

El residuo y la ruina de la tradición en la poesía de Thomas Kinsella

Agustín Montenegro¹

(FFyL, UBA)

agusmontenegro@gmail.com

Francine Masiello dice que la ruina señala "... lo precario de toda producción humana, en la cual artista y crítico trabajan a partir de los restos de la cultura heredada para confabular una novedad" (102). La frase sintetiza, además su referencia a Walter Benjamin, una cifra desde la cual podemos abordar la relación entre las ruinas y la poesía irlandesa a través del concepto de tradición.

El sintagma "cultura heredada" puede ser algo demasiado vasto si se separa de la idea de "restos". Los "restos de una cultura heredada", sin embargo, incluyen y configuran no solo la idea de un pasado que se proyecta en el presente en forma de restos o ruinas significantes, sino que también incluye la mirada del artista/crítico sobre esos restos. Y así como artista y crítico son dos momentos de una misma instancia, también lo son su mirada y su producción. Otra forma de contemplar este proceso reside en el concepto de tradición.

Según Raymond Williams, el concepto de tradición no es un segmento de historia estático e inerte, sino que, por el contrario, toda tradición es una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado (2009:159). A través de un proceso de tensión hegemónica, las instituciones, los intelectuales y diversos actores del campo literario crean y recrean tradiciones para comprender esa preconfiguración que, a su vez, intentan imponer.

En el mismo tenor nos es útil la definición del concepto que hará T.S Eliot (definición que, más tarde, retomará Jorge Luis Borges). En una definición con varios elementos, rescato de Eliot su sentido de la temporalidad de una tradición, al involucrar esta un sentido histórico que, a su vez, involucra una percepción,

"... no solo de la cualidad de pasado que tiene el pasado, sino también de su presencia: el sentido histórico empuja al hombre a escribir no solamente con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura de Europa, desde Homero, y dentro de ella, la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo" (1921: 3).

Eliot habla de un sentido histórico en el que se articulan la generación (el presente más inmediato), y un pasado en el cual lo "universal" se articula con lo "local". Hoy diríamos: lo "global" se articula, no con lo local, sino con lo "nacional". El sentido histórico vuelve a un autor tradicional, que para nosotros no significa que dicho autor venda más libros o que sus obras salgan en el suplemento dominical, sino que implica que un autor se inscribe en una tradición, trabaja con ella. Es el artista/crítico observando los restos para producir, dentro de esa tradición, una novedad.

La tradición nacional angloirlandesa

Hay, entre Williams y Eliot, un momento en el cual el concepto de "nación" se vuelve implícito y fundamental. En su definición, Williams dice que una tradición selectiva resulta un poderoso operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social (íd.). Nuestra pregunta entonces debe acotarse dentro del marco de la tradición irlandesa, el conjunto de símbolos, acciones y prácticas que conforman su identidad. Es ahí donde las ideas de Declan Kiberd pueden ayudarnos a comprender la forma particular en la que se construye una tradición

¹ Agustín Montenegro es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se dedica actualmente a la docencia. Es adscripto de la cátedra de Literatura Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha participado como editor y curador de textos literarios en diversas ocasiones, y como conductor del programa literario *Las lecturas*, por Radio Gráfica 89.3.

en un contexto poscolonial como el de Irlanda. A partir de Oscar Wilde, Deleuze-Guattari y, sobre todo, la teoría marxista modernista que estudió los nacionalismos (y que retomaremos más adelante), Kiberd destila una posible fórmula para comprender este proceso. En una nación ocupada, el colonizado es, a través de los siglos, relatado por el dominador. Basta volver a Calibán para recordarlo. En ese relato, la identidad del colonizado es establecida por el otro, por comparación y por oposición. Ya separados de la función, el uso y la costumbre de su lengua original, el gaélico, los irlandeses no tienen otra opción que darse una identidad con la lengua del opresor. E iniciar, en esos términos, un proceso de *invención*: inventar dónde están sus raíces culturales, su historia literaria, sus temas, sus figuras. Volviendo a Masiello, el momento de la invención es, entonces, cuando el artista/crítico mira al pasado y crea, con su mirada, una *nueva ruina*, que le permite a su vez, la novedad. Curiosamente, en el caso de Irlanda, la novedad es la tradición. En palabras de Oscar Wilde, si con una máscara los sujetos pueden decir la verdad, es decir, ser más ellos mismos que sin ella, la máscara de Irlanda fue el revivalismo celta. William Butler Yeats parece entenderlo así en su poema, “La máscara”:

