

La búsqueda de identidad a través del lenguaje poético de Seamus Heaney

María Antonia Álvarez

UNED

Heaney's sense of literary identity is inextricably bound up with his family ancestry of agricultural labour, his Catholic upbringing, and his cultural history. Since his early poetry Heaney dramatises his crisis of identity, expressing an empathy for the familial and the agrarian themes, while focusing on the development of his poetic consciousness. Seamus Heaney has always been attracted by the metaphorical possibilities of the rural world—a pile of *granary sacs* is transformed into *great bland rats*, some *frogs* into *mud grenades*- and by the aura which surrounds the solitary places which in Celtic mythology is represented by wells and rivers, converted into *a transfer of gables and sky*. In *Preoccupations* he explains his attraction by the telluric images and by the essence of the *self*, as source for intuitive, irrational instincts, as he affirms in "Personal Helicon". That is what he writes about in his poems, despite it *is beneath all adult dignity*.

El sentido de identidad literaria de Heaney está inextricablemente unido a su ascendencia familiar de trabajo agrícola, su educación católica y su historia cultural. Desde sus primeros poemas Heaney dramatiza su crisis de identidad, expresando una empatía por los temas familiares y agrarios, mientras se centra en el desarrollo de su conciencia poética. Heaney siempre se ha sentido atraído por las posibilidades metafóricas del mundo rural—un montón de *granary sacs* se transforman en *great bland rats*, unas *frogs* en *mud grenades*- y por el aura que rodea los parajes solitarios, que en la mitología celta se centra en pozos o ríos, convertidos en *a transfer of gables and sky*. En *Preoccupations* explica su fascinación por las imágenes telúricas, por el núcleo oculto del *yo*, por la niebla profunda del subconsciente, fuente de tantos instintos irracionales

sobre los que escribe, pese a considerarlo *beneath all adult dignity*, como afirma en "Personal Helicon".

Key words: *innocence, initiation, fear, death*

Palabras clave: *inocencia, iniciación, miedo, muerte*

En cualquier escritor moderno, la crisis de identidad implica una lucha continua para encontrar su propio espacio dentro de la comunidad y del canon literarios. Este tema tiene especial relevancia para los irlandeses, ya que se enfrentan a un legado cultural e histórico que incluye tanto su relación con Inglaterra como la lucha política y sectaria de su propia tierra. Por tanto, no sorprende que el tema de la identidad haya sido tradicionalmente una preocupación para los escritores irlandeses, como afirma Floyd Collins, pues la crisis cultural del siglo XX en Irlanda "was often experienced as a conflict between the claims of tradition and modernity" (2003: 18).

Seamus Heaney ya hacía referencia a la cuestión de la identidad irlandesa en "Land-Locked": "In Ireland our sense of the past, our sense of the land and even our sense of identity are inextricably interwoven" (1974: 6). El hecho de que Heaney recurra a lo que considera la verdad del pasado, a la naturaleza de lo irlandés, a la herencia católica o al sentido de nacionalismo ha producido un efecto saludable en el crecimiento psicológico de Irlanda, donde cuestionarse el pasado y las ideas recibidas quizá sea la actividad intelectual más importante. Desde que consiguiera la independencia de Gran Bretaña en 1922, y se creara la República de Irlanda en 1949, ha tenido lugar el recorrido del camino postcolonial tradicional de reemplazar la jerarquía del colonizador por la élite nativa nunca cuestionada. Como resultado de todo ello, en los años que siguen a la independencia, las estructuras de poder de la iglesia y del estado han permanecido inmunes a la crítica, y sólo en los últimos años la población más preparada, cada día más creciente, ha llamado la atención sobre las decisiones, acciones y en ocasiones actos delictivos, de los líderes católicos y gubernamentales.

Pero este proceso, necesario para el desarrollo de una democracia sana, ha puesto en duda verdades incuestionables, valores y posiciones éticas básicas, por lo que la poesía de Heaney ha resuelto muchas

de las preguntas de los irlandeses contemporáneos que pueden identificarse con la posición postmodernista de sentirse "lost, / Unhappy and at home" (*Wintering Out*, 48), o con la incertidumbre sobre la respuesta a los irlandeses del norte: "I am neither internee nor informer" (*North*, 73). La visión de Heaney siempre ha sido positiva en torno al sentimiento de duda recientemente creado, que ha terminado por cuestionarse los valores recibidos: "We've on sifting sand. It is all sea-change. / Clear one minute. Next minute haze" (*The Cure at Troy*, 12). En cuanto a seguir manteniendo la herencia nacionalista y republicana durante la violencia creciente experimentada en las décadas de 1970 y 1980, Heaney nuevamente proclama un sentimiento casi universal de desesperanza: "Our island is full of comfortless noises" (*Field Work*, 13).

En un estudio sobre Seamus Heaney, la búsqueda de identidad es un aspecto complejo, pues hay varios elementos que son inseparables: su identidad literaria está estrechamente relacionada con la herencia familiar del trabajo agrícola, su educación católica y su ascendencia cultural, que incluye siglos de conflicto con Inglaterra, así como décadas de enfrentamiento entre ciudadanos protestantes y católicos. Como otros escritores irlandeses contemporáneos, Heaney tiene que resolver por sí mismo las demandas de la tradición y de la modernidad, frente a su exilio voluntario, con el que parece repudiar tanto su propia identidad como la comunidad a que pertenece, y de ahí ese "sense of dividedness" (Collins, 2003:19). Como muchos escritores postcoloniales, Heaney advierte la presencia de influencias u orígenes conflictivos: "the voice of my education," explica en *Preoccupations*, "pull in two directions, back through the political and cultural traumas of Ireland, and out towards the urgencies and experience of the world beyond it" (1980: 35). Heaney explora la continuación del pasado en el presente y valora su efecto en la cultura (Molino 1994: 3). Busca el pasado dentro de sí mismo, y de las gentes y los lugares que mejor conoce, pero su relación con el pasado es más compleja, pues no crea voces cuyas palabras describen un momento determinado, en una progresión singular y lineal de la tradición. Su poesía resuena con voces contradictorias: no es bucólica, ni tampoco socialmente comprometida, como afirma Elmer Andress (1988: 17), pues, desde el comienzo de su carrera, siempre ha estado presente el conflicto entre su impulso de usar la poesía como respuesta a las demandas sociales y su concepto del poema como revelación.

El encuentro por primera vez de Heaney con la obra de Kavanagh refuerza su sentido de identidad, como explica en *The Government of the Tongue*:

I was excited to find details of a life which I knew intimately—
 but which I had always considered to be below or beyond books—
 being presented in a book. . . . Potato-pits with rime on them,
 guttery gaps, iced-over puddles being crunched, cows being milked,
 a child nicking the doorpost with a pen-knife, and so on.
 What
 was being experienced was not some hygienic and self-aware pleasure
 of the text but a primitive delight in finding world become word. (1989: 7-8)

Esta experiencia sin duda marca el comienzo de su identidad poética, como confiesa en *Preoccupations*: “I began as a poet when my roots were crossed with my reading” (1980: 37). Según Collins, Heaney atribuye a Kavanagh el descubrimiento de “a new vein of consciousness in Irish poetry” (2003:25) pero, aunque los dos abandonen la azada por la pluma, al hacerlo, Heaney rehusa la afectación bucólica:

Kavanagh’s proper idiom is free from intonations typical of the Revival poets. His imagination has not been tutored to “sweeten Ireland’s wrong”, his ear has not been programmed to retrieve in English the lost music of verse in Irish. The “matter of Ireland”, mythic, historical or literary, forms no significant part of his material. . . . Kavanagh forged not so much a conscience as a consciousness for the great majority of his countrymen, crossing the pieties of a rural Catholic sensibility with the *non serviam* of his original personality, raising the inhibited energies of a subculture to the power of a cultural resource. (1980: 115-16)

Heaney se describe a sí mismo como “symbolically placed between the marks of English influence and the lure of the native experience, between ‘the demesne’ and ‘the bog’” (1980: 35), mientras lucha para asimilar sus diversas influencias –Kabanagh, Wordsworth, Hopkins, Hughes– al tratar de formar una identidad estética exclusivamente suya. Por eso sus poemas “reflect a search for a personal and cultural identity” (1980:32), en un intento de llegar a un acuerdo con su herencia espiritual, histórica y literaria, ya que “to acquire a singular identity through an achieved voice is the ultimate goal of every serious poet” (1980:34).

En *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition* (1990: 152), Sidney Burris afirma que los poemas de Heaney, aunque oscuros, tratan de que sus lectores se acerquen a su punto de vista de forma que puedan identificarse con los conflictos que él presenta, pues para seguir a Heaney en su viaje artístico, el lector necesita imaginación más que razón, y debe mirar el mundo no a través de los ojos de St. Patrick, sino de los ojos más viejos de Oisín. Catherine Byron, en *Out of Step: Pursuing Seamus Heaney to Purgatory* (1992: 246), explica cómo en cierto modo el exilio, tanto si es elegido como impuesto, corta de forma radical la vida espiritual que aún sigue viva sobre nuestro lugar de nacimiento. Nicholas McGuinn, en *Seamus Heaney: A Student's Guide to the Selected Poems 1965-75* (1986: 5), insiste en que Heaney no escribe en la lengua *racional* del mundo materialista, sino que, al igual que Ted Hughes y otros poetas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, lo que le preocupa es descubrir –o redescubrir– el mito que ayude a sus gentes a encontrar la paz en esa sociedad desarraigada. Y Lìona Ní Riordáin, en “How to get from the plough to the stars: Reception theory and the work of Seamus Heaney” (1998), analiza las claves que han hecho posible el *fenómeno Heaney*: en primer lugar, lo accesible de su poesía, que ha sabido lograr una comunicación directa con sus lectores; su origen norteamericano y al mismo tiempo católico, con las connotaciones que conlleva; el uso de los mitos y leyendas de su país, junto al elemento autobiográfico, lo que ha creado una imagen muy favorable del poeta, y, por último, la concesión del premio Nobel, acogida con gran entusiasmo por toda la prensa, que explica cómo “the love affair between poet and people has continued to grow and develop: from being part of the nation’s cultural heritage he has gone on to represent social heritage” (1998: 211).

El primer volumen de Seamus Heaney fue publicado por Faber y Faber en 1966, cuando tenía 27 años, y el tema principal es la pérdida de la inocencia del niño y la adquisición de experiencia por el adulto. Gran parte de los poemas se ocupan de las tareas rurales, el color, el sonido, el tacto de los objetos en las escenas cotidianas. Vemos la recogida de la patata, cavar la tierra, arrancar la turba, y nos damos cuenta de que paralelamente estamos asistiendo a la formación de la conciencia del poeta, que transforma esas tareas comunes y cotidianas en ejemplares y simbólicas. Por eso Neil Corcoran (1986: 12) cree que lo que Heaney ha escrito sobre su niñez refuerza el sentido de ese íntimo afecto y efusión domésticos, que es la atmósfera recurrente en toda su obra, y Christopher Ricks, en su ensayo "Last Things", explica que a pesar de que tanta popularidad haya repercutido en las enormes ventas de las obras de Seamus Heaney –más de siete u ocho veces superior a cualquier otro poeta– sus poemas más recordados y que siguen acaparando la atención de la crítica son los primeros "muddy-booted blackberry picking", aparecidos al final de la década de 1960 y principios de 1970, cuya perspectiva política denunciaba "the tragedy of a people in a place" (1969:900).

Heaney debe su capacidad para escribir a un sentido íntimo y profundamente intuitivo de su tierra, y sus poemas parecen surgir de ese lugar, como un extraño regalo que la naturaleza otorga al poeta. Pero, si la poesía y el lugar están íntimamente unidos, cuando un escritor es arrancado de sus raíces y no puede volver a escuchar los sonidos del paisaje, se seca la fuente de su inspiración. Esta necesidad que tiene Heaney de sentir su tierra para sustentar el talento poético le aprisiona en un círculo vicioso, pues al elegir la poesía en vez de la granja, se distancia de su familia, pierde contacto con la fuente de su inspiración, convirtiéndose el acto de creación en un acto de destrucción.

Los poemas de su primera colección *Death of a Naturalist*, se centran en la búsqueda de identidad del poeta en términos de experiencia personal, familiar y cultural, como explica en la interview de John Haffenden: "There is indeed some part of me that is entirely unimpressed by the activity, that doesn't dislike it, but it's the generations, I suppose, of rural ancestors –not illiterate, but not literary. They in me, or I through them, don't give a damn" (1981: 63).

El tema del primer volumen de Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, que contiene su primera poesía autobiográfica, es la muerte, tanto literal como metafórica; es la muerte la que une estos poemas tan diferentes, y la muerte es la que inspira las emociones poderosas y ambivalentes en las que deja atrás: por un lado, un sentido de independencia y, por otro, un sentido de culpa y un deseo de recuperar lo que ha perdido —el deseo de escapar de un mundo perdido, frente al deseo de retornar—, la poesía como compromiso y la poesía como propia satisfacción. Como dice Heaney en *Preoccupations*, la poesía es lucha con uno mismo, y cuando consigue articular esta lucha y resolverla, encuentra la voz poética y supera el desasosiego que le produce abandonar la tierra por la pluma, afirmando su parentesco con los que cavan la turba ancestral dentro de su propia familia, y dentro de la literatura gaélica e irlandesa.

En esta primera colección de poemas, con su uso prolífico de elementales recursos poéticos y su sobrecarga de imágenes, Heaney simplemente comienza a aprender el manejo de la pluma como si se tratara de la azada; pero ésta resulta demasiado limitada para su intelecto y sensibilidad, y su segundo y tercer volúmenes muestran la gran metamorfosis sufrida por la azada para poder seguir a su pluma. Por eso, para Michael Parker (1993: 61), los poemas que aparecen en *Death of a Naturalist* demuestran la inquietud de Heaney al abandonar la granja por la pluma, confesando su relación con los humildes excavadores de la turba ancestral dentro de su propia familia y dentro de la literatura gaélica e irlandesa.

No obstante, ya el título *Death of a Naturalist* distanciaba al poeta de una ingenua visión romántica y lo acercaba a la sensibilidad moderna. Según Arthur E. McGuinness (1994: 4), la presencia del sufrimiento y la muerte en el mundo es algo que aparece desde sus primeros versos: el *naturalista* de Heaney debe aceptar la muerte no descada de los gatitos de la granja —"The Early Purges"—, la muerte de un niño —"Mid-Term Break"— o la muerte de la inocencia —"Death of a Naturalist"—, como un explorador que analiza su propio entorno para después profundizar en él y rescribirlo.

“He escrito sobre su niñez porque no he podido evitarlo”, dice en *The Listener* (1971: 661), como si en su primer libro de poemas es-

tuviera cumpliendo con una obligación y liberándose de una carga. La influencia de la tradición es demasiado fuerte y una parte demasiado importante de su conciencia personal y cultural para ignorarla. Su objetivo no es analizar esas experiencias de pérdida de la niñez, sino librarse de ellas, rendirles homenaje y luego hacerlas desaparecer.

El poema “Death of a Naturalist”, que da título a la colección centra la primera parte en las imágenes y ritmos de la vida rural, desde el punto de vista de quien sabe captar los matices y emplear con naturalidad los términos cotidianos. Hay un distanciamiento que explica la diferencia entre la visión ingenua del niño y la experiencia del poeta, y esta disparidad permite a Heaney contar su historia con la maravillada inmediatez de quien ve las cosas por primera vez, nombrándolas con su idioma común y, al mismo tiempo, introducir cierto tono de ironía o escepticismo, sin el cual el poema caería en el tópico o la sensiblería.

“Death of a Naturalist” es un poema de iniciación que recrea el paso desde la percepción inocente de la naturaleza al conocimiento del terror que contiene en un entorno familiar para el lector irlandés, un *flax dam*. Según Michael Parker (1993: 65), el primer hogar de Heaney estaba situado cerca de este dique y su abuelo materno trabajaba en la cocción de piezas de tela para una fábrica cercana. Desde fuera del poema, el lector está sujeto a una rápida sucesión de imágenes decadentes: *festered, rotted, weighted, sweltered*. La opresión claustrofóbica la produce un ritmo cargado, donde predominan los monosílabos: *the air was thick with a bass chorus. Right down the dam*, y desde un conjunto de visiones, sonidos y olores, emergen brevemente imágenes de tentadora belleza: *Bubbles gargled delicately, bluebottles / Wove a strong gauze of sound around the smell*. Después el paso se vuelve más rápido: *There were dragon-flies, spotted butterflies* anticipándose la descripción climática de las huevas de las ranas, que eran *the warm thick slobber*, y por medio de esta frase repulsiva, Heaney hábilmente transmite la psique infantil y el placer de su iniciación en los misterios de la naturaleza.

En la segunda mitad del poema, la visión de la belleza da lugar a la aparición del miedo. La inocencia de la niñez se ve invadida por el violento mundo exterior, y por la aparición de un *yo* más oscuro y demoníaco que produce el reconocimiento, la turbación del adolescente ante su propia sexualidad. El placer inocente producido por la *baba cá-*

lida y espesa ha sido reemplazado por el disgusto de su propio cuerpo, lo que lleva a Foster (1989: 21) a afirmar que en este poema Heaney muestra un retroceso hacia la niñez, no por miedo a alguna amenaza in-nata, sino por los impulsos vigorosos de su imaginación, y viéndose como un intruso en el mundo de los humanos, imagina el mundo animal preparando un contraataque: *their loose necks pulsed like sails*.

A las imágenes poderosas, sensuales y táctiles, Heanes les da inmediatez con su manipulación del paso, el metro y el sonido. La primera línea, que comienza con acento yámbico regular, *All year the flax-dam festered in the heart*, abre paso en la segunda a un anapéstico inicial: “of the townland” que le da rapidez. Este agrupamiento de tres sílabas no acentuadas, con una única monosílaba acentuada al final de la frase, contrasta fuertemente con el grupo siguiente de cuatro palabras que contienen tres sílabas acentuadas (trocaico) junto a la combinación vocálica *ee* y *ea*: *gr en ndh av h ad d*. Estos términos describen las características del lino que está creciendo en el campo; lo rotundo de las palabras proporciona el peso de la espesura de la chacra de lino, cuyo efecto lo proporciona también la siguiente línea: *Fl xh dr tt dth re*, (acento trocaico), *we ght dd wn b h ges ds*. Merece destacarse la cesura entre *there* y *we ght d* (que las separa y hace que se acentúen en las dos; *we ght d* imita el peso de la vegetación podrida). Pero no menos efectivo es el agrupamiento posterior de tres palabras monosílabas: *b h ges ds*. El paso lento de la línea establecido evita que lo leamos más rápido, viéndonos forzados a acentuar las dos sílabas finales.

Una vez que el *weighted-down flax* se sumerge en el agua, un proceso diferente comienza: la actividad química procedente de la descomposición orgánica: *D il t sw lte ed n th p n sh ng s n / B bbl sg rgl dd l c t l*. Además, las moscas atraídas a ese lugar se representan con una variedad de sonidos producidos por su vuelo errático: *...bluebottles / Wove a strong gauze of sound arround the smell*. Aquí tenemos una combinación de palabras y sonidos que ciegan al lector con lo visual: el sonido se hace tangible, pero permanece como sonido. Algo más adelante del poema, cuando el niño cuenta que alinea los botes llenos (esta palabra *jampotfuls* refleja perfectamente el significado) de huevos de rana gelatinosos sobre el alféizar de las ventanas:

*n sh l v s t sch ol, nd w it nd w tch nt l
Th f tt n ng d t b rst nt n mbl -
Sw mm ng t mp ol s...*

Esos efectos prosódicos crean una dimensión al sentido de presencia proporcionada por las poderosas partículas que aparecen en "Death of a Naturalist". Aquí, y en cualquier otra parte del poema, el sentido de inmediatez del contexto físico hace partícipe al lector del conocimiento emocional que se lleva a cabo.

En realidad, el poema va describiendo las acciones del niño: primero, llena todos los botes que puede encontrar con los huevos y después los alinea en el alféizar de la ventana –tanto en su casa como en la escuela– haciendo que su profesora, Miss Walls, pronuncie una lección elemental de educación sexual:

*The daddy frog was called a bullfrog
And ... he croaked and ... the mammy frog
Laid hundreds of little eggs and this was
Frogspawn...*

Y esto es todo, según Miss Walls, terminando la primera parte del poema, excepto con una última indicación de la profesora que carece de importancia: *You could tell the weather by frogs too / For they were yellow in the sun and brown / In rain.* Sin embargo, estas ranas se convierten en una fuerza poderosa en la segunda parte del poema, y el niño cree que las ranas están furiosas porque les ha estado robado sus huevos, experimentando un miedo aterrador de que las ranas se han reunido para tomar venganza: *Right down the dam gross-bellied frogs were cocked / On sods; their loose necks pulsed like sails.*

El poema no sólo intenta hacernos comprender lo poderoso que puede ser el miedo infundado, sino para permitirnos participar en el aprendizaje del niño de una valiosa lección: que las acciones tienen consecuencias. Siente profundamente que mientras perseguía intereses científicos (reunir huevos de rana) ha ignorado inconscientemente los intereses de los animales que estaba utilizando. Aunque no produzca un daño visible en la naturaleza su acción –no intencionada– le hace sentirse culpable de la forma en que ha usado a las ranas, creyendo ino-

centemente que no las importaba. Por tanto, de una manera inocente, con sus propios miedos, comienza a desarrollar su inteligencia, y en el futuro pensará antes en las implicaciones de sus propósitos.

Con el título "Death of a Naturalist" nos confiesa que para descubrir algo sobre sí mismo ha tenido que dejar aparte la ciencia, porque el acercamiento científico le aleja de la visión del yo. Y al morir el naturalista; esto es, al abandonar el interés científico en la observación de las huevas de rana para entrar en el mundo imaginario de los reyes del limo, el niño avanza en el conocimiento de la posición que ocupa en relación con el mundo de la naturaleza.

La clave del poema "The Barn" está en la imaginación infantil, que crea tal atmósfera de temor que el tema del miedo no se basa en la hostilidad innata de la naturaleza, sino en las imágenes del niño que son erróneas. En "The Barn", los objetos inanimados que *yacían* amontonados sobre un suelo de cemento gris *ratón*, dejan de serlo para abrumar la timidez natural del niño; son elementos potenciales para crear terror, aunque la hostilidad no sea real, sino producida por el niño asustado. Los poemas de miedo no son más que una expresión de inexperiencia, de aprendizaje, de iniciación. La imaginación del poeta no trata de contener u ordenar lo que es caótico o amenazador, sino de exacerbar todas esas experiencias: el mundo natural llena al niño de miedo y odio, no a causa de sus cualidades intrínsecas, sino por el uso que hace de ellas la imaginación infantil. Al igual que Hughes, Heaney se opone a una pintura idealizada y amable de la naturaleza, enfatizando por el contrario su aspecto terrorífico y amenazador. No le interesa una naturaleza lejana al hombre, ni aclarar ningún orden biológico; el centro de intención poética de Heaney es el propio poeta, su familia, la tradición familiar de un determinado lugar, y por qué han intentado arrancarla de su entorno natural.

Las primeras estrofas nos aclimatan a una percepción fuertemente figurativa del granero, mezclando lo exótico con lo natural y con lo siniestro: el maíz como polvo de *marfil*: *Threshed corn lay piled like grit of ivory / Or slid as cement in two-lugged sacks*. Este granero familiar es un lugar donde los objetos afilados y los seres amenazadores conspiran juntos: el filo de la *guadaña* y los diabólicos dientes de la *horca* o *bielda*, las *telarañas*, los *murciélagos* y los fieros y brillantes *ojos* extraños. La pe-

sadilla termina con la metamorfosis de inofensivos sacos en grandes *ratas ciegas*. La presencia de las ratas –muchos años tenían que pasar antes de que Heaney pudiera superar la repugnancia que le producía la vista de las ratas, y aprendiera a hacerlas frente– le recuerda que la búsqueda del conocimiento no puede conseguirse sin peligro, pues el granero de Heaney es un abismo de pesadilla infernal, donde todo un oscuro *arsenal* está amontonado, y el techo de zinc quemaba como un *horno*:

*The musky dark hoarded an armoury
Of farmyard implements, harness, plough-socks
All summer when the zinc burned like an oven.*

"The Barn" sugiere formas de percepción, visiones, sonidos en estado latente, pero la voz que oímos es todavía una voz autobiográfica: el poeta no se ha sumergido aún en la palabra pura, en esa sucesión de significados y sonidos insospechados; es decir, estos primeros poemas son simplemente reflexiones sobre acontecimientos del pasado, y la mente creadora aún no ha dejado atrás a la persona que los experimentó. Analiza la iniciación infantil en el miedo penetrando en los amenazadores recuerdos de sus primeras experiencias. Y esa amenaza gótica se transmite a través de sonidos e imágenes. Los temblores de calor y frío se recrean por referencias a la atmósfera opresiva dentro del almacén, que tan pronto es un *horno* como cemento *frío*. La percepción es creativa, explicando cómo, lentamente, los objetos brillantes se alineaban cuando había entrado: *A scythe's edge, a clean spade, a pitch-fork's prongs: / Slowly bright objects formed when you went in*. Y las telarañas del granero le sugieren *murciélagos* colgando de las vigas del techo.

En este poema de su primera colección, aún puede verse el esfuerzo para afirmar su poder de visión, para registrar el conocimiento de un orden de percepción más allá de la visión y el oído normales. Como Wordsworth, el miedo de Heaney resulta ser mucho más que un elemento simplemente destructivo, ya que en la oscuridad surge el miedo porque la estructura ordinaria conceptual del mundo está desordenada y se entremezclan otros órdenes diferentes unos con otros, disolviéndose los contornos, pero, es en respuesta a esta oscuridad donde Heaney encuentra su carrera poética; es en el miedo donde empieza a desarrollarse la mente del poeta, en este interior oscuro, como

un *vientre* que explora, y que le hace sentir un miedo tanto psíquico como físico: *The dark gulfed like a roof-space*.

Los dos sacos negros se convierten en gigantescas *ratas ciegas* que avanzan hacia el niño, quien nauseabundo por esta visión extraña y bestial, yace cabeza abajo para huir del terror que le invade. No obstante, sería un error ver la infancia y niñez de Heaney como una sucesión de horas felices, aunque sin duda hubo momentos idílicos, también hubo momentos amenazadores como los que recuerda en "The Barn". Desde sus primeros años, Heaney adquirió la noción del lugar como algo misterioso y sagrado, y aquí la casa de su niñez se convierte en un objeto a recobrar en varios sentidos: el imaginativo, el lingüístico, el político y el espiritual.

Heaney habla en el poema "The Early Purges" de la aceptación de la muerte, al menos de pequeños animales, y denuncia a través de sus versos la violencia, a pequeña escala, de la vida rural. La relevancia que tienen los gatitos para el hombre no está clara. Todos los poemas que hemos escuchado, tomados por separado, están como encerrados en sí mismos, sin permitir su traspaso al lector, pero todos ellos contienen la problemática del Ulster, que mantiene y estima sus tradiciones, mirando con orgullo la lucha de sus gentes.

En "The Early Purges", como sugiere Thomas C. Foster (1989: 17), el principal mensaje es que para el campesino no hay poesía sentimental, y esos peligros implícitos, y a veces explícitos, pueden amenazar al joven poeta, aunque presente ese mundo sin amedrentarse ni disculparse. Aquí vemos de nuevo el contraste entre el aturdimiento y el terror del niño, y el conocimiento y la sofisticación del adulto, pero Michael R. Molino (1993: 66) ve algo mucho más cuestionable y perturbador, que comienza en "Death of a Naturalist", con la comprensión de que el hombre y el resto de la naturaleza están unidos: *I sickened ... clutch it*. La comprensión de Heaney del nexo entre todos los seres vivos parece estar basada en un fuerte rechazo de la animalidad, incluso un miedo aterrador de verse transportado al interior de la existencia orgánica.

