

Seamus Heaney: la lengua del equilibrio¹

En la introducción a su segundo libro de ensayos, *The Government of the Tongue* (1988), Seamus Heaney recuerda una anécdota que parece resumir con claridad meridiana sus preocupaciones literarias y su actitud ante el quehacer poético. «En 1972», cuenta Heaney, «en Belfast, tuve ... una cita con mi amigo, el cantante David Hammond. Teníamos que reunirnos en un estudio para grabar una cinta con canciones y poemas para un amigo común ... De camino al estudio, una serie de bombas explotaron en la ciudad y el aire se llenó de sirenas de ambulancias y bomberos. Llegaban noticias de muertos y heridos ... No se sabía qué podía ocurrir. El aullido inconsolable de las ambulancias era continuo ... Era una música contra la que la música de la guitarra desenfundada de David podía hacer muy poco. Tan poco, de hecho, que la mismísima noción de cantar en un momento en que otros empezaban a sufrir parecía una ofensa contra su sufrimiento. No pudo alzar su voz ... Guardó su guitarra y ambos regresamos a la noche destruida».

Contra lo que pudiera parecer en una primera lectura, los verdaderos protagonistas de esta anécdota no son Hammond o Heaney, sino dos tensiones, o extremos, que el propio poeta define, «un poco melodramáticamente», como Canto (*Song*) y Sufrimiento (*Suffering*). Su enfrentamiento, es decir, la percepción simultánea e inmediata de estas dos tensiones por parte de ambos amigos es lo que les obliga a guardar la guitarra y abandonar el estudio de grabación. Seguir los imperativos del Canto hubiera parecido un acto de irresponsabilidad, un abandono de las necesidades impuestas por el Sufrimiento, una ofensa o un insulto a los que «empezaban a sufrir», a los «muertos y heridos». Hasta aquí, nada nuevo. Ante la urgencia de lo real, interrogado por las presiones inevitables de una existencia en comunidad, el artista se convierte en un ser con mala concien-

¹ The Redress of Poetry (Oxford Lectures), *Seamus Heaney*. Faber and Faber, 1995, 213 páginas.

cia; su sensación de estar practicando un arte gratuito, sin fin ni justificación aparentes, se exagera, poniendo en entredicho su derecho a una libertad creadora de la que, por otra parte, cree ser el único beneficiario. No podría ser de otra manera, pues la existencia de esa libertad sólo puede ser probada desde un ejercicio consciente y exhaustivo de sus posibilidades, que una gran mayoría minimiza, desprecia o, simplemente, ignora. Este es, acaso, el mayor dilema al que se enfrenta la poesía moderna: conceptos como conciencia moral, compromiso político, libertad creadora, solipsismo, silencio, son algunos de los que han determinado de modo radical el desarrollo de la escritura poética en un enfrentamiento que, por mucho que quieran algunos, no ha finalizado aún.

Para Heaney, inmerso desde hace veinticinco años en la violenta problemática del Ulster, este dilema adquiere una urgencia y una inmediatez que impide la adopción de evasivas o respuestas demasiado fáciles. Con morosidad y paciencia características, Heaney ha dedicado la mayor parte de sus poemas y ensayos a reivindicar o ganarse para sí el derecho a hablar, a «cantar», a decir el poema ante los imperativos del sufrimiento. Sobra decir que este derecho, esta libertad ganada a pulso, ha necesitado de muchos años y muchas páginas para realizarse de un modo pleno y sin trabas. El anhelo iluminador, no siempre justificado, que permea sus dos primeros libros, *Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1968) sólo se verá expresado con el rigor necesario en su último libro, titulado, significativamente, *Seeing Things* («Ver cosas», o «Viendo cosas», dependiendo del contexto).

Entre medias, se extiende un largo aprendizaje de más de veinte años gracias al cual Heaney busca conciliar su condición de poeta y de miembro de una comunidad dividida por la violencia y el odio, encontrar una razón de ser para un impulso poético que, usado de modo irresponsable, supone una dejación de sus deberes cívicos. Es importante, en este sentido, señalar la importancia que Heaney otorga a la palabra «responsabilidad», entendida aquí como responsabilidad *moral*. En un artículo citado por Heaney y titulado precisamente «Responsibilities of the Poet», Robert Pinsky afirma: «[El artista] no necesita tanto una audiencia, como sentir la necesidad ..., la promesa de una respuesta propia. La promesa ... es una deuda, y la consciencia de esta deuda es un requerimiento básico para que el poeta tenga una buena relación con el arte. Esta necesidad de responder, firme como un objeto prestado o una deuda de dinero, representa el territorio donde el centauro camina». En otras palabras, el poeta ha de sentir que tiene una deuda y, además, ha de prometer: que aportará algo, que pagará con creces la deuda adquirida, que será consciente de esa promesa. En el caso de Heaney, esta promesa de devolución ha tomado formas diversas, tanto en el plano formal

como ideológico: el mito de los *bog men*² en *Wintering Out* y *North*, con el que Heaney pretendió establecer un equivalente simbólico a la violencia indiscriminada de los primeros setenta, su traducción del poema irlandés *Buile Suibhne* (con el título de *Sweeney Astray*) iniciada bajo presiones semejantes, o su atenta lectura de Joyce y Dante en *Station Island*, son algunos ejemplos. Se entiende que la existencia de esta responsabilidad moral no debe suponer merma o abandono alguno de la responsabilidad estética: ya sea en la poesía civil de *North*, o en la más enigmática de *The Haw Lantern*, el poeta cumple su promesa devolviendo, en última instancia, un icono lingüístico: un poema; y este poema, como afirma el propio Heaney en su último libro de ensayos, *The Redress of Poetry*, «ejerce su responsabilidad ... eleva[ndo] la existencia humana a una vida más plena». «Redress» equivale en inglés a reparación, compensación, remedio: la poesía es, pues, «una reparación», una «compensación» de la realidad, y el poeta un habitante de «la frontera de la escritura», esa zona intermedia que comunica poesía y realidad, sombra y luz, apariencia e iluminación. La engañosa simplicidad de estos conceptos para un lector acostumbrado a la sofisticación del *modernism* no debe hacernos olvidar lo arduo de su concepción, el continuo cuestionamiento al que se han visto sometidos a lo largo de los años, cuestionamiento que prosigue aún. No de otro modo debe interpretarse que, en el ensayo que da título a este nuevo volumen, aparezcan reunidos nombres tan dispares como Robert Frost, Wallace Stevens, Simone Weil y Vaclav Havel: para Heaney, la responsabilidad moral y estética del poeta constituye en sí un modo de hacer política, entendida aquí en su sentido primario de participación, de intercambio dentro de una comunidad.

Con frecuencia se ha acusado a Heaney de ser un poeta conservador, poco aficionado a las innovaciones formales del *modernism*. Poco importa. Aunque su idea de la responsabilidad moral del poeta pueda conectar con las ideas de un T.S. Eliot o del Pound más legible, su tradición y sus propósitos son otros. Sus dos primeros libros, bastante irregulares, deben mucho a un neorromanticismo aprendido tempranamente de R.S. Thomas, P.J. Kavannagh o Ted Hughes, que sus siguientes volúmenes, *North*, *Station Island* o *Field Work* se encargarían de ampliar y profundizar. En los poemas de esta época, pudor, densidad lingüística y un uso inteligente del mito y los símbolos (aprendido en Dante) le ayudan a expresar la compleja trama de deberes y haberes, de engaños y desengaños que conforman la problemática irlandesa, todo ello dentro de un hilo discursivo y una dicción cordial, en ocasiones con tonos de poesía civil. Es típico de Heaney que, a mediados de los ochenta, temeroso de un posible estancamiento, volviera sus ojos hacia los poetas del Este europeo y encontrara en ellos un ejemplo y una salida a sus preocupaciones. Consciente del paralelismo

² Literalmente, «hombres de turba». Referido a los cuerpos hallados en excelente estado de conservación en áreas de Dinamarca y Escandinavia. Las extensiones de turba, comunes a amplias zonas de Irlanda, impiden el paso del oxígeno, frenando el proceso de descomposición de la materia orgánica. Al parecer, algunos de los cuerpos encontrados en Dinamarca pertenecían a individuos sacrificados en ceremonias religiosas.

entre su situación histórica y la de poetas como Zbigniew Herbert, Czeslaw Milosz o Miroslav Holub, Heaney adoptó muchas de sus estrategias, entregándose a una dicción más despojada que hace uso de la alegoría o la parábola como modos de extrañamiento. Esta evolución, perceptible en los poemas de *The Haw Lantern* y en los ensayos de su espléndido *The Government of the Tongue* («El gobierno de la lengua»; título ambiguo tanto en inglés como en castellano), constituye un último gesto de penitencia antes de la serenidad iluminadora de *Seeing Things*. Reticente, es el suyo un lenguaje que nace del silencio, «a pesar» del silencio, y enfrentado, en última instancia, a él: un lenguaje que reclama su autonomía pero busca al tiempo reestablecer un equilibrio con la realidad, con las «presiones de la vida»: «En la actividad poética se tiende a emplazar una contrarrealidad en la balanza —una realidad acaso imaginada pero que sin embargo tiene peso, pues puede ser imaginada dentro del empuje gravitatorio de la actual y puede por tanto reestablecer un cierto equilibrio en la situación histórica».

Si durante muchos años Heaney dedicó sus esfuerzos a reivindicar la «otra» realidad de la poesía, reclamar la validez de la palabra poética, no es hasta sus últimos libros, *Seeing Things* y *The Redress of Poetry*, que dicha palabra se ejerce en su plenitud, con la serenidad de quien ha dejado de justificarse y conoce el fin preciso de su tarea. Esto no representa una abdicación de su responsabilidad moral: al contrario, esta palabra sólo podrá ser ejercida adecuadamente si reconoce su dependencia de lo real, y asume su labor de contrapeso en la balanza. Hay en estos dos libros numerosos ejemplos de ese equilibrio que Heaney ha buscado siempre entre Canto y Sufrimiento, entre Arte y Vida; mas ninguno tan nítido como este pequeño poema de doce versos, incluido en la segunda parte de *Seeing Things*, donde la iluminación, aunque plena, se halla ligada a lo real como un cuerpo a su sombra. Como escribiera alguien no hace mucho: «No creo en la luz por sí sola. La luz necesita algo en qué precisarse, algo que iluminar».

Dicen los anales: cuando los monjes / de Clonmacnoise rezaban dentro del oratorio / un barco apareció sobre ellos en el aire. // El ancla colgaba tan firme y honda / que la nave se enganchó al altar, tembló un instante / y se detuvo. Entonces, aferrado a la cuerda, // descendió un tripulante, y en vano trató de / liberarla. «Si no ayudamos», dijo el abad, / «se ahogará: pues no es como nosotros». // Y así ocurrió, y la nave partió libre, / y el hombre dejó atrás la maravilla / tal y como él la encontrara. //

Jordi Doce