mundo", uno al que la expresión poética promete acceso. En ambos casos es como si el poeta quedara atrapado entre los placeres de lo contingente y las invitaciones de lo trascendente; y registrando tan precisamente y puntualmente cómo es posible su conciencia del estado medio logra el efecto que Matthew Arnold llamaría, "una crítica de la vida". Se podría argumentar entonces que hay una línea directa que corre entre la obra del ermitaño cristiano cuando registra la extrañeza del canto del tordo hasta el "tintineo de porcelana/ y del té en la porcelana" que describe Derek Mahon (1941) al contrastar los modales exquisitos de los que concurren a los juegos de nieve (en el poema de ese nombre) con el salvajismo de las guerras europeas contemporáneas, incluyendo las que se libran en Irlanda al "servicio de reyes bárbaros". El poema de Mahon, uno de los más perdurables del siglo veinte, constituye una prueba de lo que dice su amigo Michael Longley, ese otro maestro hiberno-japonés, acerca de que lo opuesto a la guerra no es la paz sino la civilización.

Sin embargo la poesía japonesa no es toda fiesta de nieve o fiesta de agua. Uno de los aspectos más atractivos es la forma tradicional conocida como senryu, de mayor humor y robustez que el haiku, más básico e insinuante; y también se podría hacer una interesante yuxtaposición del senryu, con las triadas del irlandés antiguo, o con las breves y alegres poesías de Iain Crichton Smith escritas primero en el gaélico escocés y traducidas al inglés como "cuentos gaélicos", o con los cuentos de Hopewell Haiku de Paul Muldoon, o con el Inchicore Haiku de Michael Hartnett, o con las glosas de Gortahork hechas por Cathal O Searcaigh.

Por lo tanto, si bien es cierto que nuestro sentido del efecto japonés se enfatizó con el imagismo de Ezra Pound, también es cierto que desde los comienzos ha habido cierto parecido entre las formas de ver las cosas del irlandés vernáculo y el japonés tradicional. Y además puede decirse que a lo largo del siglo veinte, mientras competían por la

supremacía los imperios e ideologías, y se cometían atrocidades a nivel desconocido en la historia de la humanidad, los poetas tomaron plena conciencia de los peligros de la retórica y la abstracción. En estas circunstancias, el deber del poeta de ser sincero se tornó cada vez más imperativo; a la vez, la castidad y la reticencia de la poesía japonesa se tornaron cada vez más atractivas. Su proximidad a la experiencia general y su reconocimiento de los misterios, su sensibilidad frente al *lacrimae rerum*, a los aspectos gravosos de la experiencia humana, la han hecho un permanente y cada vez más valioso recurso al que otras literaturas pueden referirse. "

Entrevista de Seamus Heaney a Jorge Luis Borges (1981)



Richard Kearney: Su prosa pone de manifiesto una continua obsesión con el mundo de la ficción y de los sueños, un universo de laberintos inconscientes. En ocasiones es algo tan onírico que se vuelve imposible distinguir entre el autor (usted), los personajes de la ficción y el lector (nosotros).

Seamus Heaney: Esta interacción entre la ficción y la realidad parece ocupar un lugar central en su obra. ¿Cómo afecta su obra el mundo de los sueños? ¿Usa conscientemente material onírico?

Borges: Cada mañana, cuando despierto, recuerdo sueños y los grabo o los escribo. A veces me pregunto si estoy dormido o si estoy soñando. ¿Estoy soñando ahora? ¿Quién puede saberlo? Nos soñamos unos a otros todo el tiempo. Berkeley afirmaba que Dios era quien nos soñaba. Tal vez tenía razón... ¡pero cuán tedioso para el pobre Dios! Tener que soñar cada grieta y cada mota de polvo en cada taza de té y cada letra en cada alfabeto y cada pensamiento en cada cabeza. ¡Debe estar exhausto!

Heaney: ¿Su mundo onírico alimenta de manera directa su forma de escribir? ¿Toma prestado y traspone el contenido de sus sueños a la literatura? ¿O se trata acaso de una habilidad narrativa que le da a las imágenes su contorno y su forma?

Borges: El relato ficticio da un orden al desorden del material onírico. Pero no puedo decir si el orden está impuesto o si ya está latente dentro del desorden y tan sólo espera quedar realizado a través de su repetición en la ficción. ¿Inventa el escritor de ficción un orden completamente nuevo ex nihilo? Supongo que si pudiera contestar semejantes preguntas ¡no escribiría ficción en absoluto!

Heaney: ¿Podría darnos algunos ejemplos reales de lo que quiere decir?

Borges: Sí. Le contaré un sueño recurrente que me interesó mucho. Un pequeño sobrino mío, quien solía quedarse conmigo con cierta frecuencia y me contaba sus sueños cada mañana, soñó el siguiente tema recurrente. Estaba perdido en un sueño y luego llegaba a un claro en donde me veía salir de una casa blanca de madera. En ese punto, solía interrumpir su resumen del sueño y preguntarme, "Tío, ¿qué hacías en esa casa?". "Estaba buscando un libro", le contestaba. Y se quedaba muy contento con esa respuesta. Como niño, todavía era capaz de deslizarse de la lógica de su sueño a la lógica de mi explicación. Tal vez así funcionen mis propias ficciones...

Heaney: ¿Es entonces el modo más que el material de los sueños lo que principalmente influye e inspira su obra?

