

## Las ruinas y la poesía. Seamus Heaney, Ósip Mandelshtam y Czesław Miłosz

Lucas Gabriel Brockenshire Harguindey<sup>1</sup>

FFYL, UBA

[lucas.brockenshire@gmail.com](mailto:lucas.brockenshire@gmail.com)

### RESUMEN

En el artículo “El impacto de la traducción” (1986), el poeta irlandés Seamus Heaney afirmó que el “*locus* de la grandeza” se había desplazado hacia los poetas del Europa del este. Heaney compara el escepticismo histórico de autores como T. S. Eliot y Robert Lowell —quienes, a partir de la fe un orden suprahistórico, conectaron el siglo XX con el edificio de la tradición literaria europea—, con la perspectiva verdaderamente escatológica de poetas como Ósip Mandelshtam, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert y Vladímír Holan, que escribieron sus obras desde el borde de la desolación. Se distingue, en consecuencia, el poeta que busca ordenar el caos (Eliot), del que busca ordenar las injusticias (Mandelshtam, Miłosz). En segundo lugar, Heaney explora la idea de la homologación entre acústica y ética, propia de Mandelshtam, y la utiliza para desarrollar su propia concepción de la responsabilidad del poeta. Por último, Heaney postula que la obra de Miłosz es el correlato de la totalidad de la experiencia del siglo. A partir de esta interpretación, se exploran las diferencias entre la voz de Heaney— insular, doméstica, y concernida por la historia violenta de Irlanda— y la del poeta polaco.

PALABRAS CLAVE: Seamus Heaney, ruinas, Ósip Mandelshtam, Czesław Miłosz, poetas de Europa del este

\* \* \*

### I

Para Heaney, la lírica irlandesa brota del impulso de unir poema y realidad, de sinestesiarse “song and suffering”, de hacer coagular canto y congoja, poema y pena (Heaney 2013: 76). En el ensayo titulado “Mossbawn”, Heaney sostiene que:

La lengua literaria, la dicción civilizada del canon clásico de la poesía inglesa, era un alimento que no nos apetecía. No reflejaba nuestras experiencias, ni hacía resonar nuestra habla cotidiana en disposiciones formales y sorprendentes (Heaney 1980: 55).

Heaney cree en la “capacidad de la poesía —y su responsabilidad— para decir lo que sucede, para ‘tener piedad del planeta’, sin estar ‘preocupado por la poesía’” (Heaney

---

<sup>1</sup> Es editor, traductor, y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dirige, junto a cuatro compañeros, el sello independiente de poesía Audísea editora. Es adscripto de la Cátedra de Literatura Inglesa, donde investiga los vínculos entre las obras de Seamus Heaney y Ósip Mandelshtam. Sus traducciones de Gerard Manley Hopkins, Ósip Mandelshtam y Arturo Desimone, entre otros, han aparecido en revistas y antologías literarias. Un poema suyo aparecerá en el primer volumen de la *Revista literaria de letras* de la Universidad de Buenos Aires.

1996: 24). La idea de sostener en una sola idea justicia y realidad, belleza y verdad (*kalós kai agathós*), como quería Keats, surge, en Heaney, de su convicción de que el poeta debe tratar “los crudos hechos del dolor, la recurrencia de la injusticia y de la catástrofe” (1996: 24). La historia está regada con *lacrimae rerum*, con las lágrimas de las cosas. El lenguaje de la literatura y la poesía inglesa, “con su historia libre de invasiones desde 1066”, escribe Heaney, no podía dar plena cuenta de esa realidad (2013: 55).

“Solo los estúpidos”, apunta el autor, “o los desaventajados pueden ya ignorar que los documentos de la civilización se han escrito con sangre y lágrimas” (1996: 26). La victoria de Hércules sobre Anteo; la derrota de Grendel; el asesinato de Balor y de Byrthnoth, los sacrificios del hombre de Tollund y de Grauballe; la muerte a traición de Sweeney; la masacre de los *Croppies*; los asesinatos del poeta Francis Ledwidge y Colum McCartney, primo segundo de Heaney...: los poemas del poeta irlandés están llenos del recuerdo de las derrotas históricas y hechos violentos que condujeron a la fragmentación y luchas intestinas de Irlanda. Por eso, al igual que el paisaje de Irlanda, que conserva cráneos de bestias, astas y huellas de sacrificios humanos en sus tremedales, los poemas de Heaney son sitios arqueológicos donde salen a relucir los hechos trágicos de la historia de un país. Si, para Eliot, la historia contemporánea era una época marcada por la futilidad y la anarquía, para Heaney, serán, en cambio, la violencia y la derrota sus rasgos distintivos.

## II

La perspectiva escatológica de Heaney, es decir, su posición crítica frente a la historia, está forjada sobre ese trasfondo de derrotas y violencias traumáticas. En su discurso de aceptación del Premio Nobel, Heaney describe a la historia en términos, ni más ni menos, de una catástrofe. Años antes, en un ensayo sobre la poesía de Edwin Muir, el primer traductor de Franz Kafka al inglés, Heaney hace suya la frase célebre de Stephen Dedalus (“la pesadilla de la historia”), para explicar el caso singular de la poesía de Muir en el contexto de la literatura angloamericana de los años 50. En ese ensayo, anota: “Aunque Lowell, Randall Jarrell, Keith Douglas, Louis MacNeice, Louis Simpson, Dylan Thomas, y el mismo Eliot dieron testimonio poético —en distintos momentos, y con distintos registros— del horror y de la furia de la guerra [...] resultaron ser conservadores” (2013: 56). Por conservadores, Heaney quiere decir que todos ellos mantienen un vínculo vivo con la serie literaria precedente, por más que se presenten como los últimos ejemplares de un linaje en extinción. En cambio, Heaney detecta en la poesía de Muir “una nota que suena como una elegía por —y es póstuma con respecto a— la civilización europea que la produjo” (2013: 57). Se trata de una observación sutil: aunque los poetas citados por Heaney cultivaban una posición escéptica frente a los acontecimientos de su tiempo, nunca dejaron de tener fe en una realidad suprahistórica capaz de ordenar el caos de la realidad externa. El de Eliot es un mundo donde el teatro de las representaciones literarias y la realidad dialogan y se consuelan mutuamente. Donde el castillo de Elsinore de Hamlet y el Londres de los bombardeos de 1940 se parecen. Las astillas y teselas literarias que componen el mosaico que es *La tierra baldía* conservan su fuerza vital y particular, aún trasplantadas y desterradas de su origen, precisamente porque el mundo permanece unido, más allá del caos, en un plano de orden suprahistórico. Como la cabeza cercenada de Orfeo que sigue cantando, la poesía fragmentaria e impersonal de Eliot sigue conectada con el tronco de la tradición. Muir —como Ósip Mandelstam, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert y Vladímír Holan, a quienes Heaney dedicó numerosos ensayos a lo largo de

los años— había llevado la poesía inglesa un paso más allá. Al escribir con una perspectiva escatológica en un tiempo agnóstico, toda posibilidad de redención, y por tanto, de salvación personal, estaba ocluido en su poesía. Se trata de la culminación, del cierre de una época. De las cosas últimas. Tal era el dolor, en Europa del este, que ni la literatura ni la cultura servían de consuelo alguno. Allí, la cabeza cercenada de Orfeo cesa de cantar. Europa del este se convierte en un *Ilium Novum*, en un nuevo Ilión. De las ruinas de sus ciudades emergen algunos poetas-Eneas cargando, ya no al padre, Anquises, sino una “Nostalgia por la cultura universal” (Mandelshtam 2005: 45). Mandelshtam y Miłosz, señala Heaney, son los poetas del siglo xx que más lejos llegaron por este camino.

### III

En el poema “Hércules y Anteo”, Heaney reescribe un mito griego que narra la victoria de Heracles sobre Anteo, el hijo de Poseidón y la Tierra. Según este mito, Anteo no podía ser vulnerado mientras tuviera un pie plantado sobre el suelo. Finalmente, es derrotado por la astucia de Hércules (el Dios aéreo por antonomasia), quien lo levanta y lo arroja, quintándole las fuerzas. Anteo representa —de manera alegórica— la historia colonial de Irlanda, pero también representa el peligro que contrae aquel poeta que deja de comunicarse con lo propio, con lo terrestre y con el valor experiencial directo. Si, como ha afirmado Heaney, escribir es cavar, entonces la frontera del autor —su material— está en el humus debajo de sus pies, en la tierra. Por esta razón el poeta irlandés está atado a las coordenadas concretas de tiempo y lugar, a los límites tangibles de espacio y historia. Escribir, desde esta óptica específicamente irlandesa, sería acercarse a ese origen remoto y doloroso que representa la “montaña pre-natal”, emblema del período que precede la conquista anglonormanda de Irlanda en el siglo XIII. Todas las imágenes sucesivas de la identidad nacional que se encuentran en las obras de Edmund Spenser, W. B. Yeats, Joyce y Macneice se han formulado a partir de un diálogo con este hecho inicial. Aquí, Heaney desarrolla su propio diálogo con aquella derrota arcana. Cito un fragmento de poema:

Anteo, el que abraza a los hongos,

ha sido destetado:  
cobraba fuerzas al caerse, antes,  
pero ahora lo alzan del suelo;  
la inteligencia de su contendiente

es un garrón de luz,  
una punta celeste que lo arranca  
de su elemento, y lo sume  
en sueños de derrotas  
y orígenes: la cuna oscura,  
las venas de los cursos, los secretos  
surcos de su firmeza,  
el punto donde nacen

gruta y subsuelo:  
todo lo heredan  
los elegíacos. Morirán Balor

y Byrthnoth y también Toro Sentado.

Entonces Hércules alza los brazos  
en una v implacable,  
indemne su triunfo  
de los poderes que ha zafado,

y lo levanta, y encaja a Anteo  
en lo alto del perfil de una cresta,  
un gigante que duerme,  
papilla para los desposeídos.

(Heaney, 2006: 153. La traducción es mía).

#### IV

La historia específica de Irlanda —con sus derrotas imperiales y sus rebeliones frustradas, su condición de enclave católica, su culto por la tierra y por la poesía, su historia de éxodos y hambrunas, su nacionalismo incipiente—, se parece mucha a la de Polonia. No resulta extraño, por esto, que Heaney haya apuntado que “La ruta más corta a Whitby, el monasterio donde Cadmon entonó los primeros versos anglosajones, pasa actualmente por Varsovia” (2013: 122). Los críticos le han dado diversos nombres a este fenómeno, entre ellos, “The Dublin-Moscow Line” (Kim Cheng Boey: 2006, 29) y “The Russian Turn” (Stephanie Schwerter 2013: 200). La naturaleza de esta línea entre Dublín y los poetas de Europa del este está definida en el siguiente párrafo de Al Alvarez sobre la obra del poeta polaco Zbigniew Herbert:

Herbert está continuamente expuesto a las presiones impersonales y externas de la política y de la historia. Esto configura cierta inversión de valores que resulta curiosa. Los poetas de Europa occidental y de Estados Unidos responden a los modos de vida confortables, domesticados, e insensatamente sensatos de la democracia de masas; afirman la precariedad de las cosas y exploran de forma deliberada el ámbito de la crisis nerviosa y la locura. Para Herbert, en cambio, toda la locura y la desintegración están del lado opuesto: son los productos de la guerra y el totalitarismo (Al Alvarez, cit. en: Hall, Cowder 2009, 91).

Queda claro que Heaney abona esta teoría de Alvarez en el ensayo “Sounding Auden”, donde utiliza la misma palabra que Alvarez (“impersonal”, con el sentido de “supraindividual”) para expresar las virtudes de la poesía de Herbert. Aquí, la confrontación inicial, señalada arriba, entre una poética que pretende re el caos (Eliot) y una poética que pretende ordenar la injusticia (Mandelstam, Miłosz), ya se ha dejado de lado. Los confrontación señalada por Alvarez es ahora entre la llamada poesía confesionalista que, indiferente a las presiones externas, invita al lector a vislumbrar dolores cotidianos e individuales, y la poesía que abona la correspondencia entre canto y congoja colectiva. La primera posición no es una que pueda aplicarse a Heaney, por varios razones, pero sí a algunos poetas que él admiraba, entre ellos, Robert Lowell y Sylvia Plath. Heaney ahonda en la división propuesta por Alvarez en el artículo “El

impacto de la traducción”:

¿Con qué frecuencia [...] encontramos hoy en día los nombres de Tsvietáieva, Ajmátova, los Mandelshtam, y Pasternak? Estos nombres, y también otros —Gumiliov, Esenin, Maiakovski— se han vuelto nombres heroicos. No acataron la línea oficial —no solo la línea poética, sino también la línea en la que se pone en juego el coraje, donde afirmar lo que se ha escrito implica defender una posición y aceptar las consecuencias—. Para estos poetas, el modo en el que se escribe es el indicativo, y por esta razón constituyen un desafío para los poetas que moran en el condicional, el modo indeterminado que se ha vuelto tan típico de la mayoría de los poemas que uno acostumbra leer en las revistas [...] en particular, de Estados Unidos (2013: 156).

Heaney admira a Mandelshtam y Miłosz, porque los dos son ejemplos de poetas martiroológicos que resguardaron su *libertad interior* a ultranza, aún a expensas de otras libertades no menos cruciales. Mandelshtam fue exiliado en 1934 a la ciudad Vorónezh, y luego destinado a un campo de concentración soviético por escribir un epigrama contra Stalin, mientras que Miłosz fue miembro activo de la resistencia polaca, y, luego, francesa, tras la ocupación nazi de Polonia y Francia. Los dos pagaron caramente su *libertad interior*; el primero con la vida; el segundo con el exilio. Según Heaney, estas decisiones los permitió permanecer en el indicativo, el modo verbal que se ocupa de las *realis* del mundo. La decisión ética, como siempre en Heaney, tendrá una consecuencia estética:

Uno de los desafíos que [Mandelstam y los poetas del Bloque del este] enfrentan es el de sobrevivir de manera anfibia, en el dominio de ‘los tiempos’ y en el dominio de su respeto moral y artístico, desafío que resulta inmediatamente comprensible para cualquiera que haya tenido que convivir con los hechos degradantes de la historia reciente de Irlanda de Norte” (2013, 83).

El ámbito literario irlandés no estaba exento de sus propias censuras: el Conflicto de Irlanda del Norte, que duró entre 1968 y 1998, generó una aversión por lo retórico y lo excesivamente ambicioso en poesía, y delimitó temáticas aceptables y formas correctas de abordarlas. Aunque lejos de la influencia autoritaria que afectaron las obras de Mandelshtam y Miłosz, Heaney reconoce en el consenso de su tiempo una fuerza coercitiva semejante. En “Crediting Poetry”, señala, no con cierto dolor, que no pudo apreciar las obras de Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Emily Dickinson y T. S. Eliot de manera plena hasta bien entrado en la madurez. Esas obras, donde la reflexión, la interioridad, y la fragmentación de sentidos ocupa un espacio central, no resultaban adecuadas para una figura “que debía comportarse como un poeta durante una situación de violencia política y expectativas por parte del público” (1996: 14). Este tema está señalado en el poema, “Exposición”. Cito el siguiente fragmento:

¿Cómo llegué a esto?  
Pienso seguido en las hermosas  
palabras de consejo de mis amigos  
y en los cabezas de yunque que me odian

mientras pondero una y otra vez  
mi tristia responsable.  
¿Para qué? ¿Para el oído? ¿Para la gente?  
¿Por lo que dicen por las espaldas?

La lluvia cae sobre los alisos  
y entre las voces bajas suenan  
quejas de decepción y vínculos gastados,  
y sin embargo cada gota

me recuerda los absolutos diamantinos.

(2006: 245. La traducción es mía).

En principio, el trabajo del poeta es autónomo. Pero existe cierta tensión, cierta deuda para con el público. El lector espera que el poeta sea capaz de “abrir comunicaciones inesperadas e inéditas entre nuestra naturaleza y la naturaleza del mundo que habitamos” (Heaney 2002: 69). El fragmento citado arriba expresa esta preocupación de Heaney. “Exposición” se escribió en 1975, durante un período marcado por atentados en Belfast y Dublín. La palabra *Tristia*, mencionada en el poema, es el libro que Ovidio escribe tras su expulsión de Roma al Ponto Euxino, pero al mismo tiempo es ese estado crítico en el que se encuentran los artistas cuando se preguntan qué deben hacer. ¿Para qué o quién se escribirá? “¿Para el oído? ¿Para la gente? / ¿Por lo que dicen por las espaldas?”. En Heaney, la decisión será *sonorizar* una crítica de la realidad, no comunicarla. Heaney precisa: “Lo que deseaba no era precisamente la estabilidad, sino fugarme activamente de las arenas movedizas de la relatividad; una manera de dar crédito a la poesía sin ansiedad ni excusas” (19: 17). El libro *Tristia*, de Mandelshtam, aparecido en 1924, es un precursor directo de este tipo de revelaciones.

“Del más fuerte, salió dulzura”, dice Sansón en *Jueces* 14:14, al advertir que las abejas se reproducen dentro del cuerpo de un león. La poesía, ese cultivo dulce, también procede de un cadáver, de un tejido de cuerpos léxicos vaciados de vida. Afirma: “La ligereza creada por la cadencia, el tono, la rima y las estrofas [...] guarda estrecha relación con los tópicos del poema o la veracidad del poeta. De hecho, en la poesía lírica, la veracidad se vuelve reconocible como el sonido de una verdad que es interior al medio propiamente dicho” (1996: 26). La verdad de un poema está en su belleza, parece decirnos Heaney, y el “templo interior de nuestra audición” es el espacio donde la veracidad de esa música se dirime:

Aquella idea de la poesía como respuesta, y la idea de la poesía que responde como una poesía responsable, y que la respuesta de la poesía, la responsabilidad, se ofrece en un lenguaje propio y no en el lenguaje del mundo que lo provoca: esto también ha sido uno de mis temas recurrentes (1996: 20).

Desde esta perspectiva, el interés de Heaney por Mandelshtam adquiere un matiz adicional, que supera el punto de mera admiración biográfica, precisamente porque la creencia en el sonido como el rector principal de la poesía, y como condición de posibilidad para dar respuesta a la realidad, es fundamentalmente mandelshtaimana. La libertad del poema consiste —no en darle la espalda a los tiempos que corren— sino, en enviar respuesta a un interlocutor a través de un lenguaje propio, inimitable, e

insustituible. El poema sería entonces un acontecimiento sonoro libre pero que responde, una excitación de la imaginación, de la sensibilidad y de los órganos del habla, donde los fenómenos suprasegmentales y el paladeo de consonantes cumplen la función dual de enseñarnos algo sobre el mundo y deleitarnos, como quería Horacio. Esta imagen del poeta como fonetista está en el centro del homenaje que Heaney le dedica a Mandelstam en el poemario *The Spirit Level* (1996). El título del poema es “M.”:

En cuanto el fonetista alzaba, sordo,  
la mano hacia el cráneo del hablante,  
sabía los diptongos y los vocales  
por el tono en que vibra cada hueso.

Se aquieta el globo terráqueo. Apoyo  
la palma sobre una recta fría  
y oigo el rumor del eje, acá, en la férrea  
lengua rusa de Ósip Mandelstam.

(2006: 85 [la traducción es mía])

Como lector de la biografía de Mandelstam de Clarence Brown, Heaney sabía que había un vínculo en ruso entre los términos “eje”, “Ósip” (la versión rusa de “José”), “Iósif” (nombre de pila de Stalin), y “avispa”. Estos significantes están vinculadas paranomásicamente en un poema tardío de Mandelstam y son evocados aquí por Heaney de manera indirecta. En inglés, el poema traba las posiciones terminales de cada verso con un esquema de rimas paranomásticas: “hand-sound”, “skull-vowel” y “permafrost-steadfast”, y la rima asonante decisiva: “axle-hum-Mandelstam”. Estas rimas paranomásticas han sido trasladadas parcialmente: se repiten en “sordo-hueso”, “hablante-vocales”, y “férrea-fría”. Esta capacidad, casi prosperiana, de hacer hablar a los seres inanimados, de extraer de ellos una nota íntima, se vincula directamente con el *topos* del poeta como adivino, o mago. Aparece ya en el primer libro de Heaney, *Muerte de un naturalista* (1966), en el poema titulado “The Diviner”. La última estrofa dice:

Los mirones pedían intentarlo.  
Les pasaba la rama sin pronunciar palabra.  
Y se quedaba muerta entre sus manos, hasta que él,  
impasible,  
les agarraba por las muñecas expectantes. La vara se  
agitaba.

(Ardanaz 1997, 67).

Un poema temprano de Mandelstam que fue reseñado por Heaney en el ensayo “Osip and Nadezhda Mandelstam” recoge esta temática. Heaney seguramente lo haya tenido en cuenta a la hora de crear su propio homenaje al poeta. En él, Mandelstam dice:

Como una cesura, este día bosteza,  
una pausa que empieza por la mañana, fuerte, y  
luego, se sostiene:  
ni los bueyes que pastan, ni la dorada languidez

extraerán de los juncos el tesoro de una sola nota completa.

(Mandelshtam 1981: 45 [la traducción es mía]).

Como el adivino, que da vida a la vara ahí donde las manos inexpertas no logran hacerlo, el poeta, para Mandelshtam, tiene la capacidad de extraer de los “juncos la riqueza de una nota completa”. Lo dice Heaney en *Crediting Poetry*: “El esfuerzo es el de reposar en la estabilidad que confiere una secuencia de sonidos que son musicalmente gratificantes... El oído del poeta intenta oír aquella voz absolutamente persuasiva que se halla detrás de todas las otras voces que intervienen” (1996: 51). Como Anteo, los poetas deben sostenerse en su propio terreno, a sabiendas de que todo combate librado en un dominio ajeno los llevará a la derrota. La búsqueda de la musicalidad se conecta, así, de manera directa con la necesidad básica de la *libertad interior*. La capacidad del poeta de dar respuesta a la realidad externa dependerá de la radicalidad con que sirva el “templo interior de nuestra audición”. Esta homologación entre lo sonoro y lo social, entre lo fónico y la fidelidad al entorno, es específicamente mandelshtamiana, aunque puede leerse en todo Heaney. Mandelshtam lo dice en *Viaje a Armenia* (1930), y Heaney lo repetirá numerosas veces a lo largo de los años:

Si acepto la inmersión total en el sonido, y la firmeza y el vigor como cosas consagradas y justas, entonces mi visita a Armenia no ha sido en vano. Si acepto como cosa consagrada, tanto la sombra del roble como la sombra de la tumba, y, en efecto, la firmeza de la articulación del habla, ¿cómo podré respetar la época actual? (Mandelshtam 1982: 144 [la traducción es mía]).

“La firmeza de la articulación del habla” es, sin duda, el sintagma que mejor expresa esta particular síntesis entre acústica y ética, entre vibración y verdad (1982:144). La palabra “firmeza” presupone la presión de una época, y por lo tanto, presupone de un arte que resiste activamente. Desde esta posición, la poesía es una práctica dada al sonido y a la fe en las palabras, que se aloja, como dijo Heaney, en el bosque crepitante de la laringe. Lejos está este concepto de música poética del campaneó cristalino de las rimas parnasianas, o de las correspondencias simbolistas, tan inmunes al choque real entre los materiales existentes, palpables, y autosuficientes que pueblan la poesía de Heaney. Se trata, en cambio, de alear ética y acústica, de aunar tradición, instrumento y verdad. Esta temática vuelve en Heaney tras la muerte de su madre. En “Clearances” (“Limpiezas”), Heaney se proyecta como militante de la idea de la “firmeza de la articulación del habla”:

#### LIMPIEZAS

*In memoriam M.K.H., 1911–1984*

Me enseñó lo que tiempo atrás su tío a ella:  
lo fácil que se parte el bloque de carbón  
cuando cruzás el grano con el martillo.

El sonido atrapante, distendido del golpe,  
ese eco cooptado que se esfuma,



me enseñó a pegar fuerte, me enseñó a arremeter,

me enseñó entre el martillo y la carbonera  
a plantar cara a la música. Enseñame ahora a  
escuchar,  
a darle rico al fondo de la línea negra.

(2006: 344 [la traducción es mía])

Heaney construye este poema alrededor del modismo “face the music” (“afrentar las consecuencias”), para enfocar la pregunta humana por cómo proceder en un marco específicamente *acústico*. Esta homologación entre música y consecuencia, entre forma inmanente y hecho ético-externo, es uno de los aspectos más sobresalientes de su obra. El poema citado arriba es el gemelo del primer poema de Heaney, “Digging”, que abre *Muerte de un naturalista*. En él, Heaney parte desde otro modismo, “the pen is lighter than the spade” (“la lapicera pesa menos que la pala”), para immortalizar el oficio rural de su padre (1980: 138). El martillo materno para trabajar el carbón; la pala paterna para cavar en el tremedal. “Hay una conexión”, escribe Heaney, “entre el núcleo de la voz con la que habla un poeta y el núcleo de su voz poética, entre su acento original y el estilo que hay descubierto [...] En la práctica, uno oye algo en la poesía de otro que fluye por el oído y entra la cámara de ecos de la cabeza, y da placer a todo el sistema nervioso” (1980: 57). Son las cadencias de estos oficios rurales, los acentos de estas labores folclóricas, las que tejen, como diría Meschonnic, el sonido-Heaney.

#### IV

Pero, ¿si Heaney establece su perspectiva sobre la función de la poesía contemporánea a partir de los los poetas de Europa del este, deslindando esta de la tradición de Eliot, y toma su concepción del rol del sonido como elemento ético del poema de Mandelstam, ¿qué es lo que rescata específicamente de Miłosz? Se puede aventurar varias hipótesis. Sin duda, Heaney admiraba la dimensión totalizante de la obra del autor polaco: su capacidad de montar “un proyecto creativo que encerraba la historia colectiva dentro de la biografía del poeta sin trascender el individuo”, como dice Jerzy Jarniewicz en “La ruta vía Varsovia: Seamus Heaney y los poetas polacos de posguerra” (Hall; Crowder, 2001, 110). El aura bárdica de Miłosz, su interpelación de la Historia con mayúscula, la autoridad moral con la que increpa a victimarios y hace justicia por víctimas, excede, con mucho, los límites comparativamente insulares y restringidos de la obra de Heaney. Como Anteo, alojado con firmeza sobre la tierra, el poeta irlandés evita hablar de aquellas experiencias que no haya experimentado en carne propia. La de Heaney es una obra montada sobre una memoria aural, poblada de frases y acentos locales, de plantas y objetos domésticos, de imágenes del laboreo de la tierra y la música de las minas. La obra de Miłosz, en cambio, aspira a ser el correlato de la totalidad de la experiencia propia y europea; aspira, ni más ni menos, a dar cuenta del sufrimiento de su siglo, como escribe Heaney en el ensayo titulado “El Miłosz del siglo y del milenio”.

“Al encarnar el Hijo de Dios en la figura de Cristo, la eternidad ha intersectado con el tiempo, y a través de esta intersección los seres humanos, a pesar de ser criaturas temporales, tienen acceso a una realidad fuera del tiempo” (1996, 35). Como toda obra de arte de gran escala, como *La divina commedia*, de Dante, o la bóveda de la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel, Miłosz ha tomado por asalto ese dominio extratemporal, convirtiéndolo en el terreno mismo de sus poemas. Ahí donde Heaney se volvía, como

Anteo, para no perder contacto con lo tangible, Miłosz continúa más allá, y abarca realidades que exceden con mucho la esfera de la experiencia propia. Para el bardo Miłosz, la poesía no tiene registros: abstracciones, parábolas, alegorías, voces ajenas, o inventadas: todo es susceptible de volverse un insumo para el poeta que trabaje por fuera de las coordenadas vivenciales de tiempo y espacio. Su objeto directo es el siglo, y su tema: el sufrimiento. Heaney le dedica el siguiente poema a Miłosz en *Distrito y círculo* (2006). Es el primero de una serie titulada “Fuera de este mundo”. Cito un fragmento:

Nunca hubo una escena,  
ni me peleé conmigo mismo, ni con otro.  
La pérdida sucedió fuera de escena. Y, sin embargo,  
no puedo  
renegar de palabras como “acción de gracias” o  
“hostia”  
o “comunión”. Tienen un temblor y atractivo  
eternos, como el agua de pozo, bien abajo.

(2006: 399 [la traducción es mía])

Al expresar que no puede renunciar a algunos significantes de origen católico, Heaney sostiene una condición de cierta vulnerabilidad frente a una época dominante que establece qué temas y palabras son válidos. Hay un gesto simultáneo de resistencia y reverencia, y asimismo una renuncia a la totalidad. Heaney afirma su música, su realidad aural íntima y doméstica. Pero el mensaje de es claro: Miłosz, insinúa el poema, es el verdadero bardo de la civilización del siglo xx, porque: “Jamás ha renegado ni del vislumbre del paraíso sobre esta tierra, ni ha olvidado que este mundo es un valle de lágrimas” (1996: 41). Miłosz, sin renunciar a absolutamente nada, utilizando todos los significantes y los temas a su disposición, puso el sufrimiento humano en el lugar central de su obra.

Resulta significativo que Heaney haya decidido cerrar *Finder Keepers*, la prosa escogida de 1971-2001, con un ensayo sobre Miłosz. De alguna manera, la siguiente cita encierra los tres temas heaneynicos del que se ha hablado hasta aquí. La idea de la poesía como una respuesta ante una realidad externa; la idea de que esa respuesta y compromiso con la realidad ha de realizarse en términos específicamente sonoros y musicales; y la idea del poeta bárdico, una voz de gran escala que le canta a una civilización que está al borde de la ruina:

Dos desafíos que W. B. Yeats estableció para el artista dotado de talento para “articular y enlazar sonidos dulces” fueron las de asegurarse de que “la civilización no se hundiera” y de hacer “el gran trabajo del intelecto del espíritu” [...] La poesía de Miłosz, aún en traducción, cumple la antigua expectativa de que la poesía deleite, además de instruir [...] Miłosz no rehuyó de su tarea de vigilancia y castigo (1996: 41).

## Bibliografía

- Ashby Bland Crowder; Jason David Hall (Eds.). *Seamus Heaney. Poet, Critic, Translator*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 1-210.
- Kim Cheng Boey. "The Dublin-Moscow Line: Russia and the Poetics of Home in Contemporary Irish Poetry". Edinburgh, *Irish University Review*, Vol. 36, No. 2 (Autumn - Winter, 2006), pp. 353-373.
- Seamus Heaney. *Collected Poems of Seamus Heaney*. London: Faber and Faber, 2006, pp. 12-650.
- . *New and Collected Poems*. London: Faber and Faber Limited, 1990, pp. 12-435.
- . *Finders Keepers*. Selected prose 1971-2001. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 1-779.
- . *Crediting Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996, pp. 1-52.
- . *The Government of the Tongue*. Selected Prose 1978-1987. MacMillan, 2013, pp. 1-270.
- . *Preoccupations. Selected prose 1968-1978*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980, pp. 1-387.
- Осип Мандельштам. *Полное собрание сочинений и писем. Том 1*. Москва: Прогресс-Плеяда. 2009, pp. 10-764.
- Osip Mandelstam. *Stone*, trad. de Robert Tracy. New Jersey: Princeton University Press, 1981, pp. 8-160.
- Seamus Heaney. *Muerte de un naturalista*, trad. de Margarita Ardanaz. Madrid: Hiperión, 1997, pp. 1-96.
- . *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. Trad. de José Casas Risco. Madrid, Árdora Ediciones, 2005, pp. 37-42.
- . *Journey to Armenia*, trad. de Clarence Brown. Next Editions and Faber 1982, p. 5-195.
- . *Selected Poems*, trad. de Clarence Brown y W. S. Merwin. Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 13-98.
- . *The Prose of Osip Mandelstam*, trad. de Clarence Brown. New Jersey: Princeton University Press, 1967, pp. 12-210.
- . *The Complete Critical Prose and Letters*, trad. de Jane Gary Harris y Constance Link. Ardis, 1979, pp. 19-780.
- . *Osip Mandelstam. Selected Essays*. Trad. de Sidney Monas. Austin, University of Texas Press, 1977, pp. 11-260.
- Stephanie Schwerter. *Northern Irish Poetry and the Russian Turn. Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian*. London: Palgrave MacMillan, 2013, pp. 1-249.