Comienza con la afirmación: *I was six when I first saw kittens drown* y nos prepara para ser testigos de la transformación del hogar de la niñez en un poder brutal que hiera la conciencia del adulto. La descrip-

ción de la suerte de los gatitos mantiene un tono infantil, alejado e incisivo, explicando cómo Dan Taggart los *iba arrojando* mientras se oían suaves *zarpazos* arañando como locos:

*Dan Taggart picked them, 'the scraggy wee shits',
Into a bucket; a frail metal sound,
Soft paws scraping like mad.*

Bajo la guía de su amigo Dan Taggart, el 'experto' en ahogar gatos recién nacidos, desollar conejos y arrancar cuellos de viejas gallinas, el niño del poema pasa de la inocencia de los seis años a la experiencia del adulto que ve como algo natural la muerte, incluso una muerte cruel, lo que tiene correspondencia con su muerte emocional al final del poema. En este mundo masculino, resulta perturbadora la sugerencia de que la madre tierra exige el sacrificio de seres vivos que se echan en el cubo como en un altar. Da la impresión de que el poeta admite que es el ritmo normal de la vida de la granja el causante de la pérdida de los sentimientos humanos, que deben ver con naturalidad que los cuerpos se tornen rígidos y secos: *They were slung on the snout / Of the pump and the water pumped in*. En estas estrofas el niño presente que ha ocurrido algo malo –como revelan el adverbio *tristemente* y el adjetivo *asustado*– pero permanece mudo mientras Dan Taggart continúa sus *purgas* de animales:

*But the fear came back
When San trapped big rats, snared rabbits, shot crows
Or, with a sickening tug, pulled old hens' necks.*

Puesto que las simpatías del lector se colocan al lado de las víctimas, la conclusión práctica del campesino es querer acallar sensibilidades liberales, y al rechazarlas Heaney como falsos sentimientos, parece que estuviera colaborando en la crueldad, a no ser que se interprete irónicamente el final del poema. Las asociaciones estalinistas con la palabra del título, *purgas*, podría hacer sospechar una dimensión política en el poema, y rechazar cualquier argumento en apoyo de la violencia justificable.

En el poema pueden reconocerse tres voces: 1) la de Dan Taggart, que habla de *the scraggy wee shits... / Sure isn't it better for them now?*;

2) la del niño que se asombra porque Dan esté ahogando a los gatitos, y 3) la del niño que ha tenido que transformarse para aceptar la acción de Dan al final del poema:

It makes sense

*'Prevention of cruelty' talk cuts ice in town
Where they consider death unnatural,
But on well-run farms pests have to be kept down.*

El problema está en cómo interpretar la tercera voz: puede ser que el adulto acepta la enseñanza de Dan, lo que se convierte en el tema principal del poema; pero resulta poco razonable —a pesar de que haya que distinguir entre el *yo* niño y el *yo* adulto— que un ser tan sensible pueda cambiar sin comprender lo que le ha ocurrido. O ver ironía en las dos últimas estrofas, a pesar de que el poema no proporcione indicaciones internas: la voz narrativa del lenguaje directo, que siente pena por los animales indefensos, sigue expresando indirectamente su delicadeza de sentimientos al elegir los términos para describir lo asombroso e inaceptable de la actitud de Dan Taggart. O ver al *yo* adulto como un adolescente que aspira a transformarse ante sí mismo y ante los ojos de la comunidad, a pesar de que Heaney no lo exprese de forma explícita, ya que simplemente dice: "*Still, living displaces false sentiments...*"

Decidir esta cuestión —la edad del segundo *yo*— es parte del significado del poema, y la forma en que lo decidamos expresará nuestro criterio sobre cómo actúa el poeta detrás de la escena, para organizar el lenguaje de acuerdo con el efecto dramático que quiere producir. Cuando el niño, llamando a la puerta de la madurez, adopta el lenguaje y la actitud de Dan, lo que el poeta quiere es que el lector comprenda que el niño está ocultando su respuesta genuina hacia lo inhumano, superficial y sofisticado del 'profesor':

*Still, living displaces false sentiments
And now, when shrill pups are prodded to drown
I just shrug, 'Bloody pups'.*

El joven, y relativamente apolítico Heaney de esta época, no prestaba demasiada atención a la fuerte carga que contenían algunas de

sus imágenes, pues podía haberse parado a pensar en el efecto de ese lineal verso final, con su referencia a la peste, a las granjas bien explotadas y a esos sentimientos propios de Orwell.

En “Mid-Term Break” Seamus Heaney presenta los primeros anuncios de mortalidad de seres humanos cercanos y muy queridos, y la incompreensión de un niño que se enfrenta al sufrimiento; aunque sea uno de los primeros escritos publicados, Heaney consigue un alto grado de control y madurez poética, ya que trata de la muerte de uno de sus hermanos pequeños, Christopher.

El narrador, aislado del resto de la escuela, en la enfermería, como si la propia muerte fuera contagiosa, el niño narrador espera a los vecinos para que le lleven a casa, mientras escucha el repicar de las campanas. No obstante, lo familiar y predecible del hogar es inmediatamente violado al ver a su padre llorando y cómo describen el suceso como *a hard blow*.

Una vez más puede apreciarse la perfección y delicadeza de Heaney al tratar la doble perspectiva: el lector es consciente simultáneamente del aturdimiento del niño al convertirse de pronto en el centro de compasión de extraños, y la ironía del escritor adulto al describir cómo *The baby cooed and laughed and rocked the pram / When I came in*. Luego hay unas frases inadecuadas pronunciadas por la comunidad reunida, que no indican pesar. Después aparece su madre –pocas veces la trae a su poesía Heaney en este primer volumen– llevándole de la mano, y el niño cuenta cómo recuerda *coughed out angry tearless sighs*. A continuación, el poeta describe con absoluta claridad y nitidez los episodios de ese día tan trágico, que se le han quedado tan profundamente grabados al niño en su imaginación:

*At ten o'clock the ambulance arrived
With the corpse, stanced
and bandaged by the nurses.*

Elige imágenes contrarias para conmovernos: las flores blancas y las velas implican inocencia y belleza frágil, cualidades que Heaney quiere destacar cuando imagina la escena del niño que yacía muerto cuando sube por primera vez a su habitación:

Snowdrops

*And candles soothed the bedside; I saw him
For the first time in six weeks. Palee now.*

Hay una precisión matemática en la ecuación trágica del verso final: *A four foot box, a foot for every year*; lo que hace aún más profunda la emoción del final del poema. Los tercetos decasílabos son bastante austeros y parcos en sonido, pero vivos en imágenes, y aunque la forma se derive de la poesía tradicional, la voz es claramente de Heaney.

El título del poema "Personal Helicon" se refiere al *Helicon*, la cadena de montañas griega que era el hogar mítico de las Musas, y, en este caso, la palabra se usa como sinónimo de la inspiración artística. Un *helicon* es también un instrumento musical, algo que sirve para tocar, y cuyas cualidades musicales sólo se muestran durante ese acto. Por tanto, un *personal helicon* es tanto la fuente de inspiración como el instrumento para esa inspiración, al igual que *cavar*, en "Digging" es el método y el resultado de escribir. Ambos forman un marco recurrente para resaltar el acto de la creación poética, impregnado de experiencias personales y de tradición, y en los dos oímos la voz del poeta, ocupado activamente en excavar, examinar, interpretar y reescribir sus propias experiencias, y la tradición de su país y de su raza.

En *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind* (2000), Eugene O'Brien, dedica una atención preferente a los católicos de Irlanda del Norte, y va examinando el progreso de Heaney desde esa visión personal de "Digging" enmarcada en el pasado familiar, a una visión mucho más amplia de su conciencia histórica, por ejemplo en *The Listener* (1971), donde explica que ha escrito sobre su niñez porque no ha podido evitarlo. Es como si estuviera cumpliendo una obligación y liberándose de una carga. Su objetivo no es analizar esas experiencias de la pérdida de la niñez, sino liberarse de ellas, rendirles homenaje y luego hacerlas desaparecer. Y este deseo de abandonar los *fantasmas* del pasado, de hacer resonar la oscuridad y de revelar el propio *yo*, pueden interpretarse no simplemente como evocaciones líricas de la pérdida de la inocencia, sino como representaciones del estado mental del autor. Todo lo que Heaney ha escrito sobre su niñez refuerza el sentido de ese íntimo afecto doméstico, que es la atmósfera que rodea toda su obra.

La exploración de las raíces del limo en el acto de excavar, pone al descubierto esos elementos que constituyen el pasado cultural: la tradición, la lengua, el mito, y aunque sea consciente de su carga espiritual, no permite dejarse llevar por ella. En "Personal Helicon" se detectan cambios sutiles en el estilo de Heaney: la aliteración la usa más espaciada: "*the dark drop, the trapped sky, the smells*", "*to pry into roots; to finger slime, to scare big-eyed ... to see my self, to set the darkness echoing*", transfiriendo más carga a la música de las vocales y a las propias imágenes. El primer cuarteto decasílabo, que tiene rima consonante ABAC, igual que los dos cuartetos finales, comienza con el tono prosaico que emplea la voz adulta: *As a child, they could not keep me from wells*. Pero, en el tercer verso, el deleite sensual del niño ya se ha reanimado en una rápida sucesión de nombres y adjetivos: *I loved the dark drop, the trapped sky, the smells*.

De pronto se acelera el ritmo: *I savoured the rich crash when a bucket / Pummeted down at the end of the rope*. Y aparece el uso de la lengua excesivamente personal del niño y la palabra infantil *miedo*:

*A white face hovered over the botton.
And one / was scaresome for there, out of ferns and tall
Foxgloves, a rat slapped across my reflexion.*

La presencia de la rata (uno de los animales que personifican el terror para Heaney) le recuerda que la búsqueda del conocimiento no se hace sin peligro. Sin embargo, la estrofa final del poema habla de transición, de triunfo, del desarrollo de la mente de un poeta:

*Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity.*

Como es típico en este primer volumen de poemas, la nota enérgica está enmarcada y cualificada aquí por las referencias a *manosear el limo* y la *dignidad adulta*. En realidad, Heaney nunca ha parado de investigar, de explorar las raíces. Aquí desarrolla su comprensión anterior de la naturaleza, puramente sensual, con esta dulce sensación de miedo y belleza, y la guarda para sí unido a su familia, a su comunidad y a sus tradiciones literarias.

Mientras algunos de sus primeros poemas adolecían de una sucesión demasiado rápida de imágenes evocativas, éste, compuesto de cinco cuartetos decasílabos, presenta una imagen, la del pozo, y la desarrolla al máximo rememorando el pasado, los recuerdos de su fascinación por los pozos durante la niñez, trayendo a la memoria los diversos pozos alrededor de los cuales el narrador jugaba cuando niño. Según Molino (1994: 11), otra vez el poeta está excavando en sus raíces, y como en "Digging", capta la visión y los sonidos, las impresiones sinestésicas, de su experiencia. También aquí el *abismo oscuro* del pozo, las *algas*, el *musgo* y el *verdín* que viven en el pozo recuerdan la experiencia de cavar el césped. En la estrofa final, el narrador claramente se traslada al presente: *Ahora, a mi edad...*, en unas líneas teñidas de ironía. El hecho de ser un *big-eyed Narcissus*, a pesar de las implicaciones negativas normalmente asociadas con el narcisismo, aquí es una autoexploración.

"Personal Helion" es una meditación lírica madura que convierte el pozo en una fuente de revelación. Al igual que "Digging", el poema contiene referencias al pasado, al presente y al futuro: desde la primera línea, Heaney recuerda varios pozos que encontró en el pasado, cuando era niño. Convertirse en adulto ha significado perder contacto con estas fuentes primeras de su niñez, pero hay dos cosas que consuelan al poeta maduro: los recuerdos de esos pozos tan significativos que vio en el pasado –*As a child, they could not keep me from wells...*– y la voz lírica que ha encontrado en el presente para sustituir esas experiencias directas –*To see myself, to set the darkness echoing*– de forma que su encuentro con los pozos le ha proporcionado una comprensión más profunda de sí mismo.

Por tanto, si "Digging" hace del poeta el heredero de las tradiciones rurales, "Personal Helicon" le permite revelarse a sí mismo, restaurando con el lenguaje lo que pierde al abandonar el trabajo de sus ascendientes. Colocados al principio y al final del volumen *Death of a Naturalist*, estos dos poemas son los dos polos entre los que ha oscilado toda la obra posterior de Heaney: la responsabilidad social y la exploración individual.

En resumen, Heaney ha ido avanzando en cuanto a pensamiento e identidad desde una perspectiva convencional y relativamente simplista a una visión mucho más cosmopolita y compleja. El desarrollo de su poesía, influenciado por distintas culturas, lenguas y

textos, realiza un movimiento desde "prying into roots" and "fingering slime", hasta abarcar todos los diversos aspectos de la cultura europea y mundial, lo que tiene un gran paralelismo con el desarrollo de la propia Irlanda. Por ello no es accidental que durante las negociaciones del proceso de paz las palabras de *The Cure at Troy* sean de tal resonancia: "And hope and history rhyme" (2000:77), y en esta habilidad para enmarcar en una frase problemas de vital importancia para los irlandeses es donde reside la trascendencia de la obra de Heaney. La trayectoria desde la casa familiar, "three rooms of a traditional thatched farmstead" (*Crediting Poetry*, 9), al podium de Estocolmo para recibir el Nobel es un recorrido paralelo al viaje psíquico de la Irlanda contemporánea, que se ha convertido en una figura central del desarrollo de la Unión Europea, sin abandonar sus conexiones anglófonas con Norteamérica. La Irlanda del siglo XXI es bastante diferente de la Irlanda en que empezara a escribir Heaney en 1960: es más abierta, más multicultural, con más confianza en su habilidad para competir en términos de igualdad con el resto de Europa y del mundo.

Todo esto lo ha ido expresando Heaney en sus poemas, como por ejemplo en *Electric Light* (2001), que ha sido objeto de un gran número de estudios críticos desde su publicación, pues se trata de una obra que reinterpreta muchos de los viejos temas, pero en una forma que complica y profundiza el aspecto psíquico y acrecienta considerablemente el canon poético. Su sentido del *yo* se concibe aquí como una constelación en la que diferentes experiencias discuten sobre poesía en términos de una estructura dialéctica constante: a pesar de que sienta la situación en que se encuentra su país y la injusticia histórica, descubre toda su gran capacidad lírica y lingüística, demostrando que ha sabido construir un mundo poético de una consistencia y hondura extraordinarias, convirtiéndose en el más representativo de los autores irlandeses actuales, dentro de esa riqueza y diversidad literaria de Irlanda.

OBRAS CITADAS:

- Andrews, E. 1988. *The Poetry of Seamus Heaney: All the Realms of Whisper*. London: Macmillan.
- Burris, S. 1990. *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*. Athens: Ohio University Press.

- Byron, C. 1992. *Out of Step: Pursuing Seamus Heaney to Purgatory*. Bristol: Loxwood & Stoneleigh.
- Corcoran, N. 1986. *Seamus Heaney*. London: Faber.
- Floyd C. 2003. *Seamus Heaney: The Crisis of Identity*. Newark: University of Delaware Press.
- Foster, T. C. 1989. *Seamus Heaney*. Boston: Twayne Publishers.
- Heaney, S. 1966. *Death of a Naturalist*. London: Faber.
- _____. 1974. "Land-Locked". Review of *The Mound People*, by P.V.Glob. *Irish Press* 1 (June): 6.
- _____. 1980. *Preoccupations: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Farrar, Straus, & Giroux.
- _____. 1981. "Interview by John Haffenden". *Viewpoints*. London: Faber and Faber.
- _____. 1989. *The Government of the Tongue*. News York: Farrar, Straus, & Giroux.
- _____. 1993. *Antología Poética*. Ed. Brian Hedges. Trad. Brian Hedges y Esteban Pujals. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- McGuinn, N. 1986. *Seamus Heaney: A Student's Guide to the Selected Poems 1965-75*. Oxford: Arnold-Wheaton.
- McGuinness, A. E. 1994. *Seamus Heaney: Poet and Critic*. New York: Peter Lang.
- Molino, M. R. 1993 "Flying by the Nets of Language and Nationality: Seamus Heaney, the English Language, and Ulster's Troubles". *Modern Philology* 91, 2: 180-201.
- _____. 1994. *Questioning Tradition, Language and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*. Washington, D. C.: The Catholic University of American Press.
- Ni Riordain, L. 1998. "How to get from the plough to the stars: Reception theory and the work of Seamus Heaney". *Cynos* 15:2, 209-16.
- O'Brien, E. 2000. *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*. Dublin: The Liffey Press.
- Parker, M. 1993. *Seamus Heaney: The Making of the Poet*. London: Macmillan.
- Ricks, Ch. 1969. "Last Things". *The Listener* 26 June, 900-1.