Borges: Yo diría que son las dos cosas. He tenido varios sueños recurrentes a lo largo de los años que han dejado su huella en mi ficción de una u otra forma. Los símbolos difieren con frecuencia, pero los patrones y las estructuras siguen siendo los mismos. Por ejemplo, con frecuencia he soñado que estoy atrapado en un cuarto. Trato de salir, pero vuelvo a entrar a un cuarto. ¿Se trata del mismo cuarto?, me pregunto. ¿O acaso escapo a un cuarto exterior? ¿Estoy en Buenos Aires o en Montevideo? ¿En la ciudad o en el campo? Toco la pared para intentar descubrir la verdad sobre mi paradero, para encontrar una respuesta a estas preguntas. Pero la pared es parte del sueño! De modo que la pregunta, al igual que el que la hace, regresa eternamente a ese cuarto. Este sueño me dio el tema del laberinto que aparece con tanta frecuencia en mis ficciones. También estoy obsesionado con un sueño en donde me veo en un espejo con varias máscaras o rostros que se superponen unos sobre otros; los desprendo de manera sucesiva y me dirijo al rostro que está frente a mí en el espejo; pero no me contesta, no puede oírme o no me escucha, es imposible saberlo.

Heaney: ¿Qué clase de verdad cree que Carl Jung intentaba explorar en su análisis sobre los símbolos y los mitos? ¿Cree que los arquetipos jungianos son explicaciones válidas de lo que experimentamos en el mundo inconsciente de la ficción y de los sueños?

Borges: He leído a Jung con gran interés, pero sin convicción. En el mejor de los casos, fue un escritor imaginativo e inquisitivo. Es más de lo que uno puede decir acerca de Freud... ¡Qué basura!

Kearney: La sugerencia que usted hace aquí de que el psicoanálisis tiene valor como un estimulante imaginativo más que como un método científico me hace recordar la afirmación que usted hace en el sentido de que todo el pensamiento filosófico es "una rama de la literatura fantástica".

Borges: Sí, creo que la metafísica es un producto de la imaginación al mismo nivel que la poesía. Después de todo, la idea ontológica de Dios es el invento más espléndido de la imaginación.

Kearney: Pero ¿inventamos nosotros a Dios o es Dios quien nos inventa a nosotros? ¿Es divina o humana la imaginación creativa primaria?

Borges: Ah, ésa es la pregunta. Puede ser ambas.

Heaney: ¿Acaso su experiencia infantil de la religión católica alimentó su sensibilidad de alguna forma duradera? Me refiero más a sus ritos y misterios que a sus preceptos teológicos. ¿Existe algo llamado imaginación católica, que podría expresarse en obras literarias como, por ejemplo, en el caso de Dante?

Borges: Para el argentino, ser católico es más una cuestión social que espiritual. Significa que uno se alinea con la clase, el partido o el grupo social correcto. Nunca me interesó este aspecto de la religión. Sólo las mujeres parecían tomar la religión en serio. Cuando era niño, cuando mi madre me llevaba a misa, yo rara vez veía a un hombre en la iglesia. Mi madre tenía una gran fe. Creía en el paraíso; y quizá su creencia significa que ahora ella está allí. Aunque ahora ya no soy un católico practicante y no puedo compartir su fe, sigo entrando en su habitación todos los días a las cuatro de la mañana, la hora en que murió hace cuatro años (tenía 99 años y le aterraba cumplir cien años!) para rociar agua bendita y rezar el Padre Nuestro como ella lo pidió. ¿Por qué no? La inmortalidad no es más extraña ni increíble que la muerte. Como mi padre agnóstico solía decir: "Dado que la realidad es lo que es, el producto de nuestra percepción, todo es posible, incluso la Trinidad". Creo en la ética, que las cosas en nuestro universo son buenas o malas. Pero no puedo creer en un Dios personal. Como lo dice Shaw en Major Barbara: "He dejado atrás a la Desposada del Cielo". Me siguen fascinando los conceptos metafísicos y alquímicos de lo sagrado. Pero esta fascinación es más estética que teológica.

Kearney: En Tlon, Uqbar y Orbis Tertius, usted dijo que la eterna repetición del caos gradualmente hace surgir o revela un patrón o un orden metafísico. ¿Qué tenía usted en mente?

Borges: Me divertí mucho escribiendo eso. Nunca dejé de reirme, de principio a fin. Todo era una enorme broma metafísica. La idea del eterno regreso es, claro está, una vieja idea de los estoicos. San Agustín condenó esta idea en Civitas Dei, cuando compara la creencia pagana en un orden cíclico del tiempo, la Ciudad de Babilonia, con el concepto lineal, profético y mesiánico del tiempo que se encuentra en la Ciudad de Dios, Jerusalén. Este último concepto ha prevalecido en nuestra cultura occidental desde San Agustín. Sin embargo, creo que puede haber algo de verdad en la vieja idea de que, detrás del aparente desorden del universo y de las palabras que usamos para hablar de nuestro universo, podría surgir un orden oculto... un orden de repetición o coincidencia.

Kearney: Usted escribió alguna vez que, a pesar de que este orden cíclico no puede demostrarse, sigue siendo para usted "una elegante esperanza".

Borges: ¿Eso escribí? Eso es bueno, sí, muy bueno. Supongo que en 82 años tengo derecho a haber escrito unas cuantas líneas memorables.. El resto puede "echarse a perder", como solía decir mi abuela.

Heaney: Usted habló de reír mientras escribe. Sus libros están llenos de diversión y picardía. ¿Escribir siempre ha sido para usted una tarea placentera o ha sido alguna vez una experiencia difícil o dolorosa?

Borges: Sabe, cuando todavía podía ver, me encantaba escribir, cada momento, cada frase. Las palabras eran como juguetes mágicos con los que yo jugaba y movía de toda clase de formas. Desde que perdí la vista a los cincuenta años, no he podido regocijarme con la escritura con esta naturalidad. He tenido que dictarlo todo, volverme un dictador más que un jugador de palabras. Es difícil divertirse con juguetes cuando uno está ciego.

Heaney: Supongo que la ausencia física de la pluma y el estar encorvado sobre el escritorio hace una gran diferencia...

Borges: Sí, así es. Pero extraño poder leer más que poder escribir. A veces me regalo a mí mismo un pequeño engaño, me rodeo de todo tipo de libros, sobre todo diccionarios, en inglés, español, alemán, italiano, islandés. Se convierten en seres vivos para mí, me susurran cosas en la oscuridad.

Heaney: ¡Sólo un Borges podría practicar semejante acto de ficción! Sus sueños siempre han sido, de una manera bastante evidente, importantes para usted. ¿Diría usted que su capacidad o necesidad de habitar el mundo de la ficción y de los sueños aumentó de alguna manera por haber perdido la vista?

Borges: Desde que me volví ciego lo único que me queda es la alegría de soñar, de imaginar que puedo ver. A veces mis sueños se extienden más allá del sueño y se adentran en mi mundo de vigilia. Con frecuencia, antes de dormir o al despertar, me descubro soñando, balbuciendo frases oscuras e inescrutables. Esta experiencia simplemente confirma mi convicción de que la mente creativa siempre está activa, siempre está más o menos soñando tenuemente. Dormir es como soñar la muerte. De la misma manera en que despertar es como soñar la vida. A veces ya no puedo distinguir cuál es cuál.

* * *

Jorge Luis Borges: Como argentino, me siento alejado de la corriente española. Me crié en Argentina teniendo la misma familiaridad con la cultura inglesa y francesa que con la española. Así que supongo que soy doblemente extranjero... pues incluso el español, la lengua en la que escribo precisamente como un extraño, se encuentra al margen de la principal tradición literaria de Europa.

Seamus Heaney: ¿Cree usted que existe algo semejante a una tradición hispanoamericana... aceptando el hecho de que todas las tradiciones deben ser imaginadas antes de aparecer?

Borges: Es cierto que la idea de la tradición implica un acto de fe. Nuestras imaginaciones alteran y reinventan el pasado todo el tiempo. Sin embargo, debo confesar que a mí nunca me convenció mucho la idea de una tradición hispanoamericana. Por ejemplo, cuando viajé a México, me encantó su rica cultura y literatura nativa. Pero sentí que no tenía nada en común con ella. No pude identificarme con su culto al pasado de los indios. Argentina y Uruguay difieren de la mayor parte de los demás países latinoamericanos en el sentido de que poseen una mezcla de las culturas española, italiana y portuguesa que ha dado lugar a un ambiente más europeo. Por ejemplo, la mayor parte de nuestras palabras coloquiales en el español argentino son de origen italiano. Yo mismo

desciendo de ancestros portugueses, españoles, judíos e ingleses. Y los ingleses, como nos lo recuerda Lord Tennyson, son una mezcla de muchas razas: "sajones y celtas y daneses somos". No existe tal cosa como la pureza racial o nacional. Y, aunque así fuera, la imaginación trascendería tal cosa dado que no existe una cultura específicamente argentina que pudiera llamarse "latinoamericana" o "hispanoamericana". Los únicos verdaderos americanos son los indios. Los demás son europeos. Por lo tanto, me gusta pensar que soy un escritor europeo en el exilio. Ni hispánico ni americano ni hispanoamericano, sino un europeo expatriado.

Heaney: T. S. Eliot habló de "toda la mente de Europa". ¿Cree haber heredado parte de esta mente a través del tamiz español?

Borges: En el argentino no existe ninguna alianza exclusiva a una sola cultura europea. Como dije, podemos tomar cosas de varias lenguas y literaturas europeas distintas... tal vez adoptar "toda la mente de Europa", si es que existe algo semejante. Pero precisamente debido a nuestra distancia de Europa también tenemos la libertad cultural o imaginativa para mirar, más allá de Europa, hacia Asia y otras culturas.

Richard Kearney: Como lo hace usted en su propia ficción al invocar con frecuencia las doctrinas místicas del budismo y del Extremo Oriente.

Borges: El hecho de no pertenecer a una cultura "nacional" homogénea tal vez no sea una pobreza sino una riqueza. En este sentido, soy un escritor "internacional" que reside en Buenos Aires. Mis ancestros provinieron de muchas naciones y razas distintas, como lo he mencionado, y pasé gran parte de mi juventud viajando por Europa, en particular por Ginebra, Madrid y Londres, en donde aprendí varias lenguas nuevas, alemán, inglés antiguo y latín. Este aprendizaje multinacional me permite jugar con las palabras como hermosos juguetes, entrar, como lo dijo Browning, en "el gran juego del lenguaje".

Heaney: Me parece muy interesante que su inmersión en varias lenguas durante su infancia, y sobre todo en el español y el inglés, le haya dado ese sentimiento del lenguaje como un juguete. Sé que mi propia fascinación con las palabras estuvo estrechamente relacionada con el hecho de que aprendiera latín cuando era niño. Y la fatigué. También aprendí mucho de él.

Kearney: ¿Y qué opina de Beckett, tal vez el discípulo literario irlandés más cercano a Joyce? El parece compartir con usted una obsesión con la ficción como un laberinto autoescrutador de la mente, como una parodia eternamente recurrente de sí misma...

Borges: Samuel Beckett es muy aburrido. Vi su obra Esperando a Godot y eso me bastó. Me pareció que era una obra muy pobre. ¿Para qué tomarse la molestia de esperar a Godot si él nunca llega? Qué cosa tan tediosa. Después de eso, ya no tuve deseos de leer sus novelas.

Conversación con Seamus Heaney: la conciencia poética

por **Luigi Amara, David Huerta y Julio Trujillo**

El vuelo de la poesía de Seamus Heaney se despliega sobre la tradición irlandesa, la mitología céltica y la sabiduría clásica trazando momentos, mundos en los que coinciden el aligeramiento y la iluminación. Con "lucidez ejemplar", Heaney habla aquí también de nuestro San Juan de la Cruz, del magisterio de Yeats, de las lecciones de los poetas centroeuropeos y de la tenue frontera entre nacionalismo y patriotismo.

El irlandés Seamus Heaney (Condado de Derry, 1939) es, en términos poéticos, uno de los descendientes directos de William Wordsworth y William Butler Yeats más notables de nuestro tiempo. Esto significa lo siguiente: la energía romántica, el brillo cegador y regenerativo de la naturaleza y los "himnos entre ruinas", por un lado; la panoplia mítica, mágica y terrenal, por el otro.

Dicho de manera diferente: el sentido del idilio —en la acepción teocrítica o virgiliana, es decir, clásica, griega y latina, de esa palabra— que el romanticismo inglés recuperó y recreó a lo largo de la primera mitad del siglo XIX; junto a la tragedia ctónica, política y espiritual de Irlanda, en el visionarismo de W. B. Yeats y su revaloración de mitos como el de Cú Chulainn, guerrero de los bosques del Ulster, hijo del dios Lug.

Extraordinario bardo de los pantanos bajos (bogs) y de los paisajes de la "verde Erin"; de la constelación imaginaria y religiosa del Medioevo sajón; de la mitología céltica y de las leyendas silvestres o silváticas cuyo protagonista es el locuaz Finn MacCool; de las peregrinaciones y los renacimientos bajo la guía de San Patricio, Heaney es —mucho más allá de su linaje wordsworthiano o yeatsiano— un poeta de una originalidad irreductible y también un hombre de una lucidez ejemplar. Al lado de la poesía ruda y antihoraciana de Wilfred Owen, admira la intransigente introspección lírica y la dolorosa tensión moral de Robert Lowell. De Owen aprendió, con un estremecimiento, que el Dulce et decorum est pro patria mori —tantas veces grabado en bronce o en mármoles conmemorativos— es una espantosa y sucia mentira, con la que toda una generación europea quedó ensangrentada en las trincheras del Somme y del Marne; de Lowell, que la aristocracia del pensamiento y de la genealogía puede avenirse, sin el menor conflicto, con la decencia personal y la responsabilidad civil.

Hay en la poesía y en el pensamiento de Seamus Heaney, desde luego, muchos otros elementos importantes. Por ejemplo, para mencionar sólo uno de ellos, la lección intelectual y moral de los poetas rusos, como Osip Mandelstam, y de los poetas del centro y el este de Europa, singularmente los polacos Zbigniew Herbert y Czesław Miłosz. Es una lección paneuropea que ha marcado el curso del pensamiento poético occidental de un modo absolutamente imprevisible hace 50 o 60 años y ha superado, con saludable amplitud, la herencia vanguardista. Seamus Heaney ha escuchado y comprendido como pocos ese ejemplo de entereza, imaginación artística y audacia analítica.

La traducción que hizo Heaney del "Cantar del Alma que se Huelga de Conocer a Dios por Fee", poema de San Juan de la Cruz escrito en una prisión toledana en 1577-1578, permitió a un atento público mexicano conocer y

disfrutar, en la lectura que dio el poeta irlandés en el Centro Nacional de las Artes el martes 16 de febrero por la noche, su maestría en el manejo de los yambos ingleses. Although it is the night... se escuchó decir una y otra vez a Heaney en su bien modulada pronunciación de leves vocales y eufónicos deslizamientos consonánticos.

Heaney viene de muchos lugares: las calles y las casas temerosas del Domingo Sangriento en Belfast; el camino donde su primo Colum McCartney fue asesinado; la prodigiosa Tierra de la Juventud: Tir na nóg; el oratorio de Clonmacnoise en el que los monjes, mesmerizados, dirigen la vista hacia lo alto. Su paso por México fue, precisamente, una estación más en su nomadismo de auténtico bardo. Quienes lo escuchamos y lo vimos en esos días de febrero de 1999 no lo vamos a olvidar nunca.

La siguiente conversación a cuatro voces en el Camino Real tuvo lugar durante la mañana del día mismo en que Seamus Heaney y su esposa Marie partían de nuestro país rumbo a los Estados Unidos. Luigi Amara, Julio Trujillo y yo fuimos recibidos de manera muy cordial por el poeta irlandés. Estaba ligeramente afónico por las muchas entrevistas que había concedido a lo largo de su ajetreada visita y "lampareado" por los flashes de los reporteros gráficos en Oaxaca y en la Ciudad de México. No obstante, después de pedir té para todos, charló con nosotros por más de una hora y media. En la plática se tocaron numerosos temas (habló de sus sueños y de su infantil pasión por la pesca, por sólo poner dos ejemplos que no aparecen a continuación). Es una lástima que, por razones de espacio, no podamos reproducir esa conversación en su totalidad. Quedan de ella los pasajes más importantes y significativos.

—David Huerta

David Huerta: "Pulso", del libro *Viendo visiones*, es un poema sobre la pesca pero, al mismo tiempo, según mi lectura, es sobre el lugar que uno ocupa en el cosmos. ¿Cómo fue concebido?

Fue concebido, al igual que muchos de mis poemas, en el recuerdo de una sensación: la del sedal que sale de un carrete y vuela con fluidez. Lo concibió el recuerdo del niño que envidiaba a aquéllos que podían hacerlo, y otro recuerdo: la idea de la extensión completa, supongo. Otro factor fue la noción de gravedad, el necesario peso del sedal para entrar en el río; uno está atado a la gravedad, al "agarra y suelta", como dice el poema. Así que es lanzado y luego desciende, se extiende entre la tierra y el cielo. No lo puedo racionalizar con claridad, pero sé que comienza con una sensación y se extiende hacia la posibilidad. El poema forma parte de un grupo titulado "Tres dibujos" por el rápido trazo con que fueron hechos; no eran óleos sino esbozos, escritos al vuelo. El primero se llama "Anotación" y trata sobre una pelota pateada al aire; al mismo tiempo, en ese poema hay una sensación de desconuelo ante esa libertad porque uno desea la gravedad de regreso. En "Pulso" hay la misma especie de pequeño continuum entre escape y regreso. Muchos de los poemas que he escrito y muchas de las ideas que he tenido acerca de la poesía siguen esa pauta de estar en dos lugares al mismo tiempo, de "extenderse entre", como mi héroe Milosz lo dijo alguna vez: extendido entre la contemplación de un punto inmóvil y el mandato de participar activamente en la historia.

DH: Otro poema que me llama la atención es el de los monjes de Clonmacnoise. La historia del barco flotante tiene algo de fábula, pero es también una meditación sobre realidad y percepción. ¿Está de acuerdo?

Lo escribí rápidamente. Pertenece a una secuencia de poemas, "Claridades", que es parte de una secuencia más grande llamada "Cuadraturas". Todos fueron escritos con deliberada velocidad. Pienso en ellos como el rastro que una piedra rasante deja en la superficie del agua: un trazo, una línea punteada.

Generalmente no escribo así, suelo ser más sereno, pero éstos se presentaron de improviso, surgió un par de poemas y pensé que podía hacer más y más. Así concebí la idea de escribir 12 poemas de 12 líneas, que creció a cuatro grupos de 12 poemas, creando una nueva cuadratura. En inglés, los dos significados de *lightening*¹ son iluminación y aligeramiento. El barco en el aire escapa a la gravedad y, de alguna forma, ilumina a los monjes. Es una imagen que ya había usado antes: un niño o un mendigo parado en una construcción desnuda, sin techo, como una imagen del alma en el juicio final, en el umbral de la eternidad. La noción del universo, o de la eternidad, o de la luz a plomo sobre la cabeza de uno, es una pauta consistente en ese grupo de poemas.

Julio Trujillo: Es notoria su afinidad con la superficie del agua, particularmente cuando es turbada por un tren que pasa, un sedal, una piedra. ¿Cómo explica esta recurrencia?

Durante años pensé en esa imagen de la superficie del agua temblando mientras pasaba el tren. Aparece en los "Sonetos de Glanmore" en 1979 y vuelve a aparecer en el discurso que di en Estocolmo. Pensé en ella como la manera en que la poesía lírica —tal vez todo arte— registra el efecto de lo histórico. El tren pasa con estruendo, como la guerra. No es necesario que el poema documente esa guerra, pero registra las vibraciones de un estado consciente. Mi propia imagen de la conciencia ha sido frecuentemente aquella de las ondas concéntricas del agua, desde el origen de la gota de esperma hasta la máxima extensión de la inteligencia, del esfuerzo intelectual. Sin embargo, creo que, cualquiera que sea la extensión de la onda más dilatada, uno siempre está en contacto con la primera onda interior, es algo como la madreperla. Lo que también me gusta de las ondas concéntricas es que, al mirarlas, uno no está seguro de si se mueven del centro hacia la circunferencia o de ésta hacia el centro. La poesía tiene que ver con eso.

DH: ¿Cómo se relaciona en la actualidad con la tradición clásica, considerando el importante lugar que tienen Homero, Virgilio y Dante en su poesía, como puede comprobarse en *Viendo visiones*?

Ahora veo mi relación con ella desde la óptica del profesor. La atesoré más conscientemente. No sé por qué, pero supongo que reforcé mi creencia en la energía y la vida duraderas de esa tradición al leer a los poetas de Europa del Este. Descubrí que su uso de los clásicos era de hecho vital, no decorativo; no una afectación literaria o un disfraz, sino algo vitalmente comprometido con la cultura y la civilización. Ellos dijeron que la memoria cultural era importante, que si perdíamos ese continuum con las primeras ideas de justicia y los primeros esfuerzos por establecer la polis, perdíamos nuestra civilización. Estos eran en general los poetas disidentes, que manifestaban la importancia de los clásicos. La postura de esos poetas fue fundamental, particularmente la de Zbigniew Herbert, quien usaba a los clásicos como recurso y táctica poética, no como alusión sino como trama; por ejemplo: tiene un hermoso poema sobre

Procusto, quien estiraba o recortaba a sus prisioneros para que fueran del mismo tamaño; obviamente es un poema sobre la vida bajo el régimen soviético y cómo todos tenían que respetar la línea del partido. En mi caso, escribí una versión del Filoctetes de Sófocles que en realidad era una obra política sobre el compromiso o la ausencia de él.

DH: Pienso en dos momentos del siglo XX importantes para la tradición clásica. Uno sería el make-it-new de Pound y otro el de la poesía centroeuropea. Quisiera vincular ese vasto panorama de la civilización con la frase de Yeats acerca de la ambición de la mente humana por dar cabida en un mismo pensamiento a la realidad y a la justicia. Creo que esto tiene que ver con la polis, con la civilización y con la tradición clásica.

Absolutamente. Yeats enfrentó verdades brutales como poeta. Muchos poetas se quedan con el efecto extraordinario de la poesía; toman el orden establecido como el lugar del comienzo y a partir de ahí se regocijan con las posibilidades extraordinarias del arte (en cierto sentido Wallace Stevens es un poeta así). Pero Yeats es trágico a la griega, en el sentido de que entiende que lo que tenemos se basa, hasta cierto punto, en la brutalidad, que el establecimiento de un orden tendrá violencia en su fundamento, y que lo que nos espera siempre es el desestablecimiento de un orden. Por tanto, la corrección política no es una consideración en la que se detenga; siempre tiene un sentido de lo trágico, lo evanescente y lo brutal. Si uno se acerca a los dramas griegos, a La Orestíada por ejemplo, parte de una cultura de la venganza hacia una posible cultura de la justicia, y ese movimiento es mexicano, es irlandés, polaco, ruso —incompleto en Rusia. Regreso siempre a la cita de Yeats porque es fundamental; es misteriosa, tiene fuerza poética: dar cabida en un mismo pensamiento a la realidad y a la justicia.

DH: Quisiera que habláramos sobre sus traducciones de San Juan de la Cruz. ¿Es cierto lo que dice el poema, que como penitencia había que traducir a San Juan?

El poema está basado en el recuerdo de un monje carmelita que tuve como maestro en un retiro.





Este hombre venía de España, donde se había sumergido en el trabajo de Juan de la Cruz, y era completamente diferente de aquello a lo que estábamos acostumbrados. Sus sermones y su presencia no eran místicos sino fervientes. Desde entonces asocio a San Juan de la Cruz con él. El hecho es que estaba escribiendo *Isla de las estaciones* y necesitaba una manera de afirmar la plenitud y la vacuidad. Pensaba que no era capaz de escribir un poema de temple religioso, pero la figura del confesor estaba en mi mente. Era una figura que tenía que aparecer. En *Isla de las estaciones* los personajes aparecen porque tienen un aura en mi memoria. Decidí que no quería usar una traducción del poema ["Cantar del alma que se goza de conocer a Dios por fe"] como acordeón, que tenía que alejarme de eso. Escribí el poema en español en hojas con amplio interlineado y se lo mandé a mi cuñada, que llevaba 30 años viviendo en España. Le pedí que llenara los espacios con palabras literales y que, si quería, escribiera otra versión en prosa. Así que trabajé con material en bruto —una traducción interlinear y una versión en prosa—, no eran las palabras de Roy Campbell [conocido traductor de San Juan al inglés] ni las de nadie más. Creo que el ritmo de ese poema es más manejable en inglés, no como el famoso "La noche oscura", cuyo ritmo es felino y ligero, algo muy difícil de conseguir en inglés; hay algo en la mezcla de subrepción y velocidad en el español de ese poema que creo que es inimitable.

Luigi Amara: ¿Qué opina de la noción de lo mágico en Yeats, en el sentido de una mente universal? ¿Tiene algo que ver con su obra, con su sentido de la iluminación?

Yeats practicaba la magia. Su vida era regulada por el horóscopo y por sus propias disciplinas secretas. No hay rastros de eso en mí. Sin embargo, en un ensayo suyo sobre magia enuncia unos principios que pueden aplicarse a la

poesía: que muchas mentes pueden afluir en una sola, y que esto puede ser invocado por símbolos. Eso lo comparto. Mis creencias sobre poesía son extremadamente sencillas: que tiene que nacer de, y ser recibida por, una vida que crea. Si Mandelstam o Tsvietaeva gustan no es porque su poesía haya sido transmitida como propaganda, sino porque, uno por uno, lectores con fe y sensibilidad se mantuvieron en su creencia por su contacto con poemas individuales, por el goce interno o la ratificación del espíritu, o de la confianza, o de la individualidad que cada poema les daba. Así se mantienen la fuerza y valor de la poesía, no por pasar a través de una propaganda sangrante, sino de un poeta a un lector, y de un poeta a otro poeta. De lo que habla Yeats —y lo que los poetas esperan— es de esa entidad individual que nos una a todos. Creo que la poesía, como la magia, necesita gente preparada para ella. No puede administrarse a la población como una inyección que inmuniza. Uno debe acercársele y ofrecer una convicción sobre su valor. Entonces se recibe algo a cambio. Notarán cómo soy católico de corazón: creencia y práctica, fe y buenas obras.

DH: Usted nos dice constantemente que los poetas centroeuropeos nos dan lecciones en varios ámbitos: resistencia política, resistencia cultural, creación poética. (También nos alertan a los mexicanos, en tanto que somos una pequeña y excéntrica parte de occidente.) También dice entre líneas algo acerca de la unidad de la poesía europea y de las diversas expresiones que se dan dentro de esa unidad. Es impresionante la lectura de sus ensayos sobre estos poetas. Esos ensayos de los ochenta coinciden con mi llegada a la Universidad de Harvard y mi feliz relación con los poetas estadounidenses, pero también con mi desconcertada relación con gran parte de la poesía estadounidense. Supongo que la mía era una actitud puritana, o europea, al decir que se daba demasiado por sentado en este suspiro romántico. Mucha poesía en Estados Unidos es sobre el yo y es ligeramente indulgente. Proviene de una cultura freudiana —opuesta a una marxista—, donde, hasta cierto punto, Freud es santo patrono de la vida intelectual, ciertamente de la clase media. La presencia de Freud no es tan fuerte en la vida europea, mientras que la conciencia marxista de la justicia social es un tema real —aunque uno pueda hacerlo a un lado e ignorarlo. Tal vez el tema de la justicia social esté presente en Estados Unidos en un sentido racial, pero no es lo mismo. Escribí esos ensayos como antídotos, para defenderme, o para explicarme a mí mismo, para aferrarme a algo que estaba mucho más sólidamente basado en la política. No me interesa la política como tema de la poesía, ni ésta debe tener un compromiso político, pero la política como un aspecto de la vida debe ser una presión en la mente, al menos en cuanto a mí toca. Así que supongo que tengo algo de poeta eurocéntrico; sin duda, esa es mi tradición. También está el hecho de que soy maestro desde recién entrados los 20 años. Gran parte de mi vida se ha ido, digámoslo así, en la defensa de la poesía, no necesariamente de forma grandiosa sino con niños. Empezando en Belfast, donde realmente te fastidian con preguntas como: "¿Por qué tenemos que hacer esta mierda?" Desde ahí hasta Harvard, donde te preguntan por qué estás dando clases de creación literaria, por qué tienes a 17 estudiantes escribiendo versos, cuál es tu objetivo. Así que la tradición de la poesía y el hecho de pensar su significado dentro de la vida en general es algo que ha estado acompañándome tal vez demasiado.

DH: ¿Encuentra alguna diferencia significativa entre nacionalismo y patriotismo?

Creo en atesorar lo nacional o lo étnico, cualesquiera que sean las posesiones de la tribu de su pasado, los objetos y los símbolos sagrados, las viejas historias, eso que une al sistema. Pero, por supuesto, ese tipo de creencia ha sido profanado y tratado brutalmente en movimientos de tipo fascista-nazi. Al ver a los serbios uno piensa: "cuidado, cuidado", igual al ver lo que sucede con el ERI, aunque el ERI es algo meramente político. "Nacionalismo" es una de las malas palabras del siglo XX en Irlanda, y yo entiendo exactamente sus peligros porque he estado implicado. He escrito poemas cuyo significado se ha vuelto diferente y peligroso con los años. Escribí un poema titulado "Requiem for the Croppies" en 1966, año en que se cumplía el 50 aniversario de los levantamientos de 1916 contra los británicos. Mi poema estaba dedicado a la memoria de los que murieron en 1798, en la época de Wolf Tone. Pero 1798 resucitó en 1916, y mi poema fue escrito en 1966, invocando la tradición de la insurrección, como la llaman, la violencia y la renovación. Dos años después se desató la violencia en el norte de Irlanda. Mi poema pretendía darle cabida al sentimiento nacional irlandés en el Ulster —oficialmente hablando, Irlanda del Norte era un lugar donde lo irlandés no existía, sino lo británico. Así que yo decía: "No se olviden", y había una ligera agresión en el poema. Cuando el ERI comenzó a operar en los setenta el poema fue usado por algunos grupos, se grabó en un disco con poesía patriótica y republicana muy vehemente, que fue cantado inocentemente en un primer contexto; en un segundo contexto se volvió incendiario y peligroso. Durante los setenta y ochenta dejé de leer ese poema porque era como un llamado a las armas. Ahora que todo ha pasado, creo que debería tener un lugar porque es parte de nuestra historia, de nuestra herencia, esas rebeliones no van a ser suprimidas sólo porque sucedieron. Hay una cierta inmoralidad cuando se corea la violencia; pero también hay una cierta estupidez cuando se niega que ésta existe. Ahora bien, para regresar al principio, creo en aquello que une al grupo o tribu, en la memoria, siempre y cuando no se comience a castigar a otras tribus por unirse alrededor de sus símbolos. El peligro es el triunfalismo de un grupo de símbolos por sobre otro. Pero que estemos en guardia frente al triunfalismo no significa que debemos ser abnegados. En Irlanda este es un asunto cotidiano, particularmente en Irlanda del Norte, porque en un nivel muy pequeño, local, hay sedición, ira, peligro en la ostentación de símbolos, banderas, emblemas, la corona contra el arpa. No creo que eso signifique que la corona y el arpa deban quitársele a esos grupos, tan sólo que los cabrones deben comenzar a entender la presencia del otro.

DH: Los mexicanos entendemos bien el asunto porque nuestro nacionalismo es determinado por la fatalidad geográfica. Por un lado somos muy nacionalistas frente a nuestros primos rubios; por el otro, nuestra memoria histórica nos vuelve resentidos con los españoles. Antes se discutía si la poesía mexicana era poesía española. No, es mexicana. Algunos poetas como Jorge Cuesta intentaron abrir esa brecha, los poetas mexicanos somos poetas españoles en un sentido más amplio.

Yo me enredé en ese sensible asunto cuando fui incluido, con bastante razón, en un libro llamado Poesía contemporánea británica. Nací en Irlanda del Norte, soy un súbdito británico por nacimiento, publico en Londres y todo eso. Como cualquier escritor joven, entré a la corriente sin mucho razonamiento, y

gradualmente, en mis treintas y cuarentas, estas interrogantes sobre la nomenclatura pasaron a tener un significado político importante. Luego pasaron a ser un asunto de honestidad. Yo sentía que debía decir que no era un poeta británico de esa manera. Eran los tiempos de Margaret Thatcher. Aceptar ser un poeta británico para mí era como acompañar al cónsul británico a Polonia, bajo el pabellón nacional, como representante de la poesía británica; nunca lo haría, pero ese era mi nacionalismo hablando. Era Margaret Thatcher y su enemistad con todo lo que mi cultura representaba, así que mi resistencia fue estrictamente política en un sentido, lo cual va en contra de la apertura invocada por la poesía, del poder que no conoce fronteras. Era una situación confusa y vergonzosa, pero por el bien de la honestidad y la claridad escribí una carta en verso con tres líneas famosas (famosas sobre todo porque siempre me las citan de rebote):

Our passports are green
And we've never raised a glass
To toast the Queen.²

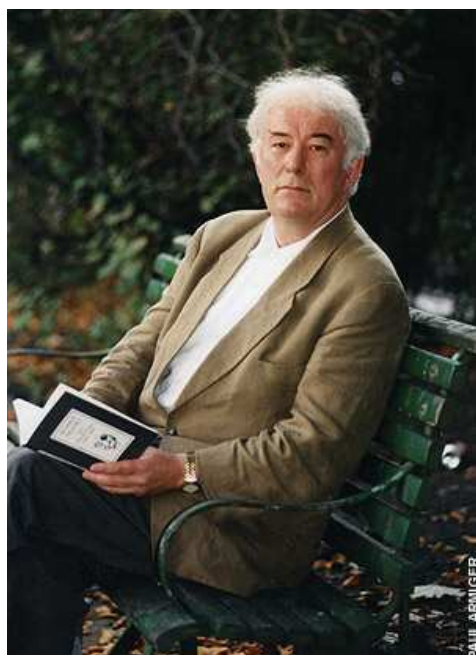
Lo cual era la simple verdad. Luego noté con placer que las antologías comenzaron a llamarse Poesía británica e irlandesa —ya son sensibles a la noción y, sin embargo, un segundo después de decir eso uno se pregunta: "¿Acaso importa?"

JT: Usted hizo una lectura de un poema de Czeslaw Milosz, "Encantamiento", que aparentemente está dedicado al triunfo de la razón humana sobre sus enemigos, pero cuya verdadera fuerza reside, según usted, en la pérdida que sobreviene tras la proclama de confianza. ¿Escribe usted con esa conciencia de la pérdida?

Creo que es fundamentalmente contra lo que uno escribe. Recuerdo que un poeta escocés decía que la poesía era como el jacobitismo, que hoy en Escocia es una causa perdida, la derrota segura de todos los sueños románticos nacionalistas. Orfeo no triunfa, pero su acción es crucial. Otra imagen que me gusta es la de la poesía como un sistema inmunológico: sabe que puede ser derrotado, puede perder, pero sin él todo se colapsaría. La poesía generalmente está a tono con el sistema de valores más profundo dentro del yo y la cultura. Y el sistema de valores más profundo cuando yo crecí era, en parte, un gran estoicismo campesino y, en parte, la total espiritualidad de la fe cristiana. La poesía debe mantenerse alejada de esos rastros profundos.

Me encanta esta frase de Ted Hughes: "La poesía viene del lugar del sufrimiento y la decisión en cada uno de nosotros". Esa es la última trinchera, y ahí va a haber un poco de pérdida que tendremos que enfrentar. —

Seamus Heaney / biografía



(Condado de Derry, Irlanda del Norte, 1939) Escritor irlandés. En 1957 marchó a Belfast para estudiar literatura en la Queen's University, donde impartió clases entre 1966 y 1972 antes de dedicarse por entero a la literatura. Heaney, católico irlandés, se vio muy afectado por la violencia entre católicos y protestantes en el Ulster, y decidió trasladarse a Dublín en 1972. En el Carysfort College de esta misma ciudad impartió clases entre 1975 y 1980. Obtuvo una cátedra en la Universidad Harvard, Massachusetts, en 1984, y entre 1989 y 1994 fue catedrático de Poesía en la Universidad de Oxford, Inglaterra.

La obra

La poesía de Heaney, desde sus comienzos en *Muerte de un naturalista* (1966), está anclada en los contextos físicos y rurales de su infancia. A medida que se desarrolla su obra, esos escenarios se convierten en el foco de una búsqueda arqueológica de los mitos e historias que han contribuido a configurar la violenta situación política de Irlanda del Norte, que sólo ha tratado abiertamente en *Norte* (1975). La obra de Heaney muestra una gran flexibilidad rítmica, pero es sobre todo la intensidad de su lenguaje, que contrasta con el silencio de las gentes que describe, lo que la ha hecho famosa. Otros libros suyos son: *Puerta a las tinieblas* (1969), *Huyendo del invierno* (1972), *Trabajo de campo* (1979), *Isola stazione* (1984), *La linterna del espino* (1987) —que contiene un soneto-secuencia de elegías a la muerte de su madre—, *Viendo cosas* (1991), elegías a su padre, *El nivel espiritual* (1996, premio Whitbread), *Luz eléctrica* (2001). Seamus publicó en 2000 una traducción al inglés moderno del poema épico anglosajón *Beowulf* que se convirtió en un auténtico best seller en el Reino Unido y en Estados Unidos y por la que recibió nuevamente el premio Whitbread.

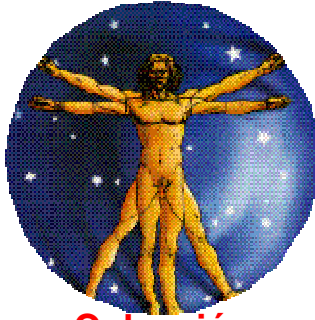
También ha escrito diversos ensayos de crítica literaria: *Preocupaciones* (1980) y *Gobierno de la lengua* (1988). Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1995.

Tomado de Wikipedia



Muestrario de Poesía

1. La eternidad y un día y otros poemas / Roberto Sosa
2. El verbo nos ampare y otros poemas / Hugo Lindo
3. Canto de guerra de las cosas y otros poemas / Joaquín Pasos
4. Habitante del milagro y otros poemas / Eduardo Carranza
5. Propiedad del recuerdo y otros poemas / Franklin Mises Burgos
6. Poesía vertical (selección) / Roberto Juarroz
7. Para vivir mañana y otros poemas / Washington Delgado.
8. Haikus / Matsuo Basho
9. La última tarde en esta tierra y otros poemas / Mahmud Darwish
10. Elegía sin nombre y otros poemas / Emilio Ballagas
11. Carta del exiliado y otros poemas / Ezra Pound
12. Unidos por las manos y otros poemas / Carlos Drummond de Andrade
13. Oda a nadie y otros poemas / Hans Magnus Enzensberger
14. Entender el rugido del tigre / Aimé Césaire
15. Poesía árabe / Antología de 16 poetas árabes contemporáneos
16. Voy a nombrar las cosas y otros poemas / Eliseo Diego
17. Muero de sed ante la fuente y otros poemas / Tom Raworth
18. Estoy de pie en un sueño y otros poemas / Ana Istarú
19. Señal de identidad y otros poemas / Norberto James Rawlings
20. Puedo sentirla viniendo de lejos / Derek Walcott
21. Epístola a los poetas que vendrán / Manuel Scorza
22. Antología de Spoon River / Edgar Lee Masters
23. Beso para la Mujer de Lot y otros poemas / Carlos Martínez Rivas
24. Antología esencial / Joseph Brodsky
25. El hombre al margen y otros poemas / Heberto Padilla
26. Réquiem y otros poemas / Ana Ajmátova
27. La novia mecánica y otros poemas / Jerome Rothenberg
28. La lengua de las cosas y otros poemas / José Emilio Pacheco
29. La tierra baldía y otros poemas / T.S. Eliot
30. El adivinador de hojas y otros poemas / Odysseas Elytis
31. Las ventajas de aprender y otros poemas / Kenneth Rexroth
32. Nunca de ti, ciudad y otros poemas / Czesław Miłosz
33. El barco en llamas y otros poemas / Jaroslav Seifert
34. Uno escribe en el viento y otros poemas / Gonzalo Rojas
35. El animal que llora y otros poemas / Antonio Gamoneda
36. Los andamios del mundo y otros poemas / Ledo Ivo
37. Dominican Style y otros poemas / Alexis Gómez Rosa
38. Poesía francesa actual / Muestra de 40 autores
39. Número equivocado y otros poemas / Wisława Szymborska
40. Desde la república de la conciencia y otros poemas / Seamus Heaney



Colección

**Mostrario de
Poesía**

2009