

“KEEPING GOING”: ALQUIMIA, VIOLENCIA Y SACRIFICIO EN LA POESÍA DE SEAMUS HEANEY

JUAN RÁEZ PADILLA

Universidad de Jaén

jraez@ujaen.es

79

Iniciaremos nuestro análisis sobre la poesía de Seamus Heaney con unas breves pinceladas sobre la alquimia,¹ contexto simbólico que sustentará buena parte de nuestras posteriores apreciaciones sobre el poeta norirlandés. Comencemos, así pues, con la doble simbología del movimiento que el filósofo Gaston Bachelard destaca en la alquimia, y más concretamente en el proceso de destilación del alambique: “En todas partes y en un solo acto algo sube porque algo desciende” (1958: 322). De hecho, según el filósofo francés, la subida de la materia volátil y excelsa en la alquimia es sólo posible gracias al hecho de que la *impureza terrestre* es retenida abajo, ofreciendo así el necesario impulso o resorte terreno antagónico para la sublimación aérea. El descenso favorece la ascensión. De ahí que en la alquimia tradicional se soliera añadir impurezas a la materia a purificar, para permitir así una más fácil sublimación de la sustancia pura, atraída por la pureza aérea. De esta manera, los alquimistas “ensucian para limpiar mejor” (1958: 323). En otro lugar Bachelard afirma, en este mismo sentido, que la alquimia implementa un “proceso dialéctico: ensuciar *para* limpiar —corromper *para* regenerar— perder *para* salvar —perderse *para* salvarse—” (1994: 280). Por todo ello, “la corrupción y la podredumbre son consideradas funciones *positivas*, indispensables para una germinación normal” (1994: 280). Según esta simbología, el estiércol, por ejemplo, “es así una suerte de fuerza de atracción para todo lo que es impuro, el estiércol es un absceso de fijación para la impureza de las semillas” (1994: 282). Es este tipo de

imaginería de revalorización de *lo sucio*, por otro lado, la que puede sustentar los valores positivos de la mezcla simbólica agua-tierra: “Si reflexionamos un poco en esta extraña intuición del valor de la sustancia sucia, entenderemos mejor ciertas atracciones por el lodo” (1994: 282). La discriminación de la pureza se hace más ostensible —y, por tanto, más fácil para su separación— cuanto más impuro es el todo que la contiene.

Así pues, la discriminación de lo celestial es posible por su mezcolanza con lo terrenal. El lastre terreno permite la vaporación aérea. No se trata, en cualquier caso, de una discriminación *discriminatoria*, pues estas dos materias (tierra-aire, impureza-pureza) y fuerzas (arriba-abajo, ascendente-descendente) representan “una dualidad dinámica en la que materia e impulso actúan en sentido inverso permaneciendo estrechamente solidarios” (1958: 324). La alquimia, por tanto —al igual que otras tantas simbologías de la sublimación o la purificación—, no pertenece tan sólo a una poética aérea. El *resultado* así puede parecerlo (sin duda no el resultado final, evaporación licuada); no obstante, existe todo un *proceso* necesario para la caracterización simbólica global en el que no ha de obviarse —a nuestro entender— la poética contraria y complementaria, condición *sine qua non*, precisamente, para esa *discriminación aérea* final. En las manos del alquimista, en nuestras propias manos, se halla el alambique crítico-simbólico con el que otorgar uno de los dos sentidos posibles a la otra *discriminación* terrena. Utilizando esta misma analogía, la poesía de Seamus Heaney es marcadamente *alquímica*: en ella *sobresale* (especialmente en sus colecciones más recientes), a primera vista, la sublimación aérea; no obstante, en nuestra opinión, con frecuencia la crítica ha obviado su sólido soporte terreno, ya como trampolín hacia las alturas, ya como elemento —la tierra— en constante dialéctica y tensión con el aire.² Tomando prestadas las palabras de Bachelard y su apreciación sobre la alquimia,

Puede decirse que las operaciones modernas de destilación y de sublimación son operaciones de una sola flecha: ↑, mientras que en el pensamiento del alquimista son ambas operaciones de dos flechas: ↓↑, dos flechas suavemente unidas como dos sollicitaciones contrarias. (1958: 323)

Con todo ello, podemos afirmar que el alambique y la propia alquimia constituyen sendos símbolos —más concreto el primero, más abstracto el segundo— de la complementariedad de los contrarios. De la necesidad de la oposición parcial para la complementariedad global. De la complementariedad —en el más amplio sentido simbólico— de la tierra y el cielo. No en vano, con independencia de metas áureas y celestes, “la destilación alquímica (lo mismo que la sublimación) procede de la doble imaginación material de la tierra y el aire” (Bachelard 1958: 322). Algo muy similar ocurre en la poesía de Seamus Heaney, donde las revelaciones poéticas se disciernen en una vaporosa línea que separa lo tangible de lo ininteligible, lo material

de lo espiritual. Es más, existen apreciaciones críticas que no sólo destacan una interacción y equilibrio entre espiritualismo aéreo y materialismo terreno, sino que expresan que el primero es inseparable del segundo. En otras palabras, que la visión o imaginación no se consiguen *a pesar* de la materialidad, sino *a través* de la misma. El arraigo terreno no constituye, por tanto, una barrera a superar para la génesis del trascendentalismo, sino que éste se encuentra en algún lugar recóndito de la propia materialidad, accesible a través de la meditación poética. Es lo que Colin Meir denomina en la poesía de Seamus Heaney como “that preoccupation with the real as the bedrock of the ideal, with the body as the vehicle of the spirit” (1996: 71). En este sentido, también George Morgan opina que en la obra heaneyana el poema es más que descripción (1989: 134). Mientras que buena parte de la crítica ha destacado —especialmente en sus primeras colecciones— el carácter sensorial de la poesía del norirlandés, otros como este último han destacado la dimensión espiritual contenida en la patente terrenidad de sus versos, lo cual revalida la susodicha simbiosis entre trascendentalismo y materialismo. La imaginación de Heaney, opina Morgan, se gesta no sólo a nivel sensorial sino también a través de símbolos que esconden signos y significados ocultos en la realidad física, pero que revelan la dimensión psíquica y espiritual del hombre (1989: 127-128). En consecuencia, la simbología terrena, al igual que la aérea, también es potencialmente espiritual o trascendental. La visión y la imaginación no existen en una meta-realidad intangible, no son lugares vedados a la existencia material, sino que, por el contrario, están contenidos dentro de ella.

En el sentido más bachelardiano de la *imaginación material* de los elementos, Morgan aduce que el norirlandés se aferra en su poesía al mundo físico, a la materialidad de la tierra, del agua, del bosque, pero su vista trasciende lo puramente sensorial para alcanzar un estado en el que materialidad y espiritualidad quedan fundidas en una, produciendo así una realidad más profunda e intensa (1989: 128). Este proceso en el que la realidad física adquiere tintes metafísicos o trascendentales es denominado por Morgan como *la alquimia de la tierra* (1989: 128), la cual abre una dimensión mágica que conecta el mundo de los sentidos con el mundo extrasensorial (1989: 127). Según Morgan, la transformación alquímica de la tierra no es sólo una metáfora, sino un proceso mental y espiritual que vincula materialidad y espiritualidad en la poesía heaneyana (1989: 129). Curiosamente, este crítico observa dicho proceso de transformación espiritual de la tierra incluso en aquellos poemas considerados como arquetipo de la primera poesía terrena del norirlandés, los *bog poems* (1989: 129), mostrando así una vinculación entre materialidad y metafísica (entre simbolismo terreno y aéreo, por tanto) que contradice el análisis *sensorial* de la primera poesía terrena de Seamus Heaney. Otra evidencia más de que cualquier tipo de *división* de la poesía de Heaney a partir de los elementos (tierra/aire) puede ser, cuando menos, problemática, pues en la propia

manifestación heaneyiana de los mismos encontramos, a tenor de análisis como los de Morgan, una temprana interdependencia.

* * *

El poema “Keeping Going”, perteneciente a la colección *The Spirit Level* (1996), muestra buena parte de los valores alquímicos anteriormente expuestos. La cal y el agua juntas producen una mezcla *gris-acuosa* (*watery grey*) que, distribuida sobre los muros por un cepillo de encalado (*whitewash brush*) —símbolo principal a lo largo del poema—, hace renacer la blancura primaveral de la granja familiar *Mossbawn* (1996: 10, vv. 9-18). Este recuerdo de la infancia despierta vivamente la curiosidad del joven pre-poeta: ¿cómo una materia gris y húmeda podía tornar, finalmente, en aquella capa seca de límpida blancura? “All that worked like magic” (1996: 10, v. 18), expresa el joven Heaney, asombrado, entusiasmado. A nuestro juicio, y como veremos más adelante, se trata éste de un *pre-conocimiento terreno* (1996: 5) que también ofrecerá al poeta adulto una valiosa lección para sus versos. Siguiendo con nuestro argumento sobre la materia legamosa, cabe destacar también la benignidad del estiércol. Aquel *foretime* (1996: 11, v. 31) en el que el muchacho vivía, anterior a la afrenta y a la bala en la frente, “smelled of hill-fort clay / And cattle dung” (1996: 11, vv. 34-35). Ambos, barro y estiércol, conforman los recuerdos de aquella vida de campo, casi bucólica, parapetada en la infancia de los aciagos años posteriores en Irlanda del Norte. Al final del poema, cuando Hugh Heaney —hermano del escritor y a quien está dedicado el mismo— se recupera de un mareo que sufre, sujetándose entre dos vacas, es el olor del estiércol el que lo avienta, volviendo finalmente en sí (1996: 12, vv. 75-77). El gris y la mixtura lodosa, no obstante, también aparecen manchados de sangre... Ambientada en una escena shakesperiana de Macbeth y las tres brujas, Heaney recuerda otra de la infancia en la que su madre le insta a cuidarse de malas compañías en el colegio al que iba a entrar. Frente a la cacerola, que hace las veces del caldero clarividente de las hechiceras de Shakespeare, la madre del joven Heaney remueve con un palo (*potstick*)³ una papilla, *gruel*⁴ (1996: 11, vv. 38-46), la misma que tan sólo unas líneas después constituye la materia gris de un reservista a tiempo parcial asesinado en Irlanda del Norte: “Grey matter like *gruel* flecked with blood / In spatters on the whitewash” (nótese la aliteración) (1996: 11, vv. 50-51). El blanco retorna ahora en gris; la magia es brutalmente asesinada por la cruda realidad del sectarismo. Cabría preguntarse aquí por la conocida sentencia de aquellas tres brujas: “Fair is foul, and foul is fair”...⁵

Detengámonos en aquel poder blanqueador de la cal, el cual ejemplifica lo que denominaremos *simbolismo de la alquimia*. Anteriormente advertíamos que uno de los principios básicos de esta ciencia milenaria era la purificación de lo terrenal. Para conseguir tal fin, se necesita de la *suciedad* para derivar de ella la pureza. Una es

inseparable de la otra para lograr la ansiada sublimación de la materia. Allí destacamos la complementariedad dual de tal simbología, al igual que la del movimiento ascendente-descendente. En *The Spirit Level* (1996) encontramos notables ejemplos de esta imaginería. Uno de ellos es precisamente el de la cal. Para conseguir la blancura de los muros, el niño-poeta se percató de una etapa previa menos candorosa, como denotaba aquel *gris acuoso* de la mezcla, o como denota la expresión “the slop of the actual job” (nótese la asonancia) (1996: 10, v. 15), referente a la actividad del encalado. La asonancia parece conseguir un efecto onomatopéyico en imitación de los brochazos desde el cubo hasta la pared, reproduciendo en la regurgitación repetitiva de la *o* el sema acuático-peyorativo de la palabra *slop*.⁶ No obstante, tras las manchas y las salpicaduras, la pared tornaba “whiter and whiter” (1996: 10, v. 18). Algo similar ocurre con la paleta del albañil en ‘Damsun’: “I loved especially the trowel’s shine, / Its edge and apex always coming clean / And brightening itself by mucking in” (1996: 15, vv.17-19). Destaca a primera vista la paradoja entre el hecho de embadurnar la paleta en la argamasa (*ensuciar*), y el resultado de sacarla *limpia* de la mezcla. En este caso, el hierro manchado de la mezcla tierra-agua no se oscurece o ennegrece a la vista (¿o la imaginación?) del poeta, sino más bien todo lo contrario, portador de claridad refulgente (*brightening*). En un vuelco alquímico, pues, lo que desciende en oscuridad y suciedad, asciende lúcido y limpio.⁷ “Bogging in” (1996: 41, v. 9) es también la ocupación de Caedmon, poeta y granjero reverenciado por Heaney en “Whitby-sur-Moyola”. Como en el caso del propio norirlandés, el primer poeta anglosajón es descrito como figura liminar entre el arpa y el arado, enlodándose (*bogging in*) al igual que la paleta del albañil (*mucking in*), surgiendo así ante nuestros ojos como “the perfect yardman [...] [who] had worked his angel stint” (1996: 41, vv. 3, 6). Nótese la admiración de Heaney por personajes —y siguiendo con la misma expresión simbólica— que *se mojan*, trabajadores que manchan sus manos y adquieren así grandeza sin manilla: “Oh, Caedmon was the real thing all right” (1996: 41, v. 16). En la poética heaneyiana, el cielo se toca en la mácula del barro.

El movimiento también es de vital importancia en el oficio de albañil: “Over and over, the slur, the scrape and mix / As he retrowelled and retrowelled and laid down / Courses of glum mortar” (1996: 15, vv. 13-15). Este movimiento dual, de abajo a arriba, de la cubeta al muro, y vuelta a empezar, complementa el simbolismo dual de una *mezcla* —tierra y agua— igual de *triste* (*glum*) y legamosa que la de la cal en “Keeping Going”; pero igual de efectiva: ésta blanquea un muro; aquélla lo construye. El proceso de confección de ambas mezclas es igual de antiestético; el resultado, igual de *mágico*. No es de extrañar que ante los ojos de un niño aquello fuera “puro arte de magia” (Heaney 2000: 43, v. 18). A través del lenguaje, Heaney redescubre el embrujo de estos pequeños milagros de la imaginación *material*. Como el de la paleta del albañil, que penetra [↓] en la cubeta de

argamasa para ascender [↑] con su borde y vértice *limpios y brillantes* (1996: 15, vv. 17-19). Precisamente lo mismo que ocurría en la alquimia, donde la materia a destilar era previamente *ensuciada* en la *impureza* terrenal. Al principio de nuestro artículo destacamos la *revalorización* de la tierra y el movimiento descendente en la comprensión del fenómeno alquímico. En los versos de Heaney, como podemos observar en este y otros muchos ejemplos, ocurre lo mismo. Hasta tal punto que en ocasiones se invierten los términos, de manera que la esencia no asciende de la cucúbita, sino que se adentra en sus profundidades. De ahí la centralidad del movimiento descendente y las profundidades subterráneas en los versos del norirlandés. Continuando con la paleta, cabe señalar que su magia se descubre en otra pequeña paradoja: “It looked light but felt heavy as a weapon, / Yet when he lifted it there was no strain” (1996: 15, vv. 20-21). Arriba-abajo, limpio-sucio, mate-brillante y pesado-ligero son las dualidades con las que juega la pluma de Heaney para mostrarnos, a través del verso, la enorme potencialidad de la transmutación y el movimiento.

El simbolismo de la alquimia, como adelantamos con anterioridad, ofrece a Seamus Heaney una consoladora lección para la vida real. ¿Qué mayor promesa, en una sociedad asolada por el conflicto, que la de convertir lo sucio, como por arte de magia, en algo limpio y radiante? ¿Qué mayor bendición alquímica que la de derivar blancura de negrura, en el tiempo que ésta tarda en secarse sobre una pared, sin otra ayuda que tierra, agua y aquel mágico cepillo de encalado? Mas no hay mayor certeza, en cualquier caso, que la de no poder resucitar vida una vez seca la última sangre... Ante tal certidumbre, poco puede hacer el verso alquímico de Heaney. Poco pueden hacer, asimismo, aquéllos que se han mostrado fieles a las víctimas permaneciendo en el lugar de los acontecimientos. Como su hermano Hugh, quien aún recorre con su tractor las calles sobre cuyas paredes tantas víctimas han vertido su vida, en espasmódicos brochazos:

My dear brother, you have good stamina.
 You stay on where it happens. Your big tractor
 Pulls up at the Diamond, you wave at people,
 You shout and laugh above the revs, you keep
 Old roads open by driving on the new ones.
 [...]
 But you cannot make the dead walk or right wrong.
 (1996: 12, vv. 66-70, 73)

Conocido es el auto-tormento que se inflige Heaney a lo largo de su carrera por preservar su poesía del requerimiento socio-político por parte de la comunidad católica norirlandesa; por no poder, al igual que su hermano, hacer que los muertos vuelvan a caminar, o *lo malo bueno* —nótese la llamativa aliteración entre los mo-

nosílabos (*to*) *right wrong*. Cuando otras responsabilidades sociales y políticas apremian, no en vano, el propio acto de la escritura supone ya para el norirlandés una destacable fuente de remordimiento.⁸ No obstante, tras la muerte sólo queda —para Heaney y para Hugh, para el individuo y el colectivo— el consuelo de la palabra, la promesa del futuro. Es ahí donde la alquimia poética irrumpe con mayor fuerza reparativa. Frecuentemente la crítica ha centrado sus interpretaciones en la mirada consolatoria de Heaney para con las víctimas, inculpándole en ocasiones de un irresolutivo estancamiento en el pasado.⁹ Sin embargo, pensamos que no se ha de soslayar aquella otra mirada hacia el futuro que el poeta concede al poder de la palabra. En este sentido se ha de entender, a nuestro juicio, la frecuente imaginaria del *sacrificio* en sus versos: esperar vida tras la muerte, sublimar optimismo de la desesperanza. En “Keeping Going” el chivo expiatorio es un reservista que, *armado (toting)* con el paquete que contiene su almuerzo (1996: 12, v. 55), muere asesinado, presumiblemente, a manos del IRA. Tras el certero balazo en la frente, su cuerpo cae “past the *tarred* strip, / Feeding the gutter with his copious blood” (el énfasis es nuestro) (1996: 12, vv. 64-65). Ya en versos anteriores de este mismo poema Heaney adelantaba la ominosa negrura del alquitrán, cuya misteriosa sombra penetraba en el muro recién encalado en forma de “tar border”, “a black divide” (1996: 10, vv. 21, 22). El mismo valor mortal posee, recordemos, en “Punishment”. En él Heaney traza un paralelismo entre una joven asesinada por adulterio en la Edad de Bronce, preservada en las ciénagas del norte de Europa, y otras tantas jóvenes irlandesas en Irlanda del Norte que, durante el apogeo del conflicto, y como castigo por sus romances con los soldados ingleses que ocupaban el Ulster (origen de frecuentes actos de espionaje), eran bañadas en alquitrán y emplumadas (el énfasis es nuestro):

Little adulteress,
before they punished you
you were flaxen-haired,
undernourished, and your
tar-black face was beautiful.
My poor scapegoat,

I almost love you
but would have cast, I know,
the stones of silence.

[...]

I who have stood dumb
when your betraying sisters,
cauled in *tar*,
wept by the railings

who would connive
in civilized outrage
yet understand the exact
and tribal, intimate revenge.
(1975: 30-31, vv. 23-31, 37-44)

En *North* (1975) eran ellas, republicanas. En *The Spirit Level* (1996) es él, unionista. Protagonistas y cabezas de turco, en dos poemas diferentes, de una misma historia de violencia fratricida. Al igual que en la guerra de Troya, temática de fondo de “Mycenae Lookout”, “The war put all men mad, / horned, horsed or roof-posted, / the boasting and the bested” (1996: 36, 4, vv. 46-48). Ante tal desesperanza —he aquí el poder de la alquimia— tan sólo cabe esperar —al menos soñar, imaginar— que la materia gris del reservista torne de nuevo blanca sobre el muro *sediento* de sangre, como la cal grisácea sobre las blancas paredes de *Mossbawn*. López Colomé traduce *parched* (adjetivo que califica el muro contra el que el reservista es forzado y asesinado) como *reseco* (Heaney 2000: 47, v. 53). Nosotros optaríamos por su personificación en ente *sediento* que demanda el sacrificio. Como los fantasmas que pocas páginas después, en “Damson”, regresan de ultratumba, también sedientos de sangre, “Ghosts with their tongues out for a lick of blood” (1996: 16, v. 25), enardecidos por los nudillos sangrantes de un albañil que construye —cíclica ironía— otro muro. Heaney pide al albañil, en primera instancia, que utilice su paleta como la espada de Odiseo “that dug the trench and cut the throat / Of the sacrificial lamb” (1996: 16, vv. 33-34). El cordero del sacrificio constituye un símbolo más de la violencia expiatoria desatada, diestramente entretejida —como vemos— a lo largo del poemario.

No en vano, volvemos a encontrar la simbología del sacrificio como motivo destacado en “Mycenae Lookout”, secuencia poemática *trasladada*¹⁰ del *Agamenón* de Esquilo. Recordemos que la historia clásica parte ya de un sacrificio: el de la hija (Ifigenia) de Agamenón y Clitemnestra, su esposa, para lograr que los dioses fueran favorables al rey de Micenas en su asalto a Troya (los vientos eran adversos a las tropas griegas, comandadas por Agamenón, una vez reunidas y listas para zarpar de la bahía de Áulide). En el poema de Heaney, Casandra ofrece, asimismo, no pocos paralelismos con las víctimas femeninas de “Punishment”. Entregada al rey Agamenón como parte del botín de guerra, la profetisa troyana se convierte en su amante y esclava, víctima del expolio, adúltera en cautiverio. Frente a la connivencia mostrada en el poema de *North* (1975), el irlandés declara sobre el lamentable estado de Casandra tras la guerra: “No such thing / as innocent / bystanding” (1996: 30, 2, vv. 1-3).¹¹ Sus palabras eran escuchadas por los griegos como el balido —de nuevo— de un cordero: “And then her Greek / words came, / a lamb / at lambing time” (1996: 32, 2, vv. 36-39). Palabras que advertían de la muerte de Agamenón

a su regreso a Micenas, pero que fueron —como en Troya, cuando vaticinó el ardid del caballo de madera— desatendidas. Finalmente, tanto ella como Agamenón mueren a manos de Clitemnestra y su amante, Egisto. Todo un ciclo expiatorio de crimen y esclavitud en el que la paz tan sólo se instala tras la extenuación: “And the peace had come upon us” (1996: 36, 4, v. 58).

Ante toda esta violencia, ¿cómo encontrar cura o consuelo? Heaney lo halla en la blancura de la cal, en la vuelta a la inocencia de tantos episodios de la infancia que pululan por su poesía. Todo ello, recordemos, “worked like magic” (1996: 10). La magia de lo cotidiano, desgraciadamente, no revive en el mundo de la violencia. No hace *andar* a los muertos. Tan sólo funciona en aquel pasado bucólico de granja y escuela. Quizá sí lo haga, por el contrario, la *magia del trabajo* poético, como el de tantos homónimos del escritor a lo largo y ancho del volumen: una alfarera en “To a Dutch Potter in Ireland”, un albañil en “Damson”, un arquitecto en “An Architect”, un sastre en “At Banagher”.¹² Todos ellos rememoran a Heaney de una u otra manera. A todos ellos Heaney rinde homenaje. Como ya lo hiciera a su oficio predilecto, el que profesaron su padre y sus antepasados, el que el propio Heaney profesa a través de su pluma desde el más temprano de sus poemas: “Between my finger and my thumb / the squat pen rests. / I’ll dig with it” (1966: 4, vv. 29-31). Aquel reservista en “Keeping Going” ya no volverá. Pero la *magia del trabajo* poético radica en conseguir, encalando conciencias, que otros tantos no se vayan. En evitar que su sacrificio, como el de tantas otras víctimas, no sea en balde. En ofrecer así, no sólo consuelo, sino *acción y resultados* para el futuro. En cierta manera, el poema sí que es aquel cepillo para la cal que dibuja blanco sobre gris, pues de la muerte sustrae el albor con el que mitigar la inercia trágicamente humana a presionar, en revancha, otro gatillo. La literatura aquí, pensamos, juega un papel muy importante. Heaney es consciente de ello, al igual que lo es de la arriesgada empresa de cargar con la “caja de ungüentos de la tierra” (Heaney 2000: 25). Dejando a un lado la duda, la tensión o el remordimiento que con frecuencia asolan al poeta, el norirlandés logra hacer alquimia de la poesía en *The Spirit Level* (1996). De ahí que en “Damson” el rojo de la sangre del albañil mude finalmente en el rojo de ciruelas, mermelada y vino que calma la ansiosa sed de los fantasmas de ultratumba. De ahí que, subyugado el primer instinto al contraataque, Heaney transmute el revés de la espada de Odiseo por el escudo-esparavel del albañil:

But not like him—

Builder, not sacker, your shield the mortar board—
Drive them back to the wine-dark taste of home,
The smell of damsons simmering in a pot,
Jam ladled thick and steaming down the sunlight.
(1996: 16, vv. 34-38)

A esta escena familiar es donde Heaney manda libar a los espectros sedientos de venganza. En ella se encuentra el unguento para las heridas aún no cerradas. La pluma del premio Nobel es, pues, como aquel viejo cepillo alquímico: destila esperanza de la congoja, transforma la funesta realidad norirlandesa en una poesía de beldad y compromiso pródigamente galardonados durante las últimas cuatro décadas. En la desesperanza, qué duda cabe, no basta tan sólo con esta alquimia reudentora del verso. Pero nos ayuda, en el peor de los casos, a levantarnos tras el contratiempo, a evitar nuevas caídas y, sobre todo, nos mantiene “keeping going” (1996: 12).

Notes

88

¹. Para más información sobre esta actividad milenaria, considerada hoy en día —a pesar de su influjo esotérico— como una importante precursora de la química moderna, véase, por ejemplo, Guirao (1979) o Burckhardt (1976).

². Para más información sobre la tierra, el aire y la crítica heaneyiana véase nuestro artículo publicado en 2007 “And somewhere the dove rose”: Seamus Heaney y su fase aérea en la crítica literaria”.

³. *Potstick* es también la palabra empleada para el utensilio con el que se conseguía la mezcla cal-agua (1996: 10, v. 12). Las escenas quedan sutilmente vinculadas a través del vocabulario.

⁴. “A light, liquid food [...] made by boiling oatmeal (or occasionally some other farinaceous substance) in water or milk, sometimes with the addition of other ingredients, as butter, sugar, spices, onions, etc”. (*OED*, 2001). Esta mezcla fue parte habitual de la dieta de la clase pobre en épocas pasadas.

⁵. *Macbeth* 1.1.11 (Shakespeare 1998: 95).

⁶. “A splash of mud or slush”, “liquid or semi-liquid food of a weak, unappetizing kind”, o “refuse liquid of any kind”,

son algunas de las definiciones que de esta palabra podemos encontrar en el *OED* (2001).

⁷. En su artículo “Seamus Heaney and the alchemy of the earth”, George Morgan destaca la *limpieza* espiritual alcanzada a través de la *suciedad* del lodo, en el que Heaney se adentra en un conocido episodio de su infancia (Heaney 1980: 19): “Heaney’s imagination works not merely on a sensorial level but in terms of symbols [...]. A skinny dip becomes a form of baptism and a ritual marriage with the Earth Goddess, the archetypal roots of fertility, leaving the poet, *despite his darkened skin, cleaner, wiser, in harmony with himself and with the world*” (el énfasis es nuestro) (1989: 127-128).

⁸. Autores que destacan esta idea en la poesía de Seamus Heaney son Harold Bloom (1980: 137), Neil Corcoran (1987: 682), Seamus Deane (1985: 181) y R. J. C. Watt (1994: 231-232).

⁹. Véase, por ejemplo, Ciaran Carson (1975), Patricia Coughland (1997), Elizabeth Cullingford (1990) o David Lloyd (1997).

¹⁰. Distinguimos en nuestro método *traducción* y *traslación*. En ocasiones el traductor de poesía se limita a registrar de manera más o menos fiel en la lengua meta el

contenido semántico-estilístico de los versos en la lengua origen, mientras que en otras la actividad traductora puede *transgredir* significativamente los preceptos lingüísticos que impone la fidelidad al texto original. En este sentido, existen casos en que no hablaríamos de traducción propiamente dicha, sino que más bien se *traslada* algún contenido de un texto escrito en una lengua determinada (semántico, contextual, estilístico, métrico, etc.) a otro en una segunda lengua que mantiene una identidad notoriamente diferenciada de la del texto parcialmente traducido o *trasladado*. Para este tipo de traducción divergente del texto original proponemos el término *traslación*. Es éste el caso de “Mycenae Lookout”, poema inspirado en la tragedia de Esquilo que, sin embargo, difiere del original en la focalización de los eventos (el centinela que abre la tragedia clásica es aquí el narrador poético), así como —sobre todo— en la incorporación de la propia voz poética del irlandés. Más información y ejemplos prácticos dentro de la obra de Seamus Heaney pueden encontrarse en nuestro artículo “Traducción, traslación y la poesía de Seamus Heaney” (2004).

¹¹. El auto-revisionismo en la obra de Heaney es una constante que la crítica ha destacado con frecuencia (por ejemplo: Corcoran 1998: 23, O’Brien 2003: 6, Vendler 1998: 2, Watt 1994: 217).

¹². La identificación con el sastre es explícita en el poema: “Then all of a sudden there appears to me / The journeyman tailor *who was my antecedent*” (el énfasis es nuestro) (1996: 67, vv. 1-2) —es más, este sastre es literalmente su *antecesor*, pues, según Joyce Wilson, se trata del bisabuelo del poeta (1996: 150). Llama especialmente la atención de Heaney la labor de *recortar* y *recoser* prendas (1996: 67, v. 4), quizás como la propia labor de indagación y renovación poéticas. El escrutinio de los demás, como también ha declarado el poeta norirlandés con respecto a su propia obra (crítica literaria, medios de comunicación, etc.), es un elemento que disturba su labor artística: “So more power to him on the job there, *ill at ease / Under my scrutiny* in spite of years / Of being inscrutable” (el énfasis es nuestro) (1996: 67, vv. 13-15).

Works cited

- BACHELARD, Gaston. 1958. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (*L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943).
- . 1994. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Trad. Beatriz Murillo Rosas. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (*La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1947).
- BLOOM, Harold. 1980. “The Voice of Kinship”. *The Times Literary Supplement*, 8 February 1980: 137-138.
- BURKHARDT, Titus. 1976. *Alquimia: significado e imagen del mundo*. Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janes.
- CARSON, Ciaran. 1975. “‘Escaped from the massacre?’” *The Honest Ulsterman*, 50: 183-186.
- CORCORAN, Neil. 1987. “From the Frontier of Writing”. *The Times Literary Supplement*, 26 June 1987: 681-682.
- . 1998. *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*. London: Faber and Faber.
- COUGHLAN, Patricia. 1997. “‘Bog Queens’: the Representation of Women in the Poetry of John Montague and Seamus Heaney”. En Allen,

- Michael. (ed.). *Seamus Heaney*. London: Macmillan: 185-205.
- CULLINGFORD, Elizabeth Butler. 1990. "Thinking of Her... as... Ireland": Yeats, Pearse and Heaney". *Textual Practice*, 4 (1): 1-21.
- DEANE, Seamus. 1985. *Celtic Revivals*. London: Faber.
- GUIRAO, Pedro. 1979. *La alquimia desvelada*. Barcelona: Teorema.
- HEANEY, Seamus. 1966. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber.
- . 1975. *North*. London: Faber and Faber.
- . 1980. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber.
- . 1996. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber.
- . 2000. *El nivel*. Trad. Pura López Colomé. Edición bilingüe. México, D. F.: Trilce Ediciones (*The Spirit Level*. London: Faber and Faber, 1996).
- LLOYD, David. 1997. "Pap for the dispossessed": Seamus Heaney and the poetics of identity". En Allen, Michael. (ed.). *Seamus Heaney*. London: Macmillan: 155-184. También editado en Andrews, Elmer. (ed.). 1992. *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan: 87-116.
- MEIR, Colin. 1996. "Nature and Art in the Poetry of W. B. Yeats". En González, Rosa and Jacqueline A. Hurlley. (eds.). *Hailing Heaney: Lectures for a Nineties Nobel*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias: 71-85.
- MORGAN, George. 1989. "Seamus Heaney and the Alchemy of the Earth". *Études Irlandaises*, 14 (1): 127-136.
- O'BRIEN, Eugene. 2003. *Seamus Heaney: Searches for Answers*. London/Dublin/Sterling, Virginia: Pluto Press.
- RÁEZ RADILLA, Juan. 2004. "Traducción, traslación y la poesía de Seamus Heaney", en Díaz Pérez, Francisco Javier y Ana María Ortega Cebreros. (eds.). *A World of English, a World of Translation: estudios interdisciplinarios sobre traducción y lengua inglesa*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén: 245-267.
- . 2007. "And Somewhere the Dove Rose": Seamus Heaney y su fase aérea en la crítica literaria", *Estudios irlandeses*, 2: 161-172.
- SHAKESPEARE, William. 1998. *Macbeth*. Edited by Nicholas Brooke. Oxford/New York: Oxford U.P. (Oxford World's Classics).
- VENDLER, Helen. 1998. *Seamus Heaney*. London: Fontana Press.
- WATT, R. J. C. 1994. "Seamus Heaney: Voices on Helicon". *Essays in Criticism*, 44 (3): 213-234.
- WILSON, Joyce. 1996. "Spring Semester". En Haviaras, Stratis (ed.). *Harvard Review: Homage to Seamus Heaney, 1995 Nobel Prize in Literature*, 10. Cambridge, Massachusetts: The President and Fellows of Harvard College: 148-150.

Received: 11 June 2007

Revised version: 8 October 2007