“It was the mask engaged your mind,
and after set your heart to beat,
Not what’s behind”. (2010: 136)

Aquí llegamos, entonces, a comprender cómo se desarrolla el concepto de tradición a principios del siglo XX irlandés. El proceso identitario creado por el revivalismo celta es tan notable que avivó una rebelión nacionalista, cuyo basamento cultural se estableció sobre una separación concreta de Gran Bretaña a partir de reafirmar una tradición seleccionada: historia, símbolos, mitologías, configurados en un inglés particularizado, tal y como afirmaban Deleuze y Guattari al definir el concepto de “literatura menor”. Para Yeats, la tradición irlandesa está rota, y su obra es la unión de los fragmentos de ese espejo despedazado, que, no obstante, apunta a lograr un reflejo. Distorsionado, nuevo, pero reflejo al fin de su propia identidad. La tradición es la selección de esos restos fragmentados, de esas ruinas, podríamos decir, y la operación crítica e histórica de encontrar su identidad en ellos. Así se configuró una tradición particular, que es la anglo-irlandesa.

Los poetas que siguieron a Yeats encontraron los resultados de esa tradición, y a su vez, comenzaron a mirar las ruinas del revivalismo celta. Una ruina aparece, entre otros momentos, cuando el pasado ha sido destruido, fragmentado, o incluso enmohecido por el transcurso del tiempo. Para los poetas posteriores a Yeats, que comenzaron a trabajar en la década del cincuenta, las ruinas del nacionalismo irlandés se expresaban en una fuerte censura proyectada por la rígida moral cristiana, censura que afectó directamente la producción literaria y, por lo tanto, toda posible reafirmación, crítica o reformulación de la tradición.

La doble tradición

En ese contexto, el poeta Thomas Kinsella empieza a observar esas ruinas, y comienza a ver en ellas una superposición que ha empantanado a la tradición. Y hace énfasis en la lengua, nada más y nada menos, para enmarcar su mirada. En este sentido, hay dos trabajos claves que nos servirán para avanzar sobre su concepción de la tradición irlandesa.

El primero de ellos es un pequeño ensayo titulado “The Divided Mind”, publicado en 1973. Observemos cómo empieza a posicionarse su mirada hacia el pasado:

“... silence (...) is the real condition of Irish literature in the nineteenth century (...) Beyond the nineteenth century there is a great cultural blur: I must exchange one language for another, my native English for eighteenth century Irish. Yet to come on eighteenth-century Irish poetry after the dullness of the nineteenth century is to find a world suddenly full of life and voices, the voices of poets who expect to be heard and understood, and memorised. They are the almost doggerel end of Gaelic literature, but they are at home in their language and tradition; it does not occur to them to question the medium they write in.” (2009: 31).

Ahí, en el cuestionamiento del “medio” (la lengua), está la crítica a la tradición del revivalismo celta. ¿Cómo se ha pasado por alto, parecería decir, que las ruinas del pasado irlandés no pueden ser significadas por la mirada del crítico/artista exclusivamente angloirlandés? Aquí es cuando observamos que, con un gesto moderno, los revivalistas se inclinaron hacia el romanticismo y la idealización de un pueblo (es decir, el folklore) y de un pasado, construyendo una totalidad (la nueva identidad irlandesa) sin tener en cuenta que lo hacían a partir de un sesgo lingüístico: el anglo-irlandés. Yeats había inventado una totalidad (necesaria para la constitución de una identidad nacional) a partir de los fragmentos que los revivalistas habían recuperado, sobre todo, de Samuel Ferguson como el poeta de los mitos irlandeses. Kinsella parecería ser el propio yo poético del poema de Yeats: el que desea ver qué hay detrás de la máscara. El fuego, parecería decir, ya no se enciende entre el pasado y el artista si la única mediación posible es la lectura que la tradición angloirlandesa hizo de las ruinas de la historia de Irlanda. La poesía angloirlandesa impide pensar el sistema literario como “irlandés”:

... the term imposes a restriction on our view of Irish poetry. It tends to stop us thinking of poetry in the Irish language. It suggests that poetry written in English in Ireland has nothing to do with our poetry in Irish; that it is instead an adjunct of English poetry – important, perhaps, but provincial, or colonial” (ibíd.: 31).

Ahí donde Yeats se buscaba en Ferguson², Kinsella se busca en el siglo XVIII irlandés:

Beyond them is Aogán Ó Rathaille, the last major poet in Irish, and beyond him the course of Irish poetry stretching back for more than a thousand years, full of riches and variety. In all of this I recognise a great inheritance and, simultaneously, a great loss. The inheritance is certainly mine but only at two enormous removes: across a century’s silence and through an exchange of worlds”. (ibíd.)

Como veremos, la pérdida de la tradición gaélica también entraña una cuestión de contexto y función de la poesía, además de la lengua. Tal como la entiende Kinsella, la tradición de los bardos en decadencia del siglo XVI en adelante era formadora de una historia compartida, de una continuidad histórica. Hay una determinada función y cadencia que se ha perdido y que crea un abismo en la mente del poeta irlandés: “I recognise that I stand on one side of a great rift, and can feel the discontinuity in myself”. (ibíd.: 32). Este es Kinsella observando las ruinas de la historia irlandesa y volviendo a trazar una tradición que permita pensar ese gran abismo en el cual se encuentra el poeta irlandés, que siente la discontinuidad dentro de sí. La división en la mente del poeta es tan grande que forma parte de su sustancia imaginativa: no puede pasarla por alto.

El segundo trabajo de Kinsella profundiza sobre este concepto y une ambos elementos de su razonamiento: *The Dual Tradition* (1995) traza una historia desde el siglo V hasta la poesía moderna previa a su propia obra: Austin Clarke, Patrick Kavanagh y Samuel Beckett. La división es un aspecto residual de la colonización, y la literatura irlandesa se conforma como un sistema dual. Cualquier respuesta “total” requiere esta doble visión, que es tan necesaria como sus partes irreconciliables.

No es difícil, creo, imaginar estos dos pasados, desde la visión de la generación de Kinsella, como ruinas. La ruina angloirlandesa es la más cercana: fue una promesa viviente de una identidad aglutinante y un futuro nacional definido y definitorio, liberador. Es la gran ruina de un proyecto trunco de idealización de un pueblo. Desde el presente de censura y quietismo de los años cincuenta, es una máscara rota, enmohecida. La ruina irlandesa de raíz gaélica, más lejana, puede cifrarse directamente en sus poetas que, empobrecidos tras la decadencia de los clanes que supieron darles valor y función social, murieron en la pobreza, como vagabundos. Es

² Podríamos aventurar, incluso, esta interpretación: si el siglo XIX es “silencio”, y los revivalistas se buscaron en ese “silencio”, no es descabellado considerar que hayan tenido que *inventar* una tradición, llenando ese silencio con la propia voz, la disponible.

una ruina que requiere del poeta un “intercambio de mundos”, no hay una conexión plausible de ser activada a través únicamente de la mirada, porque la distancia entre lengua y mundo se ha vuelto insalvable. Como establece Andreas Huyssen, Kinsella parecería decir: “La era de la ruina auténtica se terminó: solo se puede escribir una genealogía, pero no puede ser resucitada” (2006:20).

La configuración de lo “nacional” en la obra de Kinsella

Esta genealogía de las ruinas irlandesas necesita, fundamentalmente, de una visión que configure lo “nacional” superando la tradición como invención. Aquí hablamos de las diversas escuelas que estudiaron, desde la historiografía y la antropología, el problema del nacionalismo.

Este debate reconoce tres grandes vertientes que discuten entre sí, y una posterior, que es la que recuperaremos para nuestros propósitos. Las tres vertientes diferentes son la del perennialismo/neoperennialismo, el marxismo modernista, y el posmodernismo. Si buscáramos articular estas nociones con nuestro objeto, podríamos establecer que el perennialismo, y el neoperennialismo después, recuperan la idea de una permanencia de bases étnicas en las naciones, que pueden conectarse a través de una continuidad, con las fronteras y la identidad de la nación. A esto responden Eric Hobsbawm y Benedict Anderson, entre otros, estableciendo la idea de que las naciones “inventan” sus tradiciones a partir de ciertos procesos: una élite intelectual, una clase media lectora, la imprenta. La nación, para ellos, es sobre todo una identidad moderna que se relaciona a lo que había caracterizado previamente Herder: un territorio, una población y un lenguaje.

El posmodernismo, por su parte, se arraiga en los discursos posnacionales, y hace hincapié en que las naciones, lejos de ser una continuidad real, son ficciones de elites con tradiciones inventadas (recuperan al marxismo borrando el sustrato histórico de su propuesta) por controles, o meras formaciones discursivas y prácticas simbólicas.

La cuarta visión se propone como un programa de investigación, antes que una teoría. Se trata del etnosimbolismo, que define que las naciones poseen tanto elementos simbólicos (invención) como dimensiones subjetivas (posmodernismo) y herencias culturales étnicas (tradiciones, mitos, valores, simbología) que pueden unirse a una nación premoderna (perennialismo). Tomando a las tres escuelas previas, refutando ciertos momentos de todas ellas, el etnosimbolismo permite pensar a las naciones y al nacionalismo como un conjunto complejo de pasados étnicos pre-nacionales, comunidades imaginadas, subjetividades cambiantes y reinterpretaciones constantes, atadas a un sustrato definido en un territorio y una lengua. Su tarea principal es proporcionar una historia cultural de la nación como la cultura de una comunidad.

Mi propuesta, entonces, es pensar momentáneamente a través de analogías y articulaciones que permitan unir lo que la historiografía antropológica desarrolla en su campo con lo que se produce en el sistema poético de Irlanda después de que Yeats ha proyectado la sombra enorme de la tradición angloirlandesa sobre la posterioridad. El trabajo de Yeats como poeta coincide con las postulaciones de los marxistas modernistas: “inventa”, junto a los revivalistas, una tradición nacional, cuyo sustrato “real” no es tan sólido como la identidad que necesitan generarse en ese momento histórico los irlandeses en su proceso de independencia. A su vez, como dijimos, las ruinas no pueden reconstruirse ni, por tanto, inventarse sobre ruinas más antiguas. En esa búsqueda está el etnosimbolismo, como forma de unir un pasado étnico con un presente nacional. Y ahí entra Thomas Kinsella, con su mirada de artista, crítico y traductor.

Esta breve introducción ha servido para presentar dos trabajos de Kinsella que profundizan en la recuperación del pasado étnico premoderno que sirve de base para definir la mirada dual que debe tener el artista irlandés. El primero de ellos es una traducción de la épica irlandesa *Táin Bó Cuailnge*, publicada en inglés en 1969. Según Ciaran Carson, que realizó una traducción posterior, el trabajo de Kinsella fue determinante justamente en la dirección en la que buscamos reflexionar:

...Kinsella's radical decision to combine the English definite article with the key Irish word offered a parallel with national epics such as the *Mahabharata*, the *Mabinogion*, the *Iliad* and the *Odyssey* (...) Other parallels were made: appearing as it did at an especially violent period of Northern Ireland's history –the current Troubles having begun in 1968- *The Táin* seemed to speak not so much of an ancient past, but of an urgent present. (Carson, 2008: 16).

A partir de Carson podemos comprender de qué hablaba T.S Eliot cuando hablaba del sentido histórico que se presenta cuando un escritor trabaja dentro de la tradición: el pasado que se hace vivo en el presente en un contexto universal, dentro de una nación y una cultura propias: lo eterno y lo temporal al mismo tiempo.

Su traducción en *The Táin* vuelve a traer ciertos elementos de la épica irlandesa para unir, también con su propia poesía, la tradición étnica antigua de Irlanda, esquivando el matiz angloirlandés. Estos elementos son la topografía, la violencia del lenguaje original, y la figura del *rosc*.

El primero de estos elementos está relacionado con la ruta del "Táin", el recorrido desde Connacht hasta la provincia del Ulster de los ejércitos de Medb, que pelearán contra Cu Chulainn, al servicio del rey del Ulster. Ahí, Kinsella retoma el concepto de los *dindsenchas*, un cuerpo de historias que recuerdan el origen de los lugares, sus acontecimientos, y sus nombres.

El segundo de esos elementos está relacionado a la violencia del gaélico original, violencia que Kinsella explicitó haber intentado recobrar. Según su postura, Lady Gregory (¡la traductora del revivalismo!) había evitado, en sus versiones, una característica específica de los materiales medievales: las referencias a las relaciones sexuales, la seducción, el contagio de pestes y enfermedades. Kinsella recobra estos elementos para el lector moderno y, según Carson, contextualizado en los Problemas, es decir, el conflicto armado en Irlanda del Norte³.

El último elemento es la figura retórica del *rosc*, una forma druídica, antigua, que puede rastrearse hasta uno de los poemas más viejos de Irlanda, "La canción de Amergin". Eran formas, que se suponían mágicas, conjuros y profecías, con una cadencia determinada, que presentan numerosos problemas para los traductores y lectores del gaélico antiguo y medio.

El segundo trabajo de traducción de Kinsella que se inscribe en esta línea es la antología poética *An Duanaire 1600-1900: Poems of the Dispossessed*, publicado en conjunto con Seán Ó Tuama en 1995. Dar cuenta de la poesía en gaélico entre el 1600 y el 1900 implica narrar la desaparición de: un sistema poético –el sistema de patronazgo- un sistema social –el orden aristocrático antiguo-, y una lengua, su función, su cadencia, sus invocaciones. E implica narrar la desposesión material de los poetas y de su oficio. Y dar cuenta del hecho de que "La poesía irlandesa de los siglos XVII, XVIII y XIX es la poesía de un pueblo oprimido. Una gran parte de ella es una poesía política o una respuesta a la injusticia social y lingüística". (Kinsella, 1995: xxv).

De la épica de *The Táin*, Kinsella retomará el *rosc*, muchas figuras e inflexiones del lenguaje cuya violencia se acerca a lo escatológico (ahí entrará, como clave, la figura del residuo) y la topografía de los *dindsenchas*. De los poetas "desposeídos", Kinsella recuperará, además de la dimensión política de la poesía, ciertos elementos formales, como el *aisling*, o poema de visión⁴ (también utilizado por Yeats), el lamento, o el *immram*, una suerte de poema de viaje.

Los poemas

³ ¿Y no es acaso la traducción de un mito, un símbolo pre-nacional, que abarca, con la figura del "camino" o "ruta", todo el territorio nacional, tanto de Irlanda del norte como del Sur, una forma de inscribirse, también, en el contexto de su actualidad?

⁴ El *aisling* es un poema de estructura rígida que empieza con un poeta frustrado, que se duerme junto a un río, y allí es visitado por una mujer del cielo, una figura angelical o fantasmal. Luego de su aparición, se describen las penurias de Irlanda y se lamenta su grandeza disminuida, tras lo cual la mujer vaticinaba el retorno de los gobernantes y del orden gaélico (Kiberd, 2006: 369-370).

A partir de *Downstream* (1962), Kinsella empieza a trabajar dentro de la tradición irlandesa, alejándose de la influencia inglesa que en un primer momento había mostrado. Poemas como el propio “Downstream”, o “A Country Walk” recuperan la figura del *immram* y la tradición topográfica de los *dindsenchas*, narrando viajes fantasmales a través ríos y vados. El lamento se recuperará en “Dick King” y “Cover her face”. Y si aquí comienza esta referencia de lugares míticos y simbólicos, en trabajos sucesivos irá recobrando otras figuras.

En *Nightwalker*, aparecerán elementos clave de su poesía que nos permitirán articular la ruina, la tradición y la nación. Al inicio de su segunda parte, titulada “Wormwood”, Kinsella despliega, en un poema de tres cuerpos, un sistema poético-filosófico que luego profundizará hasta la actualidad.

Este sistema se basa en la noción de que la vida es una prueba o suplicio, formalizada en el término *ordeal* (cuya traducción, “ordalía”, no deja de sonar extraña, quizás por sus connotaciones medievales). Citando al Apocalipsis, “Wormwood” hace referencia a la estrella del ajenjo, que cae contaminando los ríos cuyas aguas venenosas los hombres se ven obligados a beber. En prosa, el yo poético, que se dirige a su amada, dice:

Es una certeza que la madurez y la paz deben buscarse ordalía tras ordalía, y parece que la búsqueda continúa hasta que fracasamos (...) si bebemos la amargura y podemos transmutarla y continuar, comenzamos nuevamente con candor y duda el único regocijo individual – la restaurada necesidad de aprender. Al percibir un espectro más amplio, una armonía más penetrante, comenzamos de nuevo, en una inocencia mayor, a crecer hacia la próxima ordalía”. (2006: 62, traducción propia).

El proceso, entonces, requiere superar la prueba del ajenjo, transmutar la amargura, aprender, y volver a enfrentar la próxima ordalía. La carta en prosa finaliza con un pequeño poema, que comienza así: “Abre esto y verás/ un residuo, un árbol casi desnudo” (ibíd.: 63). El residuo, *the waste*, es tanto el resto fruto de la prueba, como lo baldío, quizás a través de T. S. Eliot, un símbolo de lo yermo, de la desnudez, el árbol a cuyos pies ve su corteza destrozada. Este pequeño cierre a la carta se propone, a su vez, como el inicio de una visión completa de lo que vendrá, el poema homónimo que relata un sueño recurrente: un árbol que es en realidad dos árboles entrelazados, que conforman una cicatriz. El yo poético, inmóvil, observa cómo una espada se hunde en el “corazón jadeante”. El árbol de doble tronco es el símbolo de la recurrencia de la ordalía, y la ordalía deja un resto, que es necesario aceptar para continuar en comprensión, en aprendizaje.

La ordalía es, en “Wormwood”, principalmente un símbolo del amor, de la unión siempre defectuosa de dos personas cuya máxima cercanía solo puede ser una cicatriz. El símbolo puede, sin embargo, observarse también como una metáfora de la mente dividida del poeta irlandés: dos tradiciones irreconciliables y sin embargo necesarias para dar cuenta, brevemente, de una totalidad, cuyo aprendizaje final, antes de que se vuelva dos fragmentos nuevamente por el golpe de hierro, toma la forma de un residuo.

En la relación del sujeto con ese residuo, que obtiene finalmente de ese proceso doloroso, de distanciamiento, que implica la doble tradición, está la clave para comprender por qué Kinsella brinda una poética enormemente productiva a la hora de analizar la relación entre las ruinas, la tradición y lo que esto implica para una literatura nacional.

Conclusión

A partir de su trabajo literario (poesía, crítica, traducción) Kinsella da cuenta de que ese producto residual puede configurarse como una ruina de lo que significa el proceso del artista al enfrentarse a la tradición irlandesa. Al mirar al pasado, se conforma la doble tradición como unión y cicatriz constante, inscripción del pasado en el presente, con una recurrencia que es la de la ordalía: una y otra vez, sucederá lo mismo, ya que la prueba es infinita.

En un primer lugar, la mirada crítica del traductor-poeta sobre la poesía gálica de los siglos XVII, XVIII y XIX y sobre la épica irlandesa configura una tradición que busca superar la visión angloirlandesa y la teoría de la “máscara” como una única posibilidad de asignarse una

tradición cultural nacional. En el contexto posterior a W.B Yeats, la poesía irlandesa necesita volcarse hacia otra interpretación de la historia, que le permita a su vez realizar una operación de selección diferente sobre la tradición. Esa operación tiene una relación fundamental con la escuela del etnosimbolismo, como búsqueda arqueológica de nexos que permitan articular ese pasado prenatal, de etnias, clanes y poetas laureados, con un presente en el cual la poesía irlandesa (es decir, de la nación irlandesa) debe reafirmarse sobre nuevas bases.

Su trabajo ensayístico apunta a reflexionar críticamente sobre la doble tradición irlandesa, contextualizando también su propia obra en la de otros poetas y escritores: James Joyce, Samuel Beckett, Austin Clarke y Patrick Kavanagh. Recuperar una nueva línea, que dé cuenta sobre todo del carácter dramáticamente lingüístico de esa mente dividida, es imprescindible para proveer un marco (Borges diría: crear precursores) de su propia poética.

Finalmente, hemos visto un pequeño ejemplo de cómo puede construirse a partir de la poesía esta mirada sobre la tradición. La mirada sobre la ruina de la historia irlandesa, entonces, genera constantemente nuevas ruinas, residuos, deshechos, que deberán ser aprehendidos, conceptualizados, abordados, para volverse luego, una vez más, parte del proceso de observar la tradición, producir dentro de la cicatriz de la historia (que es, en sí misma, también la ruina) en un proceso que se repite sueño tras sueño.

BIBLIOGRAFÍA

ELIOT, T.S (1921) "Tradition and the individual talent", en *The sacred wood: essays on poetry and criticism*, disponible en <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

CARSON, Ciaran (2008), *The Táin: a new translation of Táin Bó Cuailnge*, Londres: Penguin Books

KIBERD, Declan. *La invención de Irlanda*, trad. de Gerardo Gambolini, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

KINSELLA, Thomas, (2006) *Collected Poems 1956-2001*, Wake Forest University Press. North Carolina.

_____, (2009) *Prose occasions: 1951-2006*. Carcanet Press, Manchester.

_____, (1995) *The Dual Tradition: an essay on Poetry and Politics in Ireland*, Carcanet Press, Manchester.

_____, (1969) *The Táin, from the Irish epic Táin Bó Cuailnge*, Oxford University Press

Ó TUAMA, Seán; KINSELLA, Thomas, *An Duanaire 1600-1900: Poems of the Dispossessed*, Dolmen Press, Portlaoise

WILLIAMS, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta