



TESIS DOCTORAL

2018

Los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte en la poesía de Seamus Heaney

Juan José Cogolludo Díaz

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y APLICACIONES
DIRECTOR: DR. ANTONIO ANDRÉS BALLESTEROS GONZÁLEZ**

Agradecimientos y dedicatoria

En primer lugar, quiero expresar mi más sincera gratitud al Dr. Antonio Andrés Ballesteros, sin cuyos sabios consejos esta tesis no sería lo que es. Quiero agradecerle por su continuo apoyo durante el desarrollo de este largo proceso de investigación. No menos importante para mí han sido sus palabras de estímulo, que han surtido un efecto de motivación en los momentos más complicados de este arduo trabajo.

También deseo manifestar mi afecto al Dr. Ramón Sainero por la confianza que siempre mostró en mí y por su interés en que este trabajo llegara a buen puerto. A él le debo los primeros pasos de esta tesis.

No quiero olvidar a mi cuñado, Dr. David Fitzpatrick, de quien he recibido buenos consejos críticos que me han resultado muy útiles para mejorar este trabajo.

Quiero dedicar este laborioso esfuerzo a mis padres, Juan y Amalia, a quienes les habría llenado de satisfacción y orgullo poder ver culminado este empeño.

Asimismo, a mi mujer Anne y a mis hijos Séan y Kevin, por su infinita paciencia y su inquebrantable respaldo y aliento en todo momento. Por último, a mi pequeño nieto Valentín.

Índice

	Página
Introducción	16
Capítulo 1: “There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds” (RP 202): Vida de Seamus Heaney	
1.1. Infancia y juventud	27
1.2. Madurez	34
1.3. Aspectos identitarios e ideológicos	44
Capítulo 2: “And in August the barley grew up out of the grave” (DD 12): La Irlanda de Seamus Heaney	
2.1. Unas breves pinceladas históricas de Irlanda	66
2.1.1. Conquista y colonización	67
2.1.2. La colonia jacobina del Úlster	69
2.1.3. El Úlster en el contexto de Irlanda: ‘Home Rule’	72
2.1.4. El Alzamiento de Pascua de 1916	73
2.1.5. La guerra de independencia y el Tratado angloirlandés	76
2.1.6. Irlanda del Norte	80
2.2. El Úlster de Seamus Heaney	83
2.2.1. ‘The Troubles’ en Irlanda del Norte, 1969 – 1994 ‘Veinticinco años de lucha’: la partición de Irlanda	84
2.2.2. La caída del régimen de Stormont	88
2.2.3. El Gobierno directo de Londres, y la Conferencia de Sunningdale	98
2.2.4. El Nuevo Foro de Irlanda	102
2.2.5. El Acuerdo angloirlandés	104

2.2.6. La Declaración de Downing Street	111
2.2.7. El cese de la violencia	115
2.2.8. Foro para la paz y la reconciliación	117
2.2.9. El Acuerdo de Belfast de 1998, ‘Good Friday Agreement’	118
2.2.10. El papel del Ejército Republicano Irlandés (IRA)	123
2.2.11. ¿Ha terminado el conflicto?	124
2.2.12. La Asamblea de Irlanda del Norte	127
2.2.12.1. Composición de la Asamblea	127
2.2.12.2. Elecciones a la Asamblea y el Ejecutivo	127
2.2.12.3. Las elecciones de mayo de 2011	129
2.2.12.4. Las elecciones de mayo de 2016	132
2.2.12.5. Las elecciones de marzo de 2017	134
2.2.13. Las conmemoraciones del centenario del Alzamiento de Pascua de 1916	136
2.2.14. ¿Cómo puede afectar el <i>Brexit</i> al Acuerdo de Belfast?	138
2.2.15. ¿Es posible la unificación de Irlanda?	140

Capítulo 3: “I began as a poet when my roots were crossed with my reading”

(P 37): La obra de Seamus Heaney

3.1. Introducción	146
3.2. Poesía	
3.2.1. <i>Death of a Naturalist</i>	147
3.2.2. <i>Door into the Dark</i>	151
3.2.3. <i>Wintering Out</i>	153
3.2.4. <i>North</i>	157
3.2.5. <i>Field Work</i>	163

3.2.6.	<i>Station Island</i>	166
3.2.7.	<i>The Haw Lantern</i>	170
3.2.8.	<i>Seeing Things</i>	172
3.2.9.	<i>The Spirit Level</i>	174
3.3.	Teatro	
3.3.1.	<i>The Cure at Troy: A version of Sophocles' 'Philoctetes'</i>	177
3.3.2.	<i>The Burial at Thebes: Sophocles' 'Antigone'</i>	185
3.4.	Ensayo	
3.4.1.	<i>Preoccupations: Selected Prose 1968-1978</i>	187
3.4.2.	<i>The Government of the Tongue</i>	189
3.4.3.	<i>The Redress of Poetry: Oxford Lectures</i>	191
3.4.4.	<i>Crediting Poetry, 'The Nobel Lecture'</i>	192
3.4.5.	<i>Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001</i>	193
3.5.	Traducciones	
3.5.1.	<i>Beowulf: A New Verse Translation</i>	195
3.5.2.	<i>Sweeney Astray: A Version from the Irish</i>	199
3.6.	Influencia de otros autores en su obra	201
3.6.1.	W. B. Yeats	207
3.6.2.	James Joyce	211
3.6.3.	Patrick Kavanagh	214
3.6.4.	William Wordsworth	217
3.6.5.	Dante Alighieri	223
3.6.6.	Los poetas del Este de Europa	224
3.6.7.	Los clásicos griegos y latinos	230
3.6.8.	Conclusión	231

Capítulo 4: La formación de la conciencia del poeta y la búsqueda de una voz propia en *Death of a Naturalist* y *Door into the Dark*

4.1.	Introducción	233
4.2.	<i>Death of a Naturalist</i>	235
4.2.1.	“Digging”	238
4.2.2.	“The Early Purges”	244
4.2.3.	“Dawn Shoot”	247
4.2.4.	“At a Potato Digging”	249
4.2.5.	“For the Commander of the Eliza”	256
4.2.6.	“Dockery”	261
4.2.7.	“Poor women in a City Church”	267
4.3.	Conclusión	269
4.4.	<i>Door into the Dark</i>	271
4.4.1.	“Requiem for the Croppies”	275
4.4.2.	“The Wife’s Tale”	282
4.4.3.	“Mother”	285
4.4.4.	“A Lough Neagh Sequence”	286
4.4.5.	“Whinlands”	290
4.4.6.	“The Plantation”	291
4.4.7.	“Shoreline”	293
4.4.8.	“Bogland”	295
4.5.	Conclusión	301

Capítulo 5: Las resonancias de las lenguas en el Úlster de Heaney: La nostalgia por la pérdida del gaélico irlandés, la lengua común y las variedades dialectales en *Wintering Out*

5.1.	Introducción	304
5.2.	<i>Wintering Out</i>	309
5.2.1.	“For David Hammond and Michael Longley”	311
5.2.2.	“Bog Oak”	313
5.2.3.	“Anahorish”	317
5.2.4.	“Toome”	318
5.2.5.	“Broagh”	319
5.2.6.	“The Backward Look”	324
5.2.7.	“Traditions”	326
5.2.8.	“A New Song”	331
5.2.9.	“The Other Side”	334
5.2.10.	“The Wool Trade”	337
5.2.11.	La importancia de los cuerpos de los pantanos y los poemas dedicados a ellos	339
5.2.12.	“The Tollund Man”	343
5.2.13.	“Nerthus”	349
5.3.	Conclusión	351
Capítulo 6: ¿Escapando de la masacre en <i>North</i>?		
6.1.	Introducción	354
6.2.	<i>North</i> – primera parte:	361
6.2.1.	“Antaeus”	362
6.2.2.	“Funeral Rites”	364
6.2.3.	“North”	372
6.2.4.	“Viking Dublin: Trial Pieces”	376
6.2.5.	“Bog Queen”	382

6.2.6.	“The Grauballe Man”	385
6.2.7.	“Punishment”	388
6.2.8.	“Kinship”	393
6.2.9.	“Act of Union”	399
6.2.10.	“Hercules and Antaeus”	402
6.3.	<i>North</i> – segunda parte:	408
6.3.1.	“The Unacknowledged Legislator’s Dream”	409
6.3.2.	“Whatever You Say Say Nothing”	411
6.3.3.	“Freedman”	416
6.3.4.	Singing School	420
6.3.4.1.	“The Ministry of Fear”	422
6.3.4.2.	“A Constable Calls”	427
6.3.4.3.	“Orange Drums, Tyrone 1966”	431
6.3.4.4.	“Summer 1969”	433
6.3.4.5.	“Fosterage”	436
6.3.4.6.	“Exposure”	437
6.4.	Conclusión	442
Capítulo 7: Una puerta hacia la luz en <i>Field Work</i>		
7.1.	Introducción	447
7.2.	<i>Field Work</i>	449
7.2.1.	“Oysters”	450
7.2.2.	Triptych	452
7.2.2.1.	“After a Killing”	452
7.2.2.2.	“Sibyl”	455
7.2.2.3.	“At the Water’s Edge”	457

7.2.3.	“The Toome Road”	459
7.2.4.	Las elegías dedicadas a seres queridos asesinados	462
7.2.4.1.	“The Strand at Lough Beg”	463
7.2.4.2.	“A Postcard from North Antrim”	469
7.2.4.3.	“Casualty”	475
7.2.5.	Otras elegías	485
7.2.5.1.	“In Memoriam Sean O’Riada”	486
7.2.5.2.	“Elegy”	488
7.2.5.3.	“In Memoriam of Francis Ledwidge”	492
7.2.6.	“An Afterwards”	498
7.2.7.	“Ugolino”	500
7.3.	Conclusión	509
Capítulo 8: Una peregrinación retrospectiva en <i>Station Island</i>		
8.1.	Introducción	513
8.2.	<i>Station Island</i>	519
8.3.	Primera parte:	
8.3.1.	“Chekhov on Sakhalin”	521
8.3.2.	“Sandstone Keepsake”	524
8.4.	Segunda parte: “Station Island”	529
8.4.1.	I	533
8.4.2.	II	537
8.4.3.	III	543
8.4.4.	IV	545
8.4.5.	V	549
8.4.6.	VI	553

8.4.7. VII	557
8.4.8. VIII	561
8.4.9. IX	563
8.4.10. X	570
8.4.11. XI	571
8.4.12. XII	573
8.5. Tercera parte: ‘Sweeney Redivivus’	579
8.5.1. “On the Road”	580
8.6. Conclusión	581
Capítulo 9: Inquietudes e incertidumbres en <i>The Haw Lantern</i>:	
<i>‘Second thoughts’</i>	
9.1. Introducción	587
9.2. <i>The Haw Lantern</i>	590
9.2.1. “From the Frontier of Writing”	592
9.2.2. “The Haw Lantern”	598
9.2.3. “Parable Island”	600
9.2.4. “From the Republic of Conscience”	604
9.2.5. “The Stone Verdict”	607
9.2.6. “From the Land of the Unspoken”	610
9.2.7. “Wolfe Tone”	614
9.2.8. “From the Canton of Expectation”	616
9.2.9. “The Mud Vision”	619
9.3. Conclusión	625
Capítulo 10: Entre el deseo visionario y la realidad de la experiencia de los	
<i>Troubles: ‘Art and Life’ en <i>Seeing Things</i> y <i>The Spirit Level</i></i>	

10.1.	Introducción	630
10.2.	<i>Seeing Things</i>	636
10.2.1.	“The Golden Bough”	637
10.2.2.	“The Settle Bed”	640
10.2.3.	“Lightenings i”	642
10.2.4.	“Lightenings viii”	643
10.2.5.	“The Crossing”	644
10.3.	<i>The Spirit Level</i>	647
10.3.1.	“To a Dutch Potter in Ireland”	648
10.3.2.	“Weighing In”	650
10.3.3.	“The Flight Path”	652
10.3.4.	“Mycenae Lookout”	656
10.3.4.1.	“The Watchman’s War”	658
10.3.4.2.	“Cassandra”	661
10.3.4.3.	“His Dawn Vision”	665
10.3.4.4.	“The Nights”	667
10.3.4.5.	“His Reverie of Water”	669
10.3.5.	“Tollund”	674
10.4.	Conclusión	678
Capítulo 11: Cuando la esperanza y la historia riman en <i>The Cure at Troy</i>		
11.1.	Antecedentes: La mitología clásica en W. B. Yeats y James Joyce	682
11.1.1.	W. B. Yeats y el mito de Helena	683
11.1.2.	James Joyce y el mito de Odiseo	694
11.2.	<i>The Cure at Troy: A Version of Sophocles’ Philoctetes</i>	706
11.2.1.	Introducción	706

11.2.2. <i>The Cure at Troy</i>	712
11.2.3. <i>The Cure at Troy</i> en el proceso de paz en Irlanda del Norte	728
11.3. Conclusión	732
Coda: La literatura de otros autores con respecto al conflicto norirlandés	
1. Introducción	736
2. Escritores anteriores a la generación de Seamus Heaney	
2.1. John Hewitt	741
2.2. John Montague	746
2.3. Thomas Kinsella	754
3. Escritores de la generación de Seamus Heaney	
3.1. Michael Longley	762
3.2. Seamus Deane	769
3.3. Derek Mahon	773
4. Escritores de la generación posterior a Seamus Heaney	
4.1. Ciaran Carson	780
4.2. Tom Paulin	783
4.3. Medbh McGuckian	790
4.4. Paul Muldoon	792
5. Conclusión	796
Conclusiones finales	800
Bibliografía	
1. Obras primarias de Seamus Heaney	
1.1. Poemarios	815
1.2. Otras publicaciones de poesía	815
1.3. Teatro	816

1.4. Traducciones	816
1.5. Colecciones de ensayos	816
1.6. Otros ensayos	816
1.7. Cartas	817
1.8. Entrevistas a Seamus Heaney	817
2. Fuentes secundarias	819

Abreviaturas

Las obras de Seamus Heaney se citarán de acuerdo con las siguientes abreviaturas:

<i>B</i>	<i>Beowulf</i>
<i>BT</i>	<i>The Burial at Thebes</i>
<i>CP</i>	<i>Crediting Poetry</i>
<i>CT</i>	<i>The Cure at Troy</i>
<i>DD</i>	<i>Door into the Dark</i>
<i>DN</i>	<i>Death of a Naturalist</i>
<i>EL</i>	<i>Electric Light</i>
<i>FK</i>	<i>Finders Keepers</i>
<i>FW</i>	<i>Field Work</i>
<i>GT</i>	<i>The Government of the Tongue</i>
<i>HL</i>	<i>The Haw Lantern</i>
<i>N</i>	<i>North</i>
<i>OL</i>	<i>An Open Letter</i>
<i>P</i>	<i>Preoccupations</i>
<i>RP</i>	<i>The Redress of Poetry</i>
<i>SA</i>	<i>Sweeney Astray</i>
<i>SI</i>	<i>Station Island</i>
<i>SL</i>	<i>The Spirit Level</i>
<i>ST</i>	<i>Seeing Things</i>
<i>WO</i>	<i>Wintering Out</i>

“Human beings suffer,
They torture one another,
They get hurt and get hard.
No poem or play or song
Can fully right a wrong
Inflicted and endured.

... A hunger-striker's father
Stands in the graveyard dumb.
The police widow in veils
Faints at the funeral home.

History says, *Don't hope*
On this side of the grave.
But then, once in a lifetime
The longed-for tidal wave
Of justice can rise up,
And hope and history rhyme.

So hope for a great sea-change
On the far side of revenge.
Believe that further shore
Is reachable from here.
Believe in miracles
And cures and healing wells.

Call miracle self-healing:
The utter, self-revealing
Double-take of feeling.
If there's fire on the mountain
Or lightning and storm
And a god speaks from the sky

That means someone is hearing
The outcry and the birth-cry
Of new life at its term”.

Introducción

Desde mi primera visita a Irlanda en septiembre de 1984, país donde viví durante dos intensos años, siempre me ha interesado su historia y su política, que están íntimamente ligadas en gran parte al imperio británico, y su espléndida literatura. También me llamó la atención la actitud de los irlandeses, un pueblo extremadamente sufridor y resistente que, a pesar de haber estado sometido durante siglos –en muchas ocasiones con gran crueldad–, no parece albergar el resentimiento hacia sus antiguos conquistadores y colonizadores que cabría esperar en semejantes situaciones. Irlanda del Norte todavía continúa bajo la autoridad política plena del Reino Unido.

Este trabajo nace como resultado de esta atracción y devoción hacia todo lo irlandés. Desgraciadamente, la situación en Irlanda del Norte, incluso con los enormes avances que se han dado en la buena dirección desde la firma del Acuerdo de Belfast en abril de 1998 –también conocido como ‘Acuerdo de Viernes Santo’– sigue sin resolverse de forma satisfactoria para todos. El odio atávico y la intolerancia de las que han hecho gala las dos comunidades en litigio, unionistas y nacionalistas, parecía haberse superado parcialmente.

Sin embargo, la nueva situación de incertidumbre que se ha abierto con el abandono del Reino Unido de la Unión Europea abre muchos interrogantes en las relaciones entre británicos e irlandeses. Preocupa sobremanera la repercusión del *Brexit* en la región norirlandesa, particularmente el impacto que tendrá en la actual frontera –o la ausencia de ella– entre Irlanda del Norte y la República de Irlanda. De la respuesta que se dé a ese contencioso dependerá la evolución política y social de sus ciudadanos.

Por otro lado, la inexistencia de un Gobierno y de una Asamblea (Parlamento) en Irlanda del Norte desde el mes de enero de 2017 no invita al optimismo. Precisamente, la falta de entendimiento antes aludida entre los dos partidos mayoritarios norirlandeses, los unionistas del *Democratic Unionist Party* y los nacionalistas del *Sinn Féin*, –que va más allá de una mera

y lógica discusión programática— empaña todavía más el horizonte político, y por ende, social en Irlanda del Norte.

Al interés histórico y político, se une la pasión por la literatura irlandesa, y en particular por la poesía de Seamus Heaney. Poeta, ensayista, traductor, crítico y profesor, Heaney es un autor que no deja indiferente a nadie. Por un lado, los unionistas le han tachado de nacionalista militante y de trabajar por la causa republicana, e incluso el irascible reverendo Ian Paisley, que llegó a ser ministro principal del Gobierno norirlandés, describió a Heaney como el “well known papist propagandist” (Corcoran 1998: 253); por otro lado, los nacionalistas le han recriminado por su silencio, como cuando un republicano le preguntó: ““When, for fuck’s sake, are you going to write / Something for us?”” (SL 25); y otros le han acusado de no involucrase en el ‘conflicto’, lo que popular y eufemísticamente se conoce por el nombre de los *Troubles*.

El objetivo primordial de esta tesis es demostrar que Heaney sí ha prestado atención a los problemas políticos y sociales —especialmente a las situaciones de injusticia y de sectarismo hacia la comunidad nacionalista que han jalonado la historia en Irlanda del Norte durante las últimas décadas— a través de una parte importante de su creación literaria, especialmente de su poesía y de una obra de teatro, pero su compromiso no ha sido el que a sus detractores o aduladores les habría gustado. Heaney ha mantenido su independencia como máxima a lo largo de su dilatada y prolífica obra. En esta línea, O’Driscoll ha afirmado: “Every idea is examined afresh, as every word is coined anew; he is a subscriber to no one’s manifesto, political or literary” (2009: 59).

Seamus Heaney no es un poeta político (en un sentido lato del término), su papel y su participación durante los *Troubles* ha sido la de un testigo ‘privilegiado’ que ha querido poner de relieve los mencionados problemas y ha puesto el foco sobre ellos para denunciarlos y así llamar la atención de los ciudadanos ante la situación de violencia y de agitación social. Con este fin, he realizado una selección de aquellos poemas ‘políticos’ que considero más salientes

y representativos de la extensa creación artística de Heaney; en el contexto de esta tesis y respecto al significado de qué es poesía política, hago mía la descripción del poeta y escritor norirlandés Tom Paulin,¹ al afirmar que: “[...] the personal life can be saturated by political reality, for politics is like a rainstorm that catches us all in its wet noise”. Por lo tanto, comparto la definición que hace Paulin de dicha poesía política cuando dice que:

Although the imagination can be strengthened rather than distorted by ideology, my definition of a political poem does not assume that such poems necessarily make an ideological statement. They can instead embody a general historical awareness – an observation of the rain – rather than offering a specific attitude to state affairs (1986: 18).

Es decir, un poema político no siempre tiene que contener una declaración ideológica explícita, aunque, continúa Paulin: “Almost invariably, though, a political poem is a public poem, and it often begins in a direct response to a current event” (*ibid.* 19).

La producción de Heaney está impregnada en mayor o menor medida de referencias y alusiones políticas asociadas con sus correspondientes connotaciones sociales; sin embargo, las obras que concentran un contenido político más intenso son los volúmenes de poesía de *Wintering Out*, *North* y *Field Work*, cuya publicación coincide con el ciclo de máxima violencia en las calles norirlandesas, así como la obra de teatro *The Cure at Troy*.

Heaney recurre a la historia de Irlanda en busca de respuestas a la inestable situación política y social en Irlanda del Norte durante la segunda mitad del siglo XX, y más concretamente durante el violento y trágico periodo de los *Troubles*. Ha procurado recrear un marco histórico en el que poder explicar e interpretar el estallido de la violencia sectaria y los consiguientes disturbios civiles. Heaney trata directamente con los orígenes históricos de esa crisis, y también se vale de la arqueología con sus célebres ‘poemas de los pantanos’ para establecer cierto paralelismo entre las muertes rituales de la Edad del Hierro en el Norte de

¹ Tom Paulin pertenece a la fecunda generación de poetas posterior a la de Seamus Heaney, junto a Paul Muldoon, Ciaran Carson y Medbh McGuckian.

Europa con los asesinatos sectarios en Irlanda del Norte. Asimismo, hace una labor introspectiva de su propia experiencia personal durante la adolescencia y madurez para dar testimonio empírico de algunos casos de discriminación sufridos por él, sus familiares, amigos y allegados.

Foster, al describir la reacción de Heaney sobre la situación política en Irlanda del Norte, afirma que el poeta no habla directamente en contra de la política británica en la región norirlandesa, pero añade: “But if he did not speak *out*, he spoke *in*, which is what a poet in his truest office does. Events are absorbed and internalized, re-issued, and sometimes recognizable in their translation only by our disciplined reading” (1995a: 3). En este sentido, Russell considera que “Speaking in” le permite al poeta filtrar los sucesos a través de su imaginación y reflexionar sobre ellos de forma más íntima, lo que a su vez le permitirá conectar con su público mejor que si él fuera totalmente directo y excesivamente didáctico (2010: 214).

En esta tesis se pondrá de relieve cómo la presión política y la violencia creciente de los *Troubles* han influido de forma decisiva en la carrera artística de Heaney. Estos hechos se reflejan en su obra, particularmente en la sutileza de su creación poética que se caracteriza por la elaboración de ingeniosos artificios lingüísticos para dar cauce a sus denuncias políticas y reivindicaciones sociales mediante el empleo de ingeniosas analogías –algunas de ellas históricas–, perspicaces metáforas, imaginativas alegorías e inteligentes parábolas. Precisamente, esta influencia es un tema recurrente en la carrera de Heaney, pues siempre le ha preocupado la difícil y tensa relación entre su creación artística y su responsabilidad social como poeta.

Heaney la ha llamado de diversas formas: “Art and Life” y también “Song and Suffering”, es decir: “Poetry” y “Politics”. En el prólogo de *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*,² él reflexiona sobre la naturaleza de este nexo personal y profesional, y se pregunta

² *Preoccupations* es una colección de ensayos publicada en 1980, para entonces Heaney ya tenía cinco poemarios en su haber.

cuál es el papel de un poeta: “I hope it is clear that the essays selected here are held together by searches for answers to central preoccupying questions: how should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?” (P 11).

Transcurridos 22 años, Heaney vuelve a expresar exactamente, palabra por palabra, estas mismas opiniones sobre el significado y el valor de la poesía en su última colección de ensayos, *Finders Keepers*. Su voluntad e interés por reproducirlas en este volumen muestran la importancia y la vigencia que tales pensamientos tienen para el poeta norirlandés:

Some words I wrote in the Foreword to *Preoccupations* still apply to what is going on in the following pages: ‘the essays selected here are held together by searches for answers to central preoccupying questions: how should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?’ (FK x).

Esta tesis también demostrará que los *Troubles* que azotaron Irlanda del Norte a partir de 1969, y que han causado la muerte a 3.739 personas (McKittrick y McVea 2012: 77),³ tienen su origen en la colonización del Úlster llevada a cabo por la Corona inglesa durante el siglo XVII, doctrina política de Estado que habría que enmarcar en un contexto más amplio y ambicioso que abarcaría toda la isla de Irlanda desde la primera conquista anglonormanda en el siglo XII.

También constatará que la minoría nacionalista católica en Irlanda del Norte ha sido víctima de una discriminación sectaria desde las instituciones oficiales dirigidas por el Gobierno unionista, agravios que han afectado a los derechos civiles de esos ciudadanos y han

³ Las organizaciones terroristas republicanas son responsables de la muerte de 2.167 personas; las lealistas de 1.115; y las fuerzas de seguridad (policía norirlandesa y ejército británico) de 362 personas. Hay otras 95 personas cuya autoría de su muerte se desconoce (*ibid.*).

De las personas fallecidas, 2096 eran civiles: 1.268 católicos; 727 protestantes; y 101 personas sin identificar. Otras 1016 pertenecían a las fuerzas de seguridad: 305 policías; 711 militares. De los grupos terroristas formaban parte 568: 400 republicanos; 168 lealistas. Por último, hay 59 personas muertas cuya filiación se ignora (*ibid.* 375).

mermado y limitado su capacidad de avanzar económica, política y socialmente en su propio país.

Asimismo, esta tesis acreditará de que Seamus Heaney ha mantenido un comportamiento ecuánime y respetuoso en la denuncia y el tratamiento de los problemas derivados de los *Troubles* y de su origen durante su trayectoria artística como escritor y poeta. Su compromiso ético se ha fundamentado en la búsqueda de un reconocimiento recíproco y de aceptación entre las comunidades unionista y nacionalista como primer paso para poder aspirar a una salida digna que pueda conciliar las dos posiciones enfrentadas y así alcanzar una convivencia en paz.

Heaney, además de un grandísimo poeta y de tener una muy sólida formación humanística, ha sido una persona que ha demostrado suma inteligencia y tacto, y en su obra siempre ha primado su voluntad en pos de una sociedad integradora en la que todos sus conciudadanos tuvieran cabida en igualdad de condiciones, exenta de violencia y sin exclusiones sectarias.

Esta tesis consta de 11 capítulos, de los que siete están dedicados al análisis y a la interpretación de nueve de sus colecciones de poesía, y uno a la renombrada obra de teatro titulada *The Cure at Troy*,⁴ que tanta repercusión internacional generó. El estudio contiene un capítulo que incluye aspectos importantes de la biografía de Heaney; en otro se ofrece un esbozo descriptivo de su obra en general, así como un repaso de los autores que más han influido en su trabajo. Un tercer capítulo incluye un breve resumen de la historia de Irlanda y un apartado más extenso sobre la política norirlandesa de las últimas décadas. Por último, el trabajo se cierra con una coda que aporta una panorámica de los *Troubles* desde la perspectiva de otros poetas norirlandeses.

⁴ Los tres últimos poemarios publicados por Heaney, *Electric Light* (2001), *District and Circle* (2006) y *Human Chain* (2010), no forman parte de este estudio porque su contenido no es relevante para los fines de esta tesis, de la misma forma que la otra obra de teatro, *The Burial at Thebes: Sophocles' Antigone* (2004), tampoco guarda relación con la situación política de los *Troubles* en Irlanda del Norte.

El capítulo I presenta los rasgos más significativos de la vida de Seamus Heaney; sus vivencias de la infancia y juventud en la granja familiar de ‘Mossbawn’, la importancia de su educación y la madurez en la universidad, y sus primeros trabajos como profesor. También se habla de su participación en el taller de poesía creativa del ‘Belfast Group’ así como de sus inicios poéticos. El último apartado, en el que se incluyen algunas de las vicisitudes que él sufrió como miembro de la minoría católica en Irlanda del Norte, trata sobre los aspectos identitarios e ideológicos del poeta.

El capítulo II está dividido en dos partes que abordan los acontecimientos históricos de mayor calado en Irlanda vinculados directamente con la situación política reciente en Irlanda del Norte. La importancia de estos apartados radica en su utilidad para contextualizar los poemas en una dimensión histórica y política y a su vez ayudan a interpretar el contenido de las mencionadas composiciones poéticas que se analizan en esta tesis con relación a los *Troubles*.

El capítulo III describe, con cierta mirada crítica, la obra de Seamus Heaney en líneas generales. Incluye las nueve colecciones de poesía y la obra de teatro antes mencionadas, así como sus ensayos y traducciones principales. El último apartado versa sobre la influencia que algunos autores irlandeses y extranjeros han ejercido en su andadura como poeta y escritor.

El capítulo IV analiza los dos primeros poemarios que marcaron la carrera artística de Heaney como poeta: *Death of a Naturalist* (1966), obra de la que se analizan y comentan siete poemas; y *Door into the Dark* (1969), de la que se han seleccionado ocho poemas.

El capítulo V analiza 12 poemas de la colección de *Wintering Out* (1972), muchos de ellos relacionados con las lenguas y variedades dialectales que Heaney considera como propias del Úlster. También hay dos poemas dedicados a los cuerpos de los pantanos que sirven de introducción para los famosos ‘bog poems’ de *North*.

El capítulo VI contiene 19 poemas de la emblemática colección de *North* (1975), la de mayor contenido político y social de todas. Se divide en dos partes: la primera consta de 10

poemas, algunos abordan la relación de Irlanda con sus primeros saqueadores y conquistadores, los vikingos; otros tratan sobre la presencia británica y los largos e intensos vínculos de dominación que estos establecieron con Irlanda. También hay varios poemas, sobre personas halladas en las ciénagas, en los que Heaney establece ciertos paralelismos entre las muertes de víctimas de sacrificios rituales y los asesinatos contemporáneos de Irlanda del Norte.

La segunda parte contiene nueve poemas, seis de los cuales componen la secuencia de ‘Singing School’ y forman una breve autobiografía: cada uno de ellos recrea un momento del pasado del poeta irlandés, y están organizados siguiendo un orden relativamente cronológico. Empiezan con experiencias personales de la adolescencia e incluyen algunas memorias familiares, así como sus primeras vivencias políticas con “Orange Drums, Tyrone, 1966”; el grupo se cierra con el brillante poema de “Exposure”, lleno de una inmensa tensión personal y política para Heaney en un periodo de gran dramatismo para Irlanda del Norte. Esta composición supone un primer punto de inflexión en su creación poética.

El capítulo VII, correspondiente a su quinta colección titulada *Field Work* (1979), aborda la violencia sectaria de los *Troubles* desde otra perspectiva; se analizan y comentan 13 poemas que incluyen dos enternecedoras elegías que le causan un gran tormento a Heaney: “The Strand at Lough Beg”, dedicada a su primo Colum McCartney, asesinado sectariamente por terroristas lealistas; y “Casualty”, poema inspirado en la masacre de *Bloody Sunday*, en el que el poeta recuerda a su amigo, el pescador Louis O’Neill, también víctima de otro asesinato sectario.

El capítulo VIII refleja la enorme influencia del gran poeta florentino Dante en la colección de *Station Island* (1984) cuya extensa secuencia de 12 poemas, también titulada “Station Island”, trata de una serie de encuentros que Heaney mantiene con diversos ‘fantasmas’; algunos de ellos son personas a quienes el poeta conoció en vida, como el de su primo Colum McCartney que reaparece para reprocharle su actitud respecto a cómo trata su

muerte poéticamente; otras ‘sombras’ pertenecen a personajes prominentes de la literatura irlandesa como James Joyce, de quien Heaney recibe buenos consejos para encauzar su obra poética con libertad.

El capítulo IX trata sobre su séptima colección de poemas titulada *The Haw Lantern* (1987), en ella se aprecia un cambio significativo en sus composiciones poéticas. *The Haw Lantern* aborda la problemática norirlandesa desde una poesía innovadora y una perspectiva más analítica a través de un lenguaje alegórico. El poeta muestra sus inquietudes e incertidumbres sobre la política, la sociedad y la religión en Irlanda mediante el uso de parábolas. En este poemario se percibe parte de esa libertad que Heaney buscaba con ahínco desde sus inicios como poeta y que reclamaba en *Station Island*.

El capítulo X engloba las dos últimas colecciones objeto de análisis en esta tesis: *Seeing Things* (1991) y *The Spirit Level* (1996). Existe un significativo contraste entre ambas, la primera apenas tiene contenido político; es como si el poeta quisiera darse un respiro por el hastío que le produce la situación de la violencia y todo lo que acontece en Irlanda del Norte. Ha aplicado las recomendaciones de Joyce en su máxima expresión –que ya empezara en *The Haw Lantern*–, y se puede decir que con este poemario Heaney alcanza la libertad plena que anhelaba en su creación artística como poeta. Sin embargo, en *The Spirit Level*, y con motivo de la declaración del alto el fuego de las hostilidades terroristas del Ejército Republicano Irlandés (IRA) en agosto de 1994 –secundado posteriormente por los grupos terroristas afines al unionismo–, Heaney retoma los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte con varias composiciones poéticas y una magnífica secuencia titulada “Mycenae Lookout”.

Es en estas dos colecciones donde podemos ver con claridad esa preocupación capital para él, producto de la presión y la tensión a la que ha estado sometido entre el arte de su poesía y su responsabilidad como poeta ante la sociedad, lo que él denomina –como ya se ha indicado: “Art and Life”, o más directamente “Poetry” y “Politics”.

El capítulo XI, y último, introduce la obra de teatro titulada *The Cure at Troy*. Inspirada en la tragedia sofoclea de *Filoctetes*, Heaney construye el marco adecuado en el que poder recrear su propia versión que le permite ambientar y describir magistralmente a través de los tres personajes principales, Odiseo, Neoptólemo y Filoctetes, los problemas derivados de los *Troubles*. Como introducción a esta relevante obra, se presenta un apartado sobre la mitología clásica que trata del mito de Helena en W. B. Yeats, y del mito de Odiseo en James Joyce, sección que sirve como antecedente para la versión de Heaney.

Finalmente, la tesis se cierra con una coda que ofrece una visión general del conflicto político y social en Irlanda del Norte a través de la literatura de otros destacados autores norirlandeses que pertenecen a la misma y fecunda generación de poetas que Seamus Heaney: Michael Longley, Seamus Deane y Derek Mahon. También aparece el punto de vista de otros destacados poetas que les precedieron, y la inmediatamente posterior, que incluye a prominentes escritores como Tom Paulin y Paul Muldoon.

Capítulo I

“There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds”

(RP 202): Vida de Seamus Heaney

“There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds. If, for example, there was something exacerbating, there was still nothing deleterious to my sense of Irishness in the fact that I grew up in the minority in Northern Ireland and was educated within the dominant British culture. My identity was emphasized rather than eroded by being maintained in such circumstances”.

Heaney, *Frontiers of Writing* (RP 202)

1.1. Infancia y juventud

Seamus Justin Heaney nació el 13 de abril de 1939 en una granja llamada Mossbawn,¹ que se encuentra cerca del pueblo de Bellaghy,² entre las localidades de Castledawson³ y Toome,⁴ en el condado de Derry,⁵ Irlanda del Norte. Hijo de Patrick y Margaret Heaney, Seamus era el mayor de nueve hijos, siete chicos y dos chicas. Su padre, además de agricultor y dirigir la granja también trabajaba, al igual que sus tíos, como tratante de ganado. El joven Heaney admiraba enormemente el talento y la pericia con que su padre realizaba las labores en la hacienda, esto, junto al ambiente rural en que creció, se manifiesta con una fuerza expresiva plástica que realza las ideas y las imágenes en “Digging”, el poema que inaugura *Death of a Naturalist*, su primera colección de poemas.

Una cantidad considerable de su primera cosecha poética procede de las experiencias vividas en la granja y de su vida en el campo cuando era niño:

I was symbolically placed between the marks of English influence and the lure of native experience, between ‘the demesne’ and ‘the bog’. “The demesne was Moyola park, an estate now occupied by Lord Moyola, formerly Major James Chichester-Clark.⁶ [...] The bog was a wide low apron of swamp on the west bank of the River Bann, where hoards of flints and fishbones have been found, reminding me that the Bann valley is one of the oldest inhabited areas in the country (P 35).

Desde 1945 hasta 1951 Heaney asistió a la escuela de enseñanza primaria *Anahorish*, sita en el

¹ La granja tenía una extensión de 50 acres, aproximadamente algo más de 20 hectáreas (1 acre= 4.050 m²).

² El pequeño pueblo de Bellaghy tenía una población de 1.121 habitantes según el censo de 2011. Los católicos representaban el 87 % de la población.

³ En 2011 la población de Castledawson era de 2.253 habitantes, de los que el 48,32 % pertenecían o habían sido educados en la religión católica; y el 47,9 % pertenecían o habían sido educados en la religión protestante u otra denominación cristiana (census 2011).

⁴ La población de Toome era de 739 habitantes, de los que el 91,04 % pertenecían o habían sido educados en la religión católica; y el 6,27 % en la religión protestante u otra denominación cristiana (*ibid.*).

⁵ Los británicos, incluyendo a los norirlandeses protestantes, se refieren a este condado y a su ciudad por el nombre de Londonderry. La histórica ciudad de Derry se remonta al año 546 d. de C., cuando san Columba fundó un monasterio junto al río Foyle. Es la segunda ciudad más grande en Irlanda del Norte, y la única cuyas antiguas murallas todavía se conservan intactas.

⁶ James Chichester-Clark era primer ministro unionista (mayo 1969 - marzo de 1971) de Irlanda del Norte cuando estalló el conflicto político y social que derivó en los eufemísticamente conocidos por el nombre de *Troubles*.

distrito de Bellaghy, localidad más cercana a la granja familiar donde vivía. La Ley de Educación de 1947 benefició a muchos católicos al poder asistir por primera vez a la educación secundaria gratuitamente (preveía la obligatoriedad de la enseñanza hasta los 15 años) y posteriormente facilitarles el acceso a estudios universitarios a través de becas para las familias con mayores dificultades económicas. Esta legislación educativa creó una generación bien formada y crítica. Estos ‘nuevos ciudadanos’, que no se conformarían con el *statu quo* político, y cuestionarían el modelo de organización de la sociedad, serían el germen del movimiento por los derechos civiles en Irlanda del Norte a finales de los años sesenta.

La mencionada ley tuvo consecuencias que contribuyeron, aunque de forma muy lenta e indirectamente, a la normalización política en Irlanda del Norte e hizo posible la existencia de un trato más igualitario para el acceso de todas las capas sociales a la educación. Seamus Deane, poeta católico norirlandés de la misma generación que Heaney, lo explica así:

It was education that delivered the first serious injury to the unionist's blind bigotry: advancement was now to be achieved on the basis of merit, not on sectarian affiliation. As a consequence, school became vital for us. Learning had an extra dimension to it, an extra pleasure; it now carried a political implication, a sense of promise (Clark 2006: 37).

Sin embargo, para Deane la ley en cuestión no contenía bondades solamente: “[...] one of the fatalities of the Education Act of 1947-48 was not only the Unionist one-party police state but also the impregnable position of the clerical RC state-within-a-state” (Brown 2002: 97).

Lógicamente, Seamus Heaney fue uno de los beneficiarios de esta legislación en materia educativa y en 1951 ingresó en el internado del Colegio de Secundaria *St Columb*, en la ciudad de Derry a unos 60 kilómetros de su casa, centro en el que permaneció hasta 1957 cumplidos los 18 años de edad. El colegio era y sigue siendo un centro para chicos católicos que abrió sus puertas en 1879. El nombre procede de san Columba, monje misionario irlandés que fundó un monasterio en la zona.

Cuando el joven Seamus tenía 14 años la familia se trasladó a vivir a otra granja llamada ‘The Wood’, lugar en el que se había criado el padre de Heaney, y que había heredado ahora de un tío. “I grew up between the predominantly Protestant and loyalist village of Castledawson and the generally Catholic and nationalist district of Bellaghy. In a house situated between a railway and a road” (FK 50). Heaney cree que la muerte de su hermano Christopher, acaecida por esa época en un accidente de tráfico cerca de su casa de Mossbawn, fue un factor que influyó en el cambio de domicilio. Ese accidente queda reflejado en uno de sus primeros poemas, “Mid-Term Break” (DN 15).

La mudanza a The Wood parece haber puesto punto y final al mundo de la infancia de Heaney, que transcurrió en Mossbawn, lugar al que recurre con frecuencia para nutrirse de gran parte del material que utiliza en la mayoría de sus primeros poemas. De hecho, “Mossbawn: Two Poems in Dedication” es también el título que engloba los dos poemas (“Sunlight” y “The Seed Cutters”) que sirven como introducción al poemario de *North* y que están dedicados a su querida tía Mary, que vivió con la familia y era como una segunda madre: “There were two women, as it were, in my life – happily there. Mary was always there as a kind of a second mother, really” (Corcoran 1998: 235).⁷

Como vemos, es fácil de imaginar que su tía Mary fue una gran ayuda en una familia de nueve hijos. Aparte de la intendencia que podía proporcionar a la familia en general, y a la madre de Heaney en particular, para él su tía aportaba calor y amor al hogar. Sin embargo, esa unión familiar se contraponía a lo que sucedía fuera del ámbito familiar. Fuera todo era división; división ideológica, y por ende política; también religiosa, e incluso geográfica. Heaney explica el origen del nombre de la granja de *Mossbawn* y la connotación política que tiene para él:

Our farm was called Mossbawn. *Moss*, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the

⁷ Forma parte de una serie de conversaciones que Heaney mantuvo con Neil Corcoran en Dublín durante los días 5 y 6 de julio de 1985.

planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster (P 35).

A pesar de todo, los intereses comunes por la agricultura a la par que los esfuerzos en el trabajo de la tierra junto con el pragmatismo se unían para hacer que la vida en esta pequeña comunidad rural, como en otros lugares, hicieran menos visibles esas diferencias y la convivencia se abriera camino en los quehaceres diarios. Sus padres, como la mayoría de católicos en Irlanda del Norte, eran personas que no se prodigaban en hablar más de lo estrictamente necesario. Patrick y Margaret Heaney pertenecían a la comunidad minoritaria, y, en un ambiente sectario en el que todo el poder político institucional estaba en manos unionistas, ellos sabían apreciar el valor del silencio. En este sentido Seamus Heaney en una entrevista había dicho sobre sus padres: "The Heaneys were aristocrats, in the sense that they took for granted a code of behavior that was given and unspoken. Argumentation, persuasion, speech itself, for God's sake, just seemed otiose and superfluous to them" (Cole 1997).

Todo esto dejó huella en el joven Seamus, que era consciente de que había nacido y se había educado como católico en un lugar donde la comunidad de la que él formaba parte era diferente y estaba subordinada a la comunidad unionista y protestante. No deja de ser curioso de que la escuela en la que estudiaba era mixta desde un punto de vista religioso: había tanto alumnos católicos como protestantes. Este es un hecho casi excepcional en Irlanda del Norte, especialmente en esa época. Sin embargo, Heaney era conocedor de la división reinante tanto religiosa como cultural, que si bien era silenciosa se dejaba oír de vez en cuando incluso antes de finales de los años sesenta.

A modo de ejemplo, cabe citar el ruido de los tambores del 12 de julio cuando los

unionistas celebraban (y siguen celebrando) la victoria de la Batalla del Boyne.⁸ Esas celebraciones generalmente llenaban el aire con un bullicio y una parafernalia especialmente orquestados para intimidar a los católicos. En una ocasión uno de los hermanos de Heaney fue golpeado al asistir a una reunión cuyos asistentes eran nacionalistas.

El propio Heaney, al igual que sus conciudadanos católicos, no fue ajeno a esta discriminación y en bastantes ocasiones fue destinatario del trato sectario que tenía que padecer la minoría católica cuando, a menudo, se le hacía parar el vehículo en controles de carretera por patrullas de la RUC.⁹

El marco social en el que transcurrió su infancia fue un ámbito cerrado y exclusivamente católico, a saber: la iglesia, el equipo de fútbol gaélico, y la sala de reuniones católica del pueblo eran los únicos lugares de congregación para una pequeña comunidad rural. La educación secundaria en St Columb, colegio católico que también hacía las veces de seminario diocesano, sirvió para reafirmar en gran medida el contexto religioso y cultural de Heaney:

There was the sense of a common culture about the place; we were largely Catholic farmers’ sons being taught by farmers’ sons. The idea of a religious vocation was in the air all the time; not a coercion by any means, but you would have to be stupid or insensitive not to feel the invitation to ponder the priesthood as a destiny. However, in the first year, the way people separated themselves was that those who came with notions of the priesthood would choose Greek and the others chose French. So I chose French (Corcoran 1998: 239).

A diferencia de otros colegas, como Seamus Deane que asistía al centro diariamente como alumno externo, Heaney estaba en régimen de internado y solo salía del entorno escolar cuando volvía a casa en los periodos vacacionales. La disciplina en el colegio era estricta y el

⁸ La dramática batalla del Boyne tuvo lugar a orillas del río del mismo nombre en 1690, y terminó por configurar una triste realidad en la Irlanda del siglo XVII cuya mayor consecuencia fue la trágica hambruna que padeció el pueblo irlandés un siglo y medio después.

⁹ El *Royal Ulster Constabulary* era el cuerpo de policía de Irlanda del Norte, fue recientemente reemplazado por el *Police Service of Northern Ireland* (PSNI). El PSNI fue creado el domingo 4 de noviembre de 2001 como resultado de las conclusiones de un estudio sobre revisión policial establecido por el Acuerdo de Belfast. Este documento establecía la creación de una comisión independiente para asuntos policiales en Irlanda del Norte, que recibió el nombre de *Patten Commission* por su presidente, Chris Patten.

recurso a la violencia física no era una excepción. Heaney ha manifestado que el ambiente era represivo, aunque él y sus compañeros no eran conscientes de esta situación en ese momento, Décadas después Heaney afirmó: “Oh it was, yes. We didn’t know it was. We were like chaps in a barracks. Boarders as we were, many of us from small farms, born into quite religious homes, growing up in an environment where the priest was a respected figure and the mysteries of the faith still retained a power to silence you”. Las costumbres de la vida diaria en el colegio, aunque de forma sutil, eran lo suficientemente efectivas como para llegar a alienar a los estudiantes: “We were pre-formed, you might say, to fit the regime. Morning mass, bells to summon you to class, night prayers, silence in the study hall, the struggle with ‘bad thoughts’” (Miller 2000: 36). Afortunadamente, Heaney rechaza con énfasis la existencia de abusos sexuales en su colegio: “[...] no, absolutely not. But the strap was part of daily life in the school” (*ibid.* 37).

Heaney recuerda que de niño repartía leche por las viviendas cercanas a su domicilio; durante ese corto trayecto tenía que cruzar un pequeño arroyo llamado Sluggan, y pasar por la confluencia de varios límites geográficos, municipales y diocesanos, lo que le hacía reflexionar sobre su identidad y su propio sentimiento de pertenencia a un lugar:

There was no indication on the road that you were leaving one jurisdiction for the other. But underneath the road, ... ran a small trickle of water, and this water was part of a long drain or stream that marked the boundary between the townland of Tamniarn and the townland of Anahorish, as well as the boundary between the parish of Bellaghy and the parish of Newbridge, and then [...] the boundary between the diocese of Derry and the archdiocese of Armagh [...] Every day on my road to and from school I crossed and recrossed the Sluggan, and every time my sense of living on two sides of a boundary was emphasized. I never felt the certitude of belonging completely in one place and, of course, from the historical as well as the topographical point of view, I was right (*FK* 53-54).

En “Personal Helicon” (*DN* 44),¹⁰ último poema de su primer poemario, explora la compleja

¹⁰ Este poema está dedicado a su amigo y poeta norirlandés Michael Longley.

interrelación existente entre la tradición, las experiencias personales, y la producción poética, y vemos a Heaney hablar del pasado y de las memorias de su niñez con la fascinación por los pozos, el agua y la tierra:

As a child, they could not keep me away from wells
And old pumps with buckets and windlasses.
I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
Of waterweed, fungus and dank moss.

En este poema¹¹ Heaney ‘escarba’ en sus raíces al igual que hace en “Digging”, poema que abre el poemario de *Death of a Naturalist*, y es capaz de captar y de reproducir las visiones y los sonidos de esta experiencia como si fueran las impresiones de una sinestesia. Este poema le sitúa dentro de una tradición de la misma forma que la memoria de su padre y su abuelo también le enmarcan en esa misma tradición. Sin embargo, la última estrofa nos lleva al presente:

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing.

En el mito personal del poema, Helicón se cruza con Narciso¹² y la imagen de inspiración que se deriva del mundo de la infancia es un mundo de circularidad y reflexividad: los pozos: “had echoes, gave back your own call / With a clean new music in it”, el eco, además de devolver tu propia llamada también la transforma a algo diferente al eco mismo. El final del poema nos indica una meta que se fija el poeta para su creatividad artística: “I rhyme / To see myself, to

¹¹ El título del poema se refiere al Helicón, monte griego de Beocia consagrado a las musas. La palabra se utiliza como sinónimo de inspiración artística por el supuesto origen de la inspiración poética del monte. También se trata de un instrumento musical de viento, muy grande, que se coloca alrededor del cuerpo y cuyas cualidades musicales solo existen en el momento presente, de ahí que un helicón personal sea a la vez la fuente de inspiración y el instrumento de esa inspiración.

¹² Personaje mitológico que se enamoró de su propia imagen reflejada en una fuente, al fondo de la cual se precipitó; fue transformado en la flor que lleva su nombre.

set the darkness echoing”, con la que posiblemente quiere recalcar la autofascinación narcisista que vislumbra en la poesía.

Si los poemas “Digging” y “The Diviner”¹³ convierten al poeta en heredero de las tradiciones rurales del trabajo, “Personal Helicon” sugiere de forma egotista que la importancia del poema radica en la habilidad para que el poeta se muestre, se descubra a sí mismo, recuperando mediante la lengua lo que se ha perdido en la realidad.

A pesar de los muchos éxitos cosechados, fruto de la extensísima y prolífica obra del genial artista norirlandés, Heaney siempre se ha sentido muy vinculado tanto con su tierra natal como con su discurso inicial. “The really valuable thing about my childhood was the verity of the life I lived within the house and the sense of trust that I had among the people on the ground. I’m not away from that. And I’m not away, I don’t think, from my first speech” (Miller 2000: 29).

1.2. Madurez

Como se ha indicado en el apartado anterior, Heaney se pudo beneficiar de la Ley de Educación de Irlanda del Norte de 1947, ley derivada de la Ley de Educación de 1944 de Inglaterra y Gales, conocida como *Butler Education Act*,¹⁴ que hacía posible que una persona procedente del medio rural o perteneciente a las clases trabajadoras urbanas pudiera disfrutar de una adecuada enseñanza secundaria; esa ley suponía la gratuidad de la enseñanza secundaria en todo el Reino Unido.¹⁵ Sin embargo, el Gobierno unionista de Irlanda del Norte demoró su introducción durante tres años. Tom Paulin, destacado poeta norirlandés que pertenece a la siguiente generación de Heaney, lo describe así: “I went to [...] Annadale Grammar School in

¹³ El poema trata de la búsqueda de agua en el terreno mediante una vara de avellano en forma de horquilla. El título ‘El zahorí’ hace referencia a la “persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto, especialmente manantiales subterráneos” (*DLE*).

¹⁴ Conocida así (*Butler Act*) por el nombre de la persona que introdujo dicha ley, Lord Richard Austen Butler; ocupó diversos cargos políticos, entre ellos el de ministro de Educación (1941-44).

¹⁵ Escocia tenía entonces (al igual que ahora) competencias en materia educativa.

the ‘60s [...] then it was one of the new state Grammar Schools which came into existence as a result of the Butler Education Act which the Unionist government, as we all know, held back for three years in the North of Ireland” (Brown 2002: 154).

Esta ley tuvo una influencia decisiva en la puesta en marcha de una clase media profesional católica que empezó a dar sus frutos políticos y culturales en los años sesenta. Evidentemente, los estudiantes protestantes también se beneficiaron de esta legislación. Michael Longley y Derek Mahon, destacados poetas norirlandeses que pertenecen a la fructífera generación de Seamus Heaney y Seamus Deane, son protestantes.

St Columb,¹⁶ colegio al que asistió Heaney, produjo otras figuras relevantes en la vida pública de la Irlanda actual, entre los que cabe destacar al escritor y crítico Seamus Deane, al dramaturgo Brian Friel, al político y líder del SDLP,¹⁷ John Hume, y el periodista y presentador Eamonn McCann.¹⁸ Heaney afirma que su colegio preparaba bien a los alumnos para enfrentarse a los exámenes con éxito y que algunos de los profesores eran personas terriblemente dedicadas a su trabajo: “We were tuned like violins to play the tune of the exams” (Corcoran 1998: 239).

Después de terminar los estudios de enseñanza secundaria, el joven Seamus se matriculó en 1957 en la Universidad de Queen’s de Belfast donde estudió lengua y literatura inglesas. Terminó la carrera en 1961 con la calificación de ‘first-class honours degree’.¹⁹ Fue durante su

¹⁶ En la actualidad este colegio tiene unos 1500 alumnos y es uno de los pocos del mundo que pueden presumir de haber tenido en sus aulas a dos personas galardonadas con Nobel: John Hume y al mismísimo Seamus Heaney.

¹⁷ SDLP, *Social Democratic and Labour Party*; John Hume recibió el Premio Nobel de la Paz junto a David Trimble, líder del Partido Unionista del Ulster (UUP) en 1998 por su contribución a la pacificación de Irlanda del Norte. Paradójicamente, estos dos grupos políticos, considerados moderados y durante muchos años referentes por formar parte del núcleo básico en la ‘estabilidad’ de Irlanda del Norte, fueron perdiendo escaños a medida que los otros dos partidos más radicales polarizaban la escena política. Por un lado, el DUP (*Democratic Ulster Party*), dirigido por el fanático sacerdote protestante Ian Paisley, y por otro, el Sinn Féin (que en gaélico irlandés significa «nosotros» o «nosotros mismos»; en ocasiones se traduce erróneamente como «nosotros solos»), brazo político del IRA (*Irish Republican Army*), liderado por Gerry Adams. David Trimble ni siquiera fue capaz de revalidar su escaño en las elecciones generales del Reino Unido en 2005.

¹⁸ Gran activista político desde el inicio de los *Troubles*. Fue uno de los principales organizadores de la segunda marcha por los derechos civiles en Irlanda del Norte, protesta relacionada con los abusos y la discriminación en la adjudicación de viviendas sociales.

¹⁹ Sería el equivalente de sobresaliente en nuestro sistema.

estancia en la universidad cuando Philip Hobsbaum le animó a escribir poesía.²⁰ Durante sus estudios universitarios Heaney procuró mantener un equilibrio entre la educación moderna que estaba recibiendo en lengua y literatura y las ideas e impresiones de su cultura original grabadas en su mente desde su infancia y hacia las cuales miraba con lealtad y respeto. Esta brecha entre la tradición y el mundo académico se estrecharía cuando leyó el estudio que hizo Daniel Corkery de la poesía gaélica del siglo XVIII, titulado *The Hidden Ireland*.²¹ Esa diferencia se salvó aún más para Heaney cuando descubrió en la producción de James Joyce la mezcla de filiaciones católicas irlandesas y alienación existentes.

Tras su graduación de la universidad con el título de *Bachelor* en lengua y literatura inglesas declinó una beca para hacer estudios de postgrado en la Universidad de Oxford por razones personales, familiares, y tal vez, por una falta de perspicacia, como él dice, de “nous”. Después de tanto tiempo en el colegio de St Columb y en la Universidad de Queen’s, Heaney quería empezar a ganar algo de dinero y ayudar en casa por todo el apoyo recibido de sus padres durante su educación. Decidió matricularse en *St Joseph’s College of Education*, en Belfast, para realizar un curso de formación de profesores que le permitiese impartir docencia en la enseñanza secundaria. Esta elección podría parecer poco ambiciosa dada la capacidad y potencial del joven Seamus. Él lo explica así:

I always had this notion that I was going to be a secondary school teacher, living the generic life of the newly upwardly mobile eleven-plus Catholic; it was a very passive, conveyor-belt sense of things. But Peter Butter, who was chairman of the English Department then, suggested a studentship at Balliol, or certainly some graduate work at Oxford, and I remember just being bewildered, and my father and mother had absolutely no sense of that. They wouldn’t have

²⁰ Philip Hobsbaum era crítico y poeta, y fue contratado como profesor en la Universidad de Queen’s. Fuera de la universidad dirigía un taller de escritura creativa conocido como el ‘Belfast Group’ al que asistían personas con vocación de escritores, y tenía la experiencia de haber organizado dos talleres similares en Edimburgo y Londres. Heaney participaba activamente en dicho seminario. Hobsbaum fue una figura muy relevante que ejerció una enorme influencia en los inicios del joven Seamus como poeta.

²¹ *The Hidden Ireland* (1924). Se trata de un libro que describe desde una perspectiva nacionalista los logros de los miembros de una mayoría oprimida que, a la luz de la sumisión, celebraban y lloraban su cultura nativa en la lengua irlandesa.

stopped me, I’m not saying that but the world I was moving in didn’t have any direction for them, the compass needle just *wobbled*. Butter was very encouraging [...] but I suppose there was just some lack of confidence, and lack of *nous*, and lack of precedent. I suppose, too, that there was *some* expectation that I would earn, just because the traditional shape of life – pay something back to the home, you know. So that moment passed (Corcoran 1998: 242).

Cuando terminó sus estudios universitarios desarrolló una carrera profesional docente jalonada de enormes éxitos, que paulatinamente le llevaría a conseguir una plaza de profesor en la propia Universidad de Queen’s, en Belfast, su antigua universidad.²² En 1962 encontró su primer trabajo como profesor de inglés en el colegio de secundaria St Thomas, también en la ciudad de Belfast. De esa experiencia surge el poema de “Fosterage” (N 65), dedicado con cariño a Michael McLaverty, director del citado colegio, por el apoyo y los buenos consejos que Heaney recibió de él. Desde 1963 hasta 1966 ejerció la docencia en *St Joseph’s College of Education*, donde previamente había realizado el curso de formación de profesorado como estudiante.

También durante estos años Heaney participa asiduamente y de forma entusiasta en el mencionado taller de escritura creativa conocido como ‘Belfast Group’. De hecho, fue en este primer periodo cuando Heaney publicó su primera colección de poesía importante, *Death of a Naturalist*, en mayo de 1966, poemario que dedica a su mujer: “For Marie”. Acababa de cumplir veintisiete años y ya era aclamado como un poeta extraordinario por su singular talento. Esta colección de poemas trata, en parte, sobre la pérdida de la inocencia de la infancia y de la transición hacia la edad adulta. Su colección de poemas nos ofrece una visión que nos permite comprender bien por qué Seamus Heaney se hizo escritor, a la vez que nos habla de su admiración por sus antepasados y nos ofrece su propio punto de vista sobre la naturaleza.

Asimismo, *Death of a Naturalist* examina el tema de la muerte en sentido tanto metafórico como literal. Heaney no solo escribe sobre el fallecimiento de su hermano pequeño

²² También llegó a ser profesor de las Universidades de Harvard y Oxford.

sino sobre el fin de la inocencia de su niñez también. Contrapone la terrible tristeza causada por la muerte con lo que ésta representa con relación a una libertad nueva, descubierta de repente. Sin embargo, la libertad también lleva aparejados el miedo y la pérdida de estabilidad. Los tres poemas más conocidos de esta colección son “Digging”; “Death of a Naturalist”; y “Mid-Term Break”;²³ y son fundamentales para entender el espíritu de *Death of a Naturalist*, porque permiten identificar al poeta como una persona con la que el lector se pueda identificar, particularmente con su lucha interior como adolescente.

Muchos de los poemas están relacionados con algunos momentos que hablan de la transición desde la infancia hasta la madurez, y muy en particular con hechos cuyo conocimiento consciente ponen fin a la inocencia infantil, y suponen un despertar al mundo real. Algunos de los poemas que tratan este tema de la transición son, además del mencionado “Death of a Naturalist”; “The Barn”; “An Advancement of Learning”; “Blackberry-Picking”; y “Dawn Shoot”.

En “Death of a Naturalist” Heaney reconoce los peligros inherentes de la naturaleza y hace uso de un lenguaje algo infantil para expresar la inocencia de la experiencia en la niñez. Al principio, el poema introduce un sentido idílico de la infancia en una primavera anticipada, que transcurre dentro del marco del orden natural de las cosas. Nos habla de las proezas de un joven²⁴ que recoge huevas de rana de una presa que está cubierta de lino. El narrador recuerda todo lo que veía y sentía en esta época primaveral todos los años y también cuando su profesora le hablaba de las ranas. Sin embargo, en una ocasión volvió al mismo lugar: “Then one hot day when the fields were rank / With cowdung in the grass, the angry frogs / Invaded the flax-dam;” (DN 3), pero la experiencia no fue tan agradable como había sido hasta entonces, algo salió mal:

²³ Hoy en día todavía existen estos descansos escolares, que están muy arraigados en el sistema educativo irlandés. Suelen ser períodos de nueve días que se disfrutaban tanto en octubre como en febrero respectivamente.

²⁴ Es más que probable que el joven sea el propio Heaney.

I ducked through hedges
To a coarse croaking that I had not heard
Before. The air was thick with a bass chorus.
Right down the dam, gross-bellied frogs were cocked
On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped:

Las huevas de rana habían madurado y el mundo natural del que nos habla el narrador está plagado por ranas adultas que intimidan al muchacho y huye despavorido:

The slap and plop were obscene threats. Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
I sickened, turned, and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance, and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it.

Es posible que el miedo que aparece en el poema –tal y como podemos apreciar en los versos citados que contienen algunas imágenes con cierta connotación sexual–, esté implícito en las siguientes palabras: “The air was thick with a bass chorus. / ... gross-bellied grogs were cocked / On sods; ... / ... obscene threats. Some sat / ... their blunt heads farting”, y tenga relación con la inseguridad que el joven siente hacia la madurez propiamente dicha, especialmente la sexual. Esta resistencia se opone al desarrollo biológico, y en cierta medida va contra el sentimiento sexual que es inherente a cualquier persona por las razones obvias de la evolución cronológica vital en la ‘naturaleza’ humana.

La nueva situación le produce rechazo, y lo expresa de forma muy breve, pero con contundencia en una serie de acciones concatenadas muy plásticas visualmente: “I sickened, turned, and ran” (*DN 4*). Su interés en la naturaleza ha desaparecido, ésta, creo, es la muerte a la que se hace alusión en el título del poema: la muerte de un ‘naturalista’.

Heaney utiliza un amplio repertorio de recursos lingüísticos, tales como las onomatopeyas, que aportan unas imágenes con un gran contenido descriptivo de la realidad que

captan los mínimos detalles; la mera lectura de sus palabras hace que percibamos visualmente con una gran nitidez aquello de lo que habla; por ejemplo en “Digging” al describir el corte de la turba: “the squelch and slap / Of soggy peat, the curt cuts of an edge” (DN 2); y en “Churning Day”, poema en el que explica el proceso de elaboración de la mantequilla: “the splash and gurgle of the sour-breathed milk, / the pat and slap of small spades on wet lumps” (*ibid.* 10). Este uso del lenguaje va a ser una constante en su poesía, muy especialmente cuando describe las labores propias de la granja o del campo: la caza, la observación de los animales, la recolección de la patata o de las zarzamoras, la técnica de cortar turba; y también hace un retrato de los tradicionales trabajos artesanos irlandeses.

Morrison sostiene que el rasgo más llamativo de los dos primeros libros de poemas de Heaney, *Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1969), no tiene que ver con la sensualidad del lenguaje, ni con la celebración de costumbres y manualidades irlandesas, ni siquiera con la descripción que hace de la vida rural, sino que más bien: “[...] it is their mediation between silence and speech” (1993: 17). Ciertamente, tanto el ‘silencio’ como ‘el habla o discurso’ son dos temas antagónicos pero recurrentes en toda la obra del poeta.

En el poema “The Barn” hay algo amenazador que yace en la oscuridad del granero de la granja, algo con lo que el narrador no puede enfrentarse: “I lay face-down to shun the fear above. / The two-lugged sacks moved in like great blind rats” (DN 5).

En el siguiente poema, “An Advancement of Learning”, el miedo aparece de nuevo simbolizado por la presencia de una rata de verdad:

Something slobbered curtly, close,
Smudging the silence: a rat
Slimed out of the water and
My throat sickened so quickly that

Sin embargo, el poeta esta vez sí se enfrenta al temor:

I turned down the path in cold sweat
... I turned to stare
With deliberate, thrilled care
At my hitherto snubbed rodent.

(DN 6)

Y el muchacho se siente satisfecho por haber sido capaz de desafiar su espanto inicial, de ahí el título del poema:

I stared a minute after him.
Then I walked on and crossed the bridge.

(*ibid.* 7)

No deja de ser significativo que este sea el último verso del poema, como si nos quisiera indicar que ya ha superado todo el miedo, lo que supone una victoria para él y una especie de proceso ritual por el que tenía que discurrir.

En resumen, el miedo impregna las primeras colecciones de Heaney, e incluso muchas de las composiciones posteriores también reflejan ese sentimiento: “[...] as a young poet Seamus Heaney found himself in the position of valuing silence above speech [...] of feeling language to be a kind of betrayal” (Morrison 1993: 23). En la tercera parte del célebre poema “Whatever You Say Say Nothing”, de *North* (1975), Heaney explica esa actitud tan arraigada en la población –especialmente en la minoría católica en un territorio de mayoría unionista protestante bajo cuyo control estaban todas las instituciones políticas del Estado– de no pronunciarse ante cuestiones de carácter político, social o religioso y de adoptar el silencio como medida de defensa:

‘Religion’s never mentioned here,’ of course.
‘You know them by their eyes,’ and hold your tongue.
‘One side’s as bad as the other,’ never worse.
... The famous

Northern reticence, the tight gag of place
And times: yes, yes. Of the 'wee six' I sing
Where to be saved you only must save face
And whatever you say, you say nothing.

(N 53)

En 1969 Heaney publica su segundo poemario, *Door into the Dark*, que está dedicado a sus padres, "For my father and mother". El mundo rural sigue presente en esta colección, pero hay un cambio de perspectiva en la narración de los poemas; el predominante 'I' de *Death of a Naturalist* se convierte ahora en 'we' en muchos de los nuevos poemas, como si el poeta quisiera dejar a un lado sus experiencias personales para abarcar a un grupo más amplio de la sociedad.

En 1970 Heaney se traslada con su familia a Estados Unidos para trabajar como profesor visitante durante el curso académico de 1970-71 en la Universidad de California en Berkeley. Recuerda con nostalgia y felicidad su primera estancia americana: "Maybe the best year of my life" (Heaney 2002: 171). Allí escribe algunos de los poemas de su siguiente colección, *Wintering Out*, que se publica en noviembre de 1972.

Heaney regresa a Belfast en septiembre de 1971 y se encuentra con un panorama desolador, mucho peor del que había cuando se marchó a Estados Unidos el año anterior. En agosto, tan solo un mes antes de su regreso, varias unidades del ejército británico se habían desplegado en Irlanda del Norte, especialmente en las ciudades de Belfast y Derry. El 30 de enero de 1972 tiene lugar 'Bloody Sunday', uno de los hechos más trágicos y sangrientos del largo periodo de violencia que ha azotado a Irlanda del Norte desde el estallido de los disturbios, conocidos por el nombre de los *Troubles*.

A final del curso académico deja su trabajo como profesor en la Universidad de Queen's, en Belfast. En agosto de ese mismo año Heaney y su familia fijan su residencia en Glanmore, una casa de campo cerca del pueblo de Ashford, en el condado de Wicklow, a 45 kilómetros al

sur de Dublín. Esta decisión, como bien indica Corcoran: “[...] had an ‘emblematic’ significance”, y no estuvo exenta de polémica y de algunas críticas: “Heaney has offered various explanations for the move, and it seems clear that there were artistic, practical and political reasons for it” (1998: 253).

El propio Heaney nos aporta algunas de las causas de su marcha de Irlanda del Norte en una entrevista que le hizo su buen amigo y poeta Seamus Deane en 1979: “Several years ago you left the North and came to live in the Republic – first in Glanmore, County Wicklow, and now in Dublin. Was it necessary for you to leave the North?”.

I felt it was necessary [...] the lot of what we may call the Protestant writer is radically different from that of his Catholic counterpart.

For the Protestant sensibility, the Troubles were an interruption and a disruption of the “status quo.” I don’t think the Protestant writer had to change his vision. He could deal with the challenge to the established order in liberal or in reactionary terms. Eventually, somewhere in the blueprint of his thinking it would be predicted that normality would return. So I don’t think that imaginatively he had to change his action.

For the Catholic writer, I think the Troubles were a critical moment, a turning point, possibly a vision of some kind of fulfillment. The blueprint in the Catholic writer’s head predicted that a history would fulfill itself in a United Ireland or in something. These are very fundamental blueprints. In the late 60’s and early 70’s the world was changing for the Catholic imagination. I felt I was compromising some part of myself by staying in a situation where socially and, indeed, imaginatively there were pressures “against” regarding the moment as critical. Going to the South was perhaps emblematic for me and was certainly so for some of the people I knew. To the Unionists it looked like a betrayal of the Northern thing. Living in the South, I found myself lonelier, imaginatively. Whatever the blueprints are here, I don’t know them (Deane 1979: 12).

Algunos nacionalistas acusaron al poeta de abandonar la causa republicana, y los protestantes más beligerantes se alegraron de su marcha a la República de Irlanda. Corcoran ha escrito: “It was read as a decisive political alignment: literally *read*, since Ian Paisley’s paper, the *Protestant Telegraph*, bade farewell” to the ‘well-known papist propagandist’ on his return

to ‘his spiritual home in the popish republic, and *the Irish Times* in Dublin welcomed him with an editorial headlined ‘Ulster Poet Moves South’” (1998: 253).

A partir de ese momento, en su nueva casa de Glanmore Heaney se dedica por completo a ‘sus labores’ creativas y artísticas y se convierte en poeta y escritor *free lance*, como a él le gustaba denominarse; Heaney valora este cambio de residencia: “Marie and I had moved from a semi-detached house in Belfast to a gate lodge in the country, from central heating to an open grate, from a university environment – and salary – to farmer neighbours and freelancing” (O’Driscoll 2008: 156). En la casa de campo de Wicklow el poeta empieza a dar forma al que sería su más famoso –y político– volumen de poesía: *North*, que vería la luz en 1975. Los últimos versos del poema “North” (de idéntico título al de la colección), bien podrían servir (en realidad, han servido) de faro para guiar a Heaney en su larga y prolífica carrera artística:

‘Keep your eye clear
as the bleb of the icicle,
trust the feel of what nubbed treasure
your hands have known.’

(N 11)

El “bleb of the icicle” es un símbolo de la difícil posición que adopta Heaney en la colección de *North*. En este sentido Hart ha afirmado: “Like the water bead, Heaney hangs suspended between the frozen icicle of the North and the warmer air of the South. He turns, often purgatorially, at the midpoint between Irish and English literary traditions, Catholic and protestant camps, Mediterranean and Norse mythologies” (1989: 393).

1.3. Aspectos identitarios e ideológicos

Dos cuestiones que indudablemente han influido en la ideología de Heaney son su filiación religiosa y su lugar de nacimiento. Mientras que ser católico en Irlanda y practicar esa fe es lo más habitual y natural, serlo en Irlanda del Norte y ejercer como tal tiene unas

connotaciones muy diferentes, sobre todo si tenemos en cuenta la época en la que a Heaney le tocó vivir. El contexto político, y especialmente el alto grado de polarización entre las comunidades protestante y católica, marcaron su forma de pensar. La comunidad protestante no solo era la más numerosa (los católicos suponían un tercio de la población, aproximadamente) sino que además tenía el poder, y desgraciadamente lo ejercía de manera claramente sectaria y, por ende, discriminatoria.

Es conveniente aclarar que, en contra de ciertas creencias populares sobre el fondo del problema, no se trataba de una ‘guerra religiosa’ entre dos comunidades; la realidad es muy distinta, los conflictos eran de carácter social y económico principalmente, y acompañados por profundas diferencias políticas. Enarbolar las banderas de la diversidad religiosa para justificar la rivalidad es solo un símbolo y en gran medida tiene un carácter relativamente anecdótico. La raíz del enconamiento hay que buscarla en una falta de derechos civiles por parte de los católicos, lo demás es pura coincidencia ya que la inmensa mayoría de los nacionalistas y republicanos son católicos, y lo mismo sucede en el ámbito unionista, cuyos miembros son mayoritariamente protestantes. De hecho, hubo católicos –aunque una minoría– que fueron asimilados en la corriente política dominante y estas personas no sufrieron las discriminaciones que sí tuvieron que padecer la inmensa mayoría de la comunidad católica.

Como muestra del pensamiento de Heaney podríamos hacer referencia a un poema que él escribió como queja al ver su nombre incluido en una antología poética, *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*,²⁵ en la que el poeta norirlandés figuraba como escritor británico. No tardó mucho en responder mediante una carta abierta en verso titulada *An Open Letter* a los editores Andrew Motion y Blake Morrison en la que explícitamente exponía su deseo y exigencia de que no se refirieran a él como ‘británico’ y les pidió que rectificasen, pues él se considera irlandés a todos los efectos. Al respecto dijo:

²⁵ La antología, *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*, está editada por Blake Morrison y Andrew Motion y fue publicada en 1982.

A British one, is characterized
As British. But don't be surprised
If I demur, for, be advised
My passport's green.
No glass of ours was ever raised
To toast *The Queen*.

No harm to her nor you who deign
To *God Bless* her as sovereign,
Except that from the start her reign
Of crown and rose
Defied, displaced, would not combine
What I'd espouse.

(OL 9-10)

Motion y Morrison quedaron estupefactos y abatidos por la respuesta de Heaney pues la obra del poeta era una parte significativamente importante de la antología. Sin embargo, más adelante, en las últimas conferencias que Heaney impartió en Oxford, el poeta explicaba las razones de su actuación:

I wrote about the colour of the passport [...] not in order to expunge the British connection in Britain's Ireland but to maintain the right to diversity *within* the border, to be understood as having full freedom to the enjoyment of an Irish name and identity within that northern jurisdiction. Those who want to share that name and identity in Britain's Ireland should not be penalized or resented or suspected of a sinister motive because they draw cultural and psychic sustenance from an elsewhere supplementary to the one across the water (RP 201).

La actitud de Heaney con relación a Gran Bretaña a veces ha sido ambivalente, sin embargo, en estas líneas podemos ver que su actitud no es chovinista ni expresa una postura exacerbada sobre sus sentimientos de pertenencia a una entidad irlandesa, sino que reivindica el derecho a poder tener una elección en libertad para disfrutar de esos sentimientos. Él no pretende suprimir los vínculos británicos en Irlanda, pero sí la capacidad de decidir sobre su

identidad, que él considera distinta a la de otras personas en Irlanda del Norte. A este respecto Heaney prosigue:

There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds. If, for example, there was something exacerbating, there was still nothing deleterious to my sense of Irishness in the fact that I grew up in the minority in Northern Ireland and was educated within the dominant British culture. My identity was emphasized rather than eroded by being maintained in such circumstances (*ibid.* 202).

Estas últimas líneas reafirman lo dicho al principio en el sentido de que el marco geográfico-histórico y político ha jugado un papel determinante en su perfil ideológico y en el modo de expresión de su producción literaria como también lo ha sido su pertenencia a la comunidad católica. Heaney se considera irlandés, pero tiene sus raíces en el Úlster por lo que no niega en ningún caso –sino más bien lo contrario– de pertenecer a una minoría en la región norirlandesa ya que para él ambos sentimientos son compatibles.

Por si lo anterior no fuera suficiente, Kinahan le preguntó a Heaney sobre su definición de lo que supone ser irlandés, y el poeta contestó identificándose con la respuesta que Beckett había dado en una entrevista concedida a un periodista francés: “One definition of “Irish” that I liked a lot was Samuel Beckett’s. When he was interviewed by a French journalist, the journalist said: “Vous êtes Anglais, Monsieur Beckett?” To which Beckett replied: “Au contraire” (1982: 405).

Debido a sus orígenes culturales e identitarios irlandeses, y por haber nacido en una parte de Irlanda en la que la cultura oficial estaba bajo el control absoluto del Reino Unido, Heaney necesariamente ha sido partícipe de esa dualidad cultural que él comparte con naturalidad. A pesar de lo cual, esa situación real no le ha impedido optar por una de ellas de manera preferencial:

I speak and write in English, but do not altogether share the preoccupations and perspectives of an Englishman. I teach English literature, I publish in London, but the English tradition is not

ultimately home. I live off another hump as well. [...] At school I studied the Gaelic literature of Ireland as well as the literature of England, and since then I have maintained a notion of myself as Irish in a province that insists that it is British. Lately I realized that these complex pieties and dilemmas were implicit in the very terrain where I was born (P 34-35).

La pertenencia a un lugar, el compartir unos antepasados, una historia y una cultura suponen “one half of one’s sensibility”. Esta parte de la situación de dualidad cultural, ‘the voices of my education’, en palabras del escritor y poeta inglés D. H. Lawrence citadas por Heaney, produce unas tensiones a veces contradictorias y antagónicas que son difíciles de armonizar: “Those voices pull in two directions, back through the political and cultural traumas of Ireland, and out towards the urgencies and experience of the world beyond it” (P 35). Su identidad y su educación influyeron decisivamente en sus inicios como poeta, como él mismo indica: “I began as a poet when my roots were crossed with my reading. I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awareness nourished on English as consonants” (*ibid.* 37).

Heaney a lo largo de toda su carrera artística siempre ha procurado desarrollar su poesía en un ambiente de independencia, esa libertad se puede conseguir en parte trasladándose de lugar, como hizo en 1972 al mudarse a Wicklow. Sin embargo, Heaney, citando a la escritora estadounidense Carson McCullers, ha escrito: “that to know who you are, you have to have a place to come from” (*ibid.* 135).

Al considerar la cuestión de la identidad es necesario y de crucial importancia analizar, por un lado, la presión y la tirantez que hay entre el sentido de la libertad individual, y por otro, las exigencias de la tradición, del pasado, de la lengua, de la religión, de la ‘tribu’ y de la sociedad. Esta cuestión es particularmente seria para el poeta, y mucho más grave para quien escribe en tiempo prácticamente de guerra y que se encuentra permanentemente presionado para ‘decir algo’, para inclinarse hacia una parte y tomar partido. En la introducción de la edición ilustrada del poema épico de *Beowulf*, Heaney deja una reflexión que nos permite ver

su evolución sobre cuestiones tan cruciales como la identidad y la oposición entre las dos lenguas de Irlanda: “I tended to conceive of English and Irish as adversarial tongues, as either/or conditions rather than both/ands, and this was an attitude which for a long time hampered the development of a more confident and creative way of dealing with the whole vexed question – the question, that is, of the relationship between nationality, language, history, and literary tradition in Ireland” (B xix).

Las señas de identidad y los sentimientos ideológicos están ligados a aspectos hereditarios, y en cierta medida también a cuestiones mitológicas, y juegan un papel central en cualquier persona. Más aún en la obra de Seamus Heaney, que recoge de manera fascinante y pasional el amor de los irlandeses por su país, y no solo desde el punto de vista patriótico, sino también desde la perspectiva de la posesión y la propiedad de la tierra. Ello se debe, sin duda, al hecho de que los irlandeses no pudieran durante largos siglos ser dueños de las propias parcelas que, laboriosamente y en condiciones precarias, labraban a diario. En esa época infame también cabe mencionar como ejemplo de opresión la imposibilidad para los católicos de tener un caballo o animal cuyo valor de mercado fuese superior a una determinada cantidad de dinero.

El deseo de preservar las tradiciones, el folclore y el discurso permanente hacia el pasado queda patente en una ingente cantidad de poemas, algunos de los cuales son verdaderos tratados monográficos de las costumbres de los irlandeses por el apego a su tierra. El poeta irlandés, en general, ha de hacer frente a dos exigencias que son a menudo contradictorias: “To be faithful to the collective historical experience and to be true to the recognitions of the emerging self” (Heaney 1985: 18-19).

En una entrevista concedida a su amigo y también poeta, Seamus Deane, hablando sobre cuestiones autobiográficas Heaney afirma que existe una relación o algo en común entre los problemas (*the Troubles*) en Irlanda del Norte y su poesía:

The very first poems I wrote, “Docker” and one about Carrickfergus Castle²⁶ for instance, reveal this common root. The latter had William of Orange, English tourists and myself in it. A very inept sort of poem but my first attempts to speak, to make verse, faced the Northern sectarian problem. Then this went underground and I became very influenced by Hughes and one part of my temperament took over: the private county Derry childhood part of myself rather than the slightly aggravated young Catholic male part (Deane 1982: 66).

Aunque su filiación política y sus creencias religiosas son conocidas y no dejan lugar a dudas, el propio Heaney en dicha entrevista se declara nacionalista y católico: “the community to which I belong is Catholic and nationalist”, por lo que esta sensibilidad se ve reflejada en su poesía; no obstante, también aclara que él es fiel a sus principios, ideas y sentimientos, y profesa una lealtad hacia éstos, de ahí que no se preste a ninguna estrategia coyuntural de ningún político:

I believe that the poet’s force now, and hopefully in the future, is to maintain the efficacy of his own ‘mythos’, his own cultural and political colourings, rather than to serve any particular momentary strategy that his political leaders, his paramilitary organization or his own liberal self might want him to serve. I think that poetry and politics are, in different ways, an articulation, an ordering, a giving of form to inchoate pieties, prejudices, world-views, or whatever. And I think that my own poetry is a kind of slow, obstinate, papish burn, emanating from the ground I was brought up on (*ibid.* 67).

En esa misma entrevista, Heaney pone de manifiesto cómo ha evolucionado su pensamiento político con respecto a cuando escribió “Docker”. Ahora, además de ver los problemas políticos en el ámbito local de Irlanda del Norte, va más allá y aprecia una situación política de mayor alcance: “I always thought of the political problem – maybe because I am not really a political thinker – as being an internal Northern Ireland division. I thought along sectarian lines. Now I

²⁶ Se dice que el pueblo de Carrickfergus recibe su nombre del rey Fergus, que perdió la vida en una tormenta cerca del lugar donde se encuentra esta localidad alrededor del año 530. El castillo está asociado con la invasión anglonormanda del Úlster en torno al año de 1170 y continuó siendo un centro administrativo y albergó la guarnición de los ingleses en el Úlster. Su proximidad con Escocia también sirvió para reforzar los lazos entre Irlanda y Gran Bretaña. El castillo señala el punto donde el rey Guillermo III desembarcó en Irlanda el 14 de junio de 1690.

think that the genuine political confrontation is between Ireland and Britain” (*ibid.*).

Cuando Heaney volvió a Belfast en el verano de 1971 después de una estancia de un año en Berkeley, California, se encontró con que la situación en Irlanda del Norte había empeorado. La relación entre la comunidad católica y las tropas británicas, cuya llegada en 1969 se vio con buenos ojos por parte de los católicos porque pensaban que venían para protegerlos, se había deteriorado; esto se unía a una escalada en la campaña de atentados del IRA que hizo subir el tono de aquellos que pedían insistentemente el internamiento para los sospechosos de pertenecer o tener alguna relación con la organización terrorista republicana. En este contexto se produjo una operación policial a gran escala el 9 de agosto de 1971, y alrededor de 350 personas fueron inmediatamente arrestadas e internadas.²⁷ Como consecuencia de estas acciones en las siguientes 48 horas se sucedieron protestas violentas en las que murieron 17 personas, entre ellas 10 civiles. Coogan habla sobre el internamiento y las listas de personas de las que disponía el cuerpo especial de la RUC, la policía norirlandesa:²⁸

For Operation Demetrius, as the internment drive was termed, was botched in practically every respect one can think of. [...] it relied on lists drawn up by the RUC Special Branch. There were 450 names on the lists, but only 350 of these rendered themselves available for internment. Key figures on the lists, and many who never appeared on them, were warned before the swoop began. The lists were weighted towards the Officials, who, despite being the more pacific of the two IRA wings, were regarded by MI5 as the more dangerous adversaries because of their Marxist orientation. Hence their potential was assessed in cold-war terms, rather than in an Irish context. The names included people who had been interned previously, or had been active in the IRA decades earlier, but who, despite Republican sympathies, were no longer active. They also included people who had never been in the IRA, including Ivan Barr, chairman of the NICRA²⁹ executive, and Michael Farrell.

²⁷ *Internment*: se refiere al arresto y detención sin juicio de personas sospechosas de ser miembros de grupos paramilitares ilegales. Esta política se había utilizado en diversas ocasiones en la historia de Irlanda del Norte. Se reintrodujo el lunes 9 de agosto de 1971 y estuvo vigente hasta el viernes 5 de diciembre de 1975. Durante este periodo se detuvo a un total de 1.981 personas; de ellas, 1.874 eran republicanas, y 107 eran lealistas (Gillespie 2017: 154).

²⁸ RUC: *Royal Ulster Constabulary* era el cuerpo de policía en Irlanda del Norte. El *Ulster Special Constabulary* (*USC o B-Specials*) era la policía auxiliar creada en 1920 y disuelta en 1970; todos sus miembros eran protestantes. Esta fuerza policial ha sido acusada por los católicos de parcialidad en favor de la comunidad protestante.

²⁹ *Northern Ireland Civil Rights Association*. Esta asociación se forma en enero de 1967 (CAIN 2015c).

Asimismo, no deja de ser ‘sorprendente’ de que en las listas no figurase ningún miembro de ninguna de las facciones paramilitares lealistas tan activas en actos terroristas y en otros tipos de violencia en esa época contra los católicos en Irlanda del Norte, que incluso hasta cierto punto se podría decir que ‘campaban a sus anchas’:

What they did not include was a single Loyalist. Although the UVF had begun the killing and bombing, this organisation was left untouched, as were other violent Loyalist satellite organisations such as Tara, the Shankill Defenders Association and the Ulster Protestant Volunteers.³⁰ It is known that Faulkner³¹ was urged by the British to include a few Protestants in the trawl but he refused. The lists were so out of date that 104 people had to be released within forty-eight hours. ... The army quite often simply picked up the wrong people, a son for a father, the wrong ‘man with a beard living at no. 47’ and so on. But by the time they were released, a number had suffered quite brutal treatment, as had those still detained ... Internees were beaten with batons, kicked and forced to run the gauntlet between lines of club-wielding soldiers (Coogan 2002: 149-50).

La prosa de Heaney de este periodo también refleja la presión a la que él estaba sometido por la situación de malestar social, que resumaba odio y en la que se podía fácilmente palpar la tensión y el ambiente enrarecido entre las dos comunidades enfrentadas. Heaney había pasado un año académico como profesor en la Universidad de Berkeley. En diciembre de 1971, cuatro meses después de su regreso de California, escribió un ensayo titulado *Christmas, 1971* en el que describía la nueva situación con la que se había encontrado:

Everywhere soldiers with cocked guns are watching you – that’s why they’re here for – on the streets, at the corners of streets, from doorways, over the puddles on demolished sites. At nights jeeps and armoured cars groan past without lights; or road-blocks are thrown up, and once again

El Gobierno de Irlanda del Norte estaba dominado por el Partido Unionista, y como parte del Reino Unido existían todavía una serie de leyes en vigor contra los católicos aprobadas en el siglo XIX. Esta asociación se crea casi a imagen y semejanza del movimiento de derechos civiles que en Estados Unidos luchaban por la igualdad de los negros americanos y querían la abolición de esas leyes e igualdad para los católicos en Irlanda del Norte. Las primeras manifestaciones por los derechos civiles tuvieron lugar en marzo de 1968.

³⁰ UVF: El *Ulster Volunteer Force* es una de las distintas organizaciones paramilitares unionistas (*loyalist*) que operaban en Irlanda del Norte cuyo fin era mantener los lazos con el Reino Unido. Estas organizaciones paramilitares unionistas siempre se han opuesto a la reunificación de los seis condados de Irlanda del Norte con los 26 condados de la República de Irlanda, y son responsables de numerosos atentados terroristas.

³¹ Brian Faulkner era el primer ministro de Irlanda del Norte.

it's delays measured in hours, searches and signings among the guns and torches. As you drive away, you bump over ramps that are specially designed to wreck you at speed and maybe get a glimpse of a couple of youths with hands on their heads being frisked on the far side of the road. [...] If it is not army blocks, it is vigilantes. They are very efficiently organized, with barricades of new wood and watchmen's huts and tea rotas, protecting the territories (P 30-31).

Además de la actividad frenética de los controles policiales y del ejército, Heaney nos recuerda algunas imágenes de odio que no se limitan a la propia defensa por parte de uno de los dos bandos en contienda sino a una situación de permanente agresión que va más allá del enfrentamiento entre los dos litigantes y clarifica la actitud de algunos:

How far they are in agreement with the sentiments blazoned on the wall at the far end of the street I have not yet enquired. But ‘Keep Ulster Protestant’ and ‘Keep Blacks and Fenians³² out of Ulster’ are there to remind me that there are attitudes around here other than defensive ones. All those sentry boxes where tea and consultation are taken through the small hours add up to yet another slogan: ‘Six into Twenty-Six won't go.’³³ [...] There are few enough people on the roads at night. Fear has begun to tingle through the place. Who's to know the next target on the Provisional list? Who's to know the reprisals won't strike where you are? (*ibid.* 31).

En el texto citado, los unionistas, en una actitud claramente racista, vinculan de forma peyorativa a las personas de raza negra con los irlandeses católicos y nacionalistas. Para Heaney existía un nexo evidente entre el movimiento por los derechos civiles de los católicos que surgió en Irlanda del Norte en 1967,³⁴ en el que él participó personalmente, y la larga lucha que habían mantenido los afroamericanos para acabar contra la discriminación y la segregación racial en

³² *Fenian*: el término varía de significado en función del momento en que se use, aunque el referente tiene rasgos comunes a todas las acepciones. En inglés hibernico se trata, generalmente, de una expresión de cariño y significa rebelde y patriota; en inglés del Úlster, estamos generalmente ante un término con connotaciones peyorativas y significa: católico, nacionalista y republicano. La palabra procede del gaélico *Fianna*, un grupo de guerreros perteneciente al Ciclo Feniano, también conocido por Ossianico de la mitología irlandesa (Wall 1998: 75).

³³ La expresión ‘Six into Twenty-Six won't go’ se había convertido en un eslogan como fórmula de propaganda política entre los unionistas protestantes. Estos defendían que Irlanda del Norte (‘Six’ [condados]) no formaría nunca parte de los otros 26 condados (la República de Irlanda), es decir, no habría 32 condados unidos. Esta misma frase la pronunció el irascible reverendo Ian Paisley en contra de la unificación de toda la isla de Irlanda cuando denunció el Acuerdo angloirlandés de 1985.

³⁴ La Asociación por los derechos civiles de Irlanda del Norte (*Northern Ireland Civil Rights Association, NICRA*), fue fundada en Belfast el 29 de enero de 1967.

Estados Unidos, especialmente en los estados del sur. En dicho ensayo, y con relación a los derechos civiles, Heaney escribió:

Last Sunday, at an interdenominational carol service in the university, I had to read from Martin Luther King's famous 'I have a dream' speech. 'I have a dream that one day this nation will rise up and live out the full meaning of its creed'—and on that day all men would be able to realize fully the implications of the old spiritual, 'Free at last, free at last, Great God Almighty, we are free at last.' But, as against the natural hopeful rhythms of that vision, I remembered a dream that I'd had last year in California. I was shaving at the mirror of the bathroom when I glimpsed in the mirror a wounded man falling towards me with his bloodied hands lifted to tear at me or to implore (*P* 33).

Heaney pone de manifiesto la esperanza del sueño de Luther King en alcanzar los derechos plenos para los afroamericanos como ciudadanos norteamericanos, pero también nos revela su pesadilla —que contrapone al sueño de King— y que le recuerda inexorablemente a lo que Russell describe como: “The festering wound of the North, gaping ever wider, thus was displacing Heaney's hopeful dream of an imagined North where Catholics would finally achieve full civic rights” (2014: 166).

Teniendo en cuenta de que Seamus Heaney ya había cobrado relevancia como figura pública, no era de extrañar que parte de la presión a la que antes aludía viniese también desde 'dentro', y que ciertos críticos y periodistas pidieran una mayor implicación por parte de las personalidades públicas, entre las que sin duda tenía un puesto nuestro querido y admirado poeta. Exigían una poesía que tratase y se ocupase de lo que en todos los ámbitos se conoce por el nombre coloquial o popular de los *Troubles*.

Cuando Heaney inició sus escauceos como escritor y empezó a publicar sus poemas en revistas universitarias y en diarios no quería que su nombre apareciese en sus trabajos por lo que utilizaba el pseudónimo de 'Incertus', lo que denota claramente cómo se sentía él en ese periodo de su vida. Como ya se ha indicado, en 1966 Heaney publica su primer libro de poemas

importante,³⁵ *Death of a Naturalist*, y durante mucho tiempo él no se ha sentido con plena libertad para desarrollar su creación poética. Morrison afirma que: “... he [Heaney] continued to worry that to express himself freely, through literature, was in effect to betray the values of the tribe” (1993: 24); lo cual indica que el poeta no ‘comulgaba’ con todos los valores nacionalistas.

Se ha hablado mucho de que la poesía de Heaney refleja su ambivalencia respecto al conflicto en Irlanda del Norte: por un lado, él ha recibido alabanzas de algunas personas por no entrar activamente en la política, sin embargo, otros le han aplaudido precisamente por lo contrario, por su supuesta participación; asimismo, Heaney ha sido acusado de no tomar partido abiertamente por el movimiento nacionalista republicano a la vez que para otras personas él no ha sido lo suficientemente crítico con el IRA.

Sobre la postura de Heaney respecto a la historia reciente de Irlanda del Norte, cuya crisis había puesto a los poetas en el disparadero de manifestar su opinión sobre los *Troubles*, Morrison sostiene que: “Heaney has written poems directly about the Troubles as well as elegies for friends and acquaintances who have died in them; he has tried to discover a historical framework in which to interpret the current unrest; and he has taken on the mantle of public spokesman, someone looked to for comment and guidance” (1993: 15).³⁶

John Wilson Foster mantiene una opinión distinta: “Unlike John Montague and Thomas Kinsella, two other fine Irish poets, Heaney did not speak out directly against British policy in Northern Ireland, coming closest to political rhetoric in *Part II of North* (1975) and in *An Open Letter* (1983)” (1995a: 3).³⁷ Estoy de acuerdo con Morrison. Considero que Heaney, como intento demostrar en esta tesis, sí ha escrito un número significativamente importante de poemas relacionados con el conflicto y la violencia norirlandeses, algunos de un gran calado

³⁵ Su primera colección se titulaba *Eleven Poems* y contenía los poemas escritos para el Festival de Belfast de 1965. Siete de ellos los había leído y comentado en el taller de escritura creativa del ‘Belfast Group’.

³⁶ El subrayado es mío.

³⁷ El subrayado es mío.

político; Heaney también ha escrito bastantes poemas de denuncia sobre el sectarismo institucionalizado por parte de los poderes públicos, sectarismo proveniente no solo del Estado unionista norirlandés sino también de la metrópoli.

Por otro lado, discrepo de la opinión de Foster, es cierto que tanto Montague como Kinsella, poetas pertenecientes a una generación inmediatamente anterior a la de Heaney, fueron bastante ‘beligerantes’ en su denuncia contra las políticas británica y norirlandesa. El poema “Butcher’s Dozen” de Kinsella fue demoledor contra las instituciones dirigidas desde Belfast y Londres.³⁸ No obstante, una menor ‘agresividad’ no resta valor ni eficacia a las denuncias políticas o reivindicaciones sociales, que Heaney elabora en su poesía con sutileza, mediante ingeniosas analogías, metáforas, alegorías y parábolas.

Por otro lado, afirmar que la segunda parte de *North*: “[comes] closest to political rhetoric” es, a mi juicio, cuando menos inexacto; la secuencia de seis poemas que forman ‘Singing School’ y los otros tres que componen esta parte –como se demuestra en el capítulo 6 dedicado a *North*– tienen unas connotaciones políticas y sociales que van mucho más allá de ‘retórica política’. Lo que sí es cierto es que Seamus Heaney no es un poeta político propiamente dicho (lo es con ciertos matices), lo cual no significa que no pueda escribir éticamente sobre las situaciones de injusticia política y de sectarismo social que han jalonado la historia en Irlanda del Norte durante las últimas décadas, y poder denunciarlas.

En un artículo con motivo del fallecimiento de Seamus Heaney el 30 de agosto de 2013, Boland³⁹ escribió sobre el poeta: “He commanded with verve and honor a whole range of nuanced responses to the role of the public poet and the political witness.” (Boland 2013). En cualquier caso, Seamus Heaney siempre se expresa en su ‘propia lengua’ razón por la cual sus lectores confían en él; sobre este aspecto O’Driscoll considera que: “His language is so

³⁸ Véase: “La literatura de otros autores con respecto al conflicto norirlandés” (coda).

³⁹ Eavan Boland, destacada poeta irlandesa, es profesora de la Universidad de Stanford y directora del programa de escritura creativa en dicha universidad. También es miembro de la *Irish Academy of Letters*.

personal, so individual, so inimitable, so far removed from any official idiolect used by politicians or businessmen that it can never be confused with a media-speak of borrowed opinions, received assumptions or stock responses” (2009: 59).

Durante sus primeros años como escritor, cuando estaba forjando la conciencia como poeta, Heaney escribió algunos poemas en los que se posicionaba políticamente en el lado nacionalista, sin embargo, posteriormente fue capaz de escribir poesía en la que ponía el foco en cuestiones relacionadas con la política que afectaban a los irlandeses, pero de una forma sutil y siempre con el ánimo de exponer aquellos hechos que él consideraba sectarios y ajenos a la justicia porque cercenaban derechos civiles básicos. En gran medida, por razones históricas y geográficas, Heaney ha actuado como testigo de los acontecimientos que han tenido lugar en Irlanda del Norte durante más de tres décadas de disturbios políticos y sociales, acompañados de una gran violencia que ha costado la vida a casi cuatro mil personas, y que ha supuesto un enorme sufrimiento a gran parte de la población de ambas comunidades.⁴⁰ “Every idea is examined afresh, as every word is coined anew; he is a subscriber to no one’s manifesto, political or literary” (*ibid.*).

En cuanto a las creencias de fe, como no podía ser de otra forma, estas juegan un papel de extraordinaria relevancia en la vida de Seamus Heaney, que había nacido y se había educado en el seno de una familia católica en una sociedad partida con diferentes divisiones, aunque todas tenían un denominador común: la religión. Heaney se ha definido a sí mismo como un escritor católico y, en la entrevista que mantuvo con Kinahan éste le recuerda a Heaney que ya no es frecuente que los escritores contemporáneos se definan de esa forma, por lo que le pregunta que qué quería decir al definirse así; Heaney se explica: “Well, I don’t mean it in a

⁴⁰ El número de personas muertas desde el inicio de los *Troubles* en 1969 hasta junio de 2012 asciende a 3736; en 1966 se produjeron tres víctimas por asesinatos sectarios, un protestante y dos católicos (McKittrick and McVea 2012: 375). A esta cifra habría que añadir los estragos causados a miles de personas heridas de diversa consideración, además de las secuelas psicológicas.

kind of fifties Maritan-Thomist sense. I mean that the Irish Catholic blueprint that was laid down when I was growing up has been laid there forever” (Kinahan 1982: 408).

Sin embargo, sus creencias religiosas no le impidieron criticar la postura de aquellos que defendían la continuidad de la prohibición legislativa del aborto. La víspera de la celebración de un referéndum constitucional en Irlanda sobre esta materia, Heaney escribió una carta al diario *The Irish Times* el 3 de septiembre de 1983, en la que también hacía referencia a la famosa ‘carta abierta’ del poema titulado *An Open Letter*, escrito ese mismo año:

Recently some poems of mine were included in an anthology entitled *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. I have since felt it necessary to demur at the adjective “British,” an adjective which was nevertheless applied with constitutional exactitude since I was born in Northern Ireland. Yet the constitutional definition did violence to who and what I believe myself to be. I was simply embarrassed to be called British.

If the proposed amendment to the Constitution is passed, a significant number of people from this state are likely to be even more embarrassed to be called Irish. Their constitution will have infringed their intellectual, emotional and moral identity. And, since abortion is already outlawed, I do not believe that this affront to their inner freedom is necessary (Heaney 1983: 17).

Asimismo, Heaney considera que la influencia de la Iglesia en Irlanda no tiene nada que ver en la actualidad con el poder de hace tan solo unas décadas, y que él mismo se ve reflejado en esa nueva situación: “I have no doubt that its power is failing, and that its mystery is vitiated, by all the revelations, of sexual abuse, and so on. Mass-going has declined, the population is no longer in thrall to the man behind the grille in the confessional, and all that constitutes a great shift. So yes, my own personal experience mirrors that and is part of it” (Miller 2000: 36).

No es menos cierto que la cuestión religiosa en Irlanda del Norte, a veces, solo servía como excusa y se utilizaba como parapeto para ocultar otras intenciones. Digo esto porque lo que realmente subyacía en la sociedad norirlandesa era una discriminación que se manifestaba en todos los órdenes de la vida, especialmente en aquello que más incidencia tiene en el

bienestar la población y en la vida de una familia, la discriminación económica hacia los católicos, disfrazada de enfrentamientos religiosos.

Se enarbolaban banderas protestantes y católicas, pero eran estas últimas las personas perjudicadas a la hora de conseguir empleos, viviendas sociales o cualquier ayuda de índole gubernativa. Con el fin de conseguir los resultados electorales deseados por los unionistas se llegaba incluso a mover y cambiar a conveniencia las líneas o lindes topográficas administrativamente, elección tras elección. Este proceso, cuyos efectos eran infalibles, pues hasta en zonas predominantemente católicas los resultados favorecían a los electores protestantes, se conoce por el nombre de *Gerrymandering*,⁴¹ y se practicaba con una arbitrariedad supina.

Un ejemplo muy ilustrativo de esta práctica lo tenemos con la ciudad de Derry, como explican McKittrick y McVea:

Northern Ireland’s second city, Londonderry, moved from nationalist to Unionist control even though it had a clear nationalist majority. Another adjustment was made there years later in 1936, when local Unionist party leaders feared they might lose control of the city. One of Craig’s cabinet ministers wrote to him: ‘Unless something is done now, it is only a matter of time until Derry passes into the hands of the Nationalist and Sinn Féin parties for all time. On the other hand, if proper steps are taken now, I believe Derry can be saved for years to come.’ (2012: 9).

Ser católico en Irlanda del Norte iba más allá de lo puramente religioso.⁴² El propio Heaney lo definió de este modo:

It’s almost a racist term, a label for a set of cultural suppositions. I think if you look at my poems with that in mind then you will see that when I think about my territory and my hinterland and

⁴¹ *Gerrymandering* es un término que describe la reorganización deliberada de los límites de los distritos electorales para influir en el resultado de las elecciones. Proviene del nombre del gobernador de Massachusetts, Elbridge Gerry. En 1812, la legislatura de Massachusetts redibujó los límites de los distritos electorales para favorecer a los candidatos del partido republicano jeffersoniano. Los periodistas que observaban el nuevo mapa electoral se percataron de que uno de los nuevos distritos tenía la forma de una salamandra (en inglés: *salamander*), a la que pusieron por nombre Gerry-mander. El término tuvo éxito y en la actualidad se sigue utilizando en la jerga de la ciencia política.

⁴² Aun hoy puede suponer un estigma en muchos ambientes y contextos.

my past, I am thinking in terms of Ireland as a whole and the history of the famine and the rebellion. Within Northern Ireland having that set of myths for yourself and your nation is what it means to be a Catholic (Gardner 1974: 8).

Heaney creció entre esas ‘suposiciones culturales’: el estudio de la lengua irlandesa (gaélico) durante seis años, la lectura de publicaciones nacionalistas irlandesas como el *Wolfe Tone Annual*,⁴³ y las canciones patriotas que se escuchaban en su casa; todo esto infundió en Heaney un fuerte sentimiento de identidad irlandesa a pesar de que su familia era nacionalista moderada y no republicana agresiva en un territorio que se consideraba y era, a todos los efectos, británico.

Por otro lado, aunque durante su niñez y adolescencia no habían estallado todavía los problemas de violencia sí se percibía un ambiente en el que las dos sociedades estaban abiertamente enfrentadas, y la brecha política y social existente durante todos esos años le dejaron al joven Heaney marcado con una ‘huella’, lo que él denomina “blueprint”: “Although the “futility and anarchy” particular to Northern Ireland were not especially overt while he was a child, the divisions which exploded in the late 1960’s were certainly implicit in the society, a “fundamental blueprint” in Heaney’s phrase” (Anderson 1995: 139).

En otra entrevista publicada en el diario *ABC* con motivo de la entrega del Premio Nobel de Literatura 1995 en Estocolmo, el poeta sueco Söderberg le preguntó al galardonado: “¿Qué significaba para ti, como súbdito británico, Irlanda?”; Seamus nos ofrece la siguiente explicación:

La conciencia de ser irlandés no era más fuerte en nosotros que en otras familias de la vecindad. Lo que hay que recalcar es que nosotros éramos católicos y por lo tanto nacionalistas. Considerábamos Irlanda como nuestro hogar y la Historia para nosotros significaba historia irlandesa. En los colegios católicos se estudiaba, a diferencia de los protestantes, la lengua y la historia irlandesas. Era un modo de manifestar nuestra resistencia ante la idiotez política de los ingleses, supongo, pero también nos dio un sentimiento de pertenencia. El hecho de ser una minoría en el Norte de Irlanda provocó en los católicos una actitud de oposición (Söderberg

⁴³ Éstas hacían referencia a las celebraciones y conmemoraciones de la Rebelión de 1798 y su significado contemporáneo.

1995: 47).

Otra muestra más de la independencia de Heaney la vemos en otra misiva que envió al mencionado periódico *The Irish Times* de Dublín el 22 de enero de 2000. En la breve carta al director, Heaney muestra su estupefacción ante el hecho de que la duquesa de Abercorn: –“a passionate advocate of the value of creative writing in primary education”– tuviera que cancelar su visita a una escuela católica (en el condado de Tyrone) por protestas republicanas, es decir, de la comunidad nacionalista. Por el interés del contenido, se reproduce la carta:

As a patron of the Pushkin Prizes, I was dismayed to read that the Duchess of Abercorn was forced to cancel her visit to St Mary’s Primary School in Pomeroy because of pre-emptive action by one councillor who feels free to speak for “a nationalist school” and “a Catholic school”.

I regret the interference with the school principal’s prerogative: it is a disturbing development. Sacha Abercorn has been a passionate advocate of the value of creative writing in primary education, and for the past 12 years has been the inspiration for a cross-community, cross-border movement that has been its own reward, artistic and educational, for everybody involved.

It is a poor look-out not only for nationalists and Catholics, but for people of every party and every denomination, if the enlightened work done by children, teachers, inspectors and trustees under the aegis of the Pushkin Prizes can be so crudely demeaned (2000: 17).

En el discurso de recepción del mencionado Premio Nobel, Heaney hizo referencia a la matanza ocurrida la tarde del 5 de enero de 1976 en Kingsmills, que Heaney describe como: “One of the most harrowing moments in the whole history of the harrowing of the heart in Northern Ireland”.⁴⁴ A continuación, resumo la historia que relata Heaney:

Un grupo de hombres enmascarados y armados dieron el alto a una furgoneta cargada de trabajadores que volvían a casa; a punta de pistola los hicieron bajar y ponerse en fila al lado

⁴⁴ Esta matanza, en la que murieron diez trabajadores y uno sobrevivió a pesar de recibir 18 impactos de bala, se produjo en represalia por el atentado contra seis hombres católicos –que murieron o fueron gravemente heridos– perpetrado por miembros del grupo terrorista lealista del UVF (*Ulster Voluntary Force*) en el sur del condado de Armagh el día 4 de enero de 1976. “Fifteen minutes after three members of the Reavey family were fatally wounded by the UVF at Whitecross, three members of the O’Dowd family were killed at their home in Guilford” (Gillespie 2017: 169).

de la carretera, y uno de los ‘ejecutores enmascarados’ les ordenó: “Any Catholics among you, step out here”. Solo una persona era católica, por lo que todos pensaron que los pistoleros eran terroristas lealistas protestantes.

Uno de los trabajadores protestantes le apretó la mano al compañero católico dándole a entender de que no le traicionarían: “... don’t move, we’ll not betray you, nobody need know what faith or party you belong to”. Sin embargo, el trabajador católico se identificó como tal. Un pistolero le ordenó echarse a un lado y marcharse. Inmediatamente los trabajadores protestantes fueron tiroteados a discreción: no eran terroristas lealistas, sino miembros que, presuntamente, pertenecían al IRA Provisional (CP 17-18).

De toda esta terrible, lúgubre y dramática historia Heaney resaltó que el futuro de Irlanda radicaba en el apretón de manos que el aterrorizado trabajador católico sintió de su compañero protestante, y no en el resultante fuego de las armas que se desencadenó después. Heaney veía a los protestantes del Úlster sin la habitual percepción negativa que se tiene hacia ‘la otra parte’ (“the other side”), y empáticamente podía percibir el miedo de estas personas, y también la posibilidad de forjar una afección mutua entre las dos comunidades.

En este mismo discurso el poeta reflexiona sobre la campaña de violencia del IRA, la matanza del ‘Domingo Sangriento’, la discriminación que sufre la comunidad católica y la necesidad de cambio en Irlanda del Norte:

While the Christian moralist in oneself was impelled to deplore the atrocious nature of the IRA’s campaign of bombings and killings, and the ‘mere Irish’ in oneself was appalled by the ruthlessness of the British Army on occasions like Bloody Sunday in Derry in 1972, the minority citizen in oneself, the one who had grown up conscious that his group was distrusted and discriminated against in all kinds of official and unofficial ways, this citizen’s perception was at one with the poetic truth of the situation in recognizing that if life in Northern Ireland were ever really to flourish, change had to take place. But that citizen’s perception was also at one with the truth in recognizing that the very brutality of the means by which the IRA was pursuing change was destructive of the trust upon which new possibilities would have to be based (CP 16-17).

Heaney considera que parte de la tensión existente entre las dos comunidades radica en dos concepciones diferentes de interpretar la situación actual de los *Troubles*, que afectan a todas las personas que viven en Irlanda del Norte, independientemente de su filiación política o cultural: “Each person in Ulster lives first in the Ulster of the actual present, and then in one of the Ulster of the mind”. Y recalca que el origen de esas creencias se sustenta, en última instancia, en mitos:

The fountainhead of the Unionist’s myth springs in the Crown of England but he must stand his ground on the island of Ireland. The fountainhead of the Nationalist’s myth lies in the idea of an integral Ireland, but he too lives in exile from his ideal place. Nevertheless, while he has to concede that he is a citizen of the British state, the Nationalist can take comfort in the physical fact of his presence upon the partitioned Irish island, just as the Unionist can take comfort in the political reality of the United Kingdom even if he must concede that Ireland is his geographical home (*FK* 115-16).

Como ya he indicado, Heaney no es un poeta político ni ha pretendido serlo nunca. Esto no quiere decir que él no se haya preocupado por los problemas políticos y sociales, así como de las consecuencias derivadas de la violencia, que han afligido Irlanda del Norte durante más de tres décadas de *Troubles*. Lo ha hecho en una parte muy importante de su poesía, en las colecciones de *Wintering Out* (1972), *Field Work* (1979), y muy especialmente en *North* (1975), coincidiendo con los años de mayor virulencia terrorista. Heaney ha procurado aportar su granito de arena para que se supiera una parte de la realidad de lo que estaba sucediendo en la región norirlandesa. A pesar de los disturbios y los asesinatos pocas personas conocían bien los orígenes del conflicto que estalló en 1969, pero que se venía germinando desde la partición de la isla en 1922.

Para Heaney la poesía no debe tener como finalidad la protesta, ya que él considera que esta función no sirve para dar a conocer los problemas: “Protest *per se* isn’t a contribution, I don’t think, because protest is going on all the time. To put it another way, we all know that

protest alone often elicits – even from those in favour of the protest – the response, ‘Yeah, yeah, yeah’”. Y tampoco está de acuerdo con la poesía política: “So-called political poetry, protest poetry, gets on my nerves. Political poetry in Northern Ireland should not be spectator sport. It should have some purchase on the actual realities of the place” (Miller 2000: 23-4).

Capítulo II

“And in August the barley grew up out of the grave” (DD 12):

La Irlanda de Seamus Heaney:

“A canter through British-Irish relations over much of the last millennium tell a grisly tale of invasion, subjugation, ethnic cleansing, famine, disease, insurrection, counter-insurrection, retreats, partial victories and brooding stalemates”.

Meagher, *A United Ireland*, 2016: xi

2.1. Unas breves pinceladas históricas de Irlanda

Hay una serie de rasgos singulares que configuran la colonización de Irlanda y hacen de este caso un modelo único respecto a otros países colonizados por Inglaterra o Gran Bretaña, a saber: la cercanía geográfica de Irlanda con la potencia colonizadora, que se convirtió en un gran imperio de ultramar. Y el larguísimo tiempo de la invasión y colonización del país, así como la ininterrumpida permanencia británica en una parte de la isla –Irlanda del Norte– tras la independencia de Irlanda en 1922. Podemos decir que el comienzo de la conquista de Irlanda



por parte de Inglaterra fue en mayo de 1169 con la invasión normanda. Posteriormente, el 18 de octubre de 1171, Enrique II llegó a Waterford con un ejército mucho más grande que el de dos años antes con el fin de asegurarse el control del territorio ganado por la expedición normanda. Tomó Dublín y aceptó la lealtad de los reyes irlandeses y de los obispos en 1172 creando el *Lorship of Ireland* (Señorío de Irlanda), que entró a

formar parte de su imperio angevino¹. En realidad, la zona ocupada, conocida como *the Pale*², era relativamente pequeña y oscilaba en tamaño según las distintas épocas; no fue hasta el siglo XVI, durante el reinado de Isabel I, cuando la ocupación se fue extendiendo hasta alcanzar paulatinamente toda la geografía de la isla de Irlanda. El resto de los señoríos de la isla se

¹ El *imperio angevino* designaba los territorios de los Plantagenet: Enrique II y sus hijos Ricardo I (Corazón de León) y Juan I (sin Tierra). Gobernaron sobre un territorio que se extendía desde los Pirineos occidentales hasta Irlanda, e incluía la mitad aproximadamente de la Francia atlántica y toda Inglaterra durante los siglos XII y XIII.

² La palabra *Pale* (empalizada), tiene su etimología en la palabra latina *Palus*, que significa estaca. Se usa en sentido figurativo de frontera, linde o límite y era una zona fortificada en los alrededores de Dublín, construida por los ingleses para evitar la entrada de los nativos del resto de la isla. Tenía una extensión de unos 30 kilómetros desde Dalkey en el sur hasta Drogheda en el norte.

Ilustración de Irlanda: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Ireland_1450.png>

limitaban a pagar un tributo a la Corona como reconocimiento a la autoridad inglesa. La situación no cambió hasta la conquista del ducado de Kildare por parte de la casa Tudor.

2.1.1. Conquista y colonización

Enrique VIII fue el monarca inglés que inició de manera sistemática y gradual el proceso mediante el cual Inglaterra tomó el control completo de Irlanda. “In an age of geographical expansion, Ireland became a zone of English colonial intervention and experimentation” (Lennon and Gillespie 2000: 50). En 1534 Enrique, en su afán de centralizar todo el poder, provocó una disputa con el Earl de Kildare de la familia de los FitzGerald –el conde más poderoso de Irlanda. Tras una breve rebelión, el noble irlandés y la mayor parte de sus familiares más cercanos fueron ejecutados, y los territorios de Kildare quedaron bajo control directo de la Administración inglesa radicada en Dublín.

La política que llevó a cabo Enrique VIII en Irlanda en líneas generales, y con la tierra en particular, tendría una repercusión directa en la violencia en Irlanda del Norte en la segunda mitad del siglo XX, a este respecto McDowall sostiene lo siguiente:

The Protestant settlers took most of the good land in Ulster. Even today most good land in Ulster is owned by Protestants, and most poor land by Catholics. The county of Derry in Ulster was taken over by a group of London merchants and divided among the twelve main London guilds. The town of Derry was renamed Londonderry, after its new merchant owners. This colonisation did not make England richer, but it destroyed much of Ireland’s society and economy. It also laid the foundations for war between Protestants and Catholics in Ulster in the second half of the twentieth century (McDowall 1989: 76-77).

Sin embargo, la verdadera conquista de Irlanda fue orquesta por la reina Isabel I, hija de Enrique VIII, que reinó en Inglaterra desde 1558 hasta 1603 y cuya muerte cierra el periodo de la dinastía Tudor. Durante una gran parte de su largo reinado Inglaterra estuvo en guerra con España. Ante la posibilidad de una invasión española de Irlanda, Isabel no escatimó en recursos para conseguir un control mayor y más directo de la isla. Los asesores de Isabel temían que

España utilizara Irlanda como territorio desde el que lanzar una hipotética invasión sobre Inglaterra, hipótesis que se convertiría en realidad cuando zarpó desde Lisboa la Armada de Felipe II en 1588.

En 1595 solo el norte de la isla permanecía fuera de la influencia inglesa. En ese territorio había dos caudillos irlandeses, el más poderoso era Hugh O’Neill en Úlster, quien convenció a Red Hugh O’Donnell de Donegal a unir sus fuerzas para hacer frente a los ingleses. O’Neill necesitaba para tal empresa la participación de soldados profesionales experimentados y disciplinados para combatir en campo abierto: “[...] he needed the sort of allies that were not available in Ireland. So he made a fateful decision, and sent an emissary to England’s mortal enemy, Spain” (Killeen 1994: 23).

O’Neill contaba entre sus hombres con un grupo de soldados españoles que habían naufragado en las costas irlandesas en 1588. Los naufragos de la Gran Armada tuvieron un destino dispar; desgraciadamente, una gran parte de ellos sufrieron enormes padecimientos y horrores y acabaron siendo masacrados. Sin embargo, como afirman Martin y Parker: “Hugh O’Neill, conde de Tyrone, acogió de buen grado a todos los soldados españoles que encontró y los empleó para adiestrar a sus tropas en las artes de la guerra moderna. En 1596 todavía había ocho supervivientes de la Armada al servicio de Tyrone, ayudándolo en su gran revuelta contra Isabel” (2013: 394-95). A pesar de todo, estos caudillos no fueron capaces de conseguir el apoyo pleno de otros clanes irlandeses y de lores normando-irlandeses, muchos de los cuales ya habían acordado la paz con los representantes de la reina Isabel I.

Inglaterra envió un ejército de grandes dimensiones y bien equipado para asentarse en Irlanda con vocación de permanencia. Los lores y los jefes irlandeses fueron sometidos al control directo de los ingleses y aquellos que se resistían a aceptar dicha autoridad eran sistemáticamente eliminados. “After the overthrow of dozens of local and regional lordships of Gaelic and Anglo-Norman origin, the political power of the English Crown became centralized

in Dublin by about 1600” (Lennon and Gillespie 2000: 50). Estas dos comunidades étnicas, que llevaban compartiendo lazos sociales y económicos durante mucho tiempo, fueron consideradas como identidades grupales distintas por los ingleses recién llegados, algunos de los cuales caracterizaron peyorativamente en sus escritos a la población nativa.

2.1.2. La colonia jacobina del Úlster

Ante el desmedido y creciente empeño de Inglaterra de ampliar e intensificar la conquista y el control de Irlanda, los irlandeses se resistían y se rebelaban cíclicamente contra los invasores. Sin embargo, Londres reaccionaba con extrema dureza: cada rebelión era sofocada por las armas y, además, se procedía a la colonización sistemática de vastos territorios en la isla con asentamientos de súbditos leales a la Corona. Esta medida era enormemente dramática y cruel para los irlandeses, pero muy efectiva para los intereses ingleses.

Durante algo más de un siglo, desde mediados del XVI hasta el XVII, se produjeron cuatro procesos de colonización en Irlanda. La más importante y decisiva de todas fue la colonia jacobina del Úlster. Los legítimos propietarios irlandeses eran expulsados de sus tierras y sustituidos por colonos ingleses y escoceses. Estos asentamientos tuvieron una repercusión directa en los problemas políticos y sociales que se dieron en Irlanda del Norte durante el siglo XX, y que explicarían, en gran medida, el origen de los *Troubles*.

Esta colonia fue, en gran medida, el origen de las divisiones de la situación actual de Irlanda del Norte.³ Entre 1594 y 1603 Hugh O’Neill y Hugh O’Donnell, los jefes de los principales clanes del Úlster, encabezaron una rebelión contra las fuerzas militares y el poder de la Administración de la reina Isabel. Las hostilidades y los enfrentamientos duraron nueve años. Los irlandeses tuvieron algunas victorias importantes, como la conocida por ‘Battle of the Yellow Ford’ en 1598; sin embargo, la batalla final tuvo lugar en Kinsale, al sur de Irlanda,

³ Los asentamientos por parte de colonos ingleses y escoceses en Irlanda se conocen por el nombre de ‘plantations’.

el día de Navidad de 1601 y se saldó con la derrota de las fuerzas irlandesas. En 1603 la rendición de O’Neill y O’Donnell supuso el fin de las aspiraciones irlandesas y su marcha hacia el exilio en 1607 (nunca volvieron a su tierra), hecho que se conoce por el nombre de “The Flight of the Earls” y que marca definitivamente el dominio y la conquista inglesa sobre toda la isla de Irlanda.

Murphy ahonda en esta misma línea: “The loss of the O’Neill dynasty decisively signalled the breaking of Irish power in the region and ultimately provided the occasion for the ‘planting’ of Scottish settlers in Ulster, the ancestors of the present-day Protestant community” (2009: 142).

Todas las tierras, que comprendían el territorio de los condados actuales de Armagh, Cavan, Donegal, Fermanagh, Derry y Tyrone, fueron confiscadas por la Corona inglesa, que en enero de 1608 decidió introducir en dichos lugares unos asentamientos similares a los de Munster del siglo XVI. “Four groups were eligible for the Ulster lands: Scots and English settlers, servitors (royal officials), ‘deserving’ Irish and the Church. Baronies were set aside for the first three groups, who were to be granted estates ranging in size from 1,000 to 2,000 acres” (Lennon and Gillespie 2000: 62). En 1610 el condado de Coleraine fue eximido de este programa y la colonización allí se llevó a cabo por un grupo de compañías de gremios de Londres y, como resultado de este proceso, el nombre del condado cambió al de Londonderry.

Jacobo I, que llevaba seis años como rey de Inglaterra —él inauguró la dinastía de los Estuardo (también era rey de Escocia como Jacobo VI)—, decidió poner en práctica una masiva colonización en este territorio del norte de Irlanda mediante un meticuloso plan con los distintos tipos de colonos antes mencionados.

La colonización del Úlster cambió por completo el paisaje social de la región; casi todos los propietarios irlandeses perdieron su tierra. Los colonos se convirtieron en la nueva clase terrateniente e hicieron grandes fortunas, a la vez que actuaban como jueces en cualquier pleito.

La ayuda de este poderoso grupo, con toda la influencia que ejercía en la sociedad, fue decisiva para el control británico del Úlster hasta el siglo XX.

En el campo los colonos talaron y desbrozaron los bosques y drenaron la tierra. El trabajo de cultivos de subsistencia de los irlandeses fue substituido por la labranza de cultivos como el trigo, la cebada, la avena y la patata para conseguir beneficios crematísticos. En el ámbito urbano la Administración inglesa construyó 16 nuevas ciudades en la región del Úlster, incluyendo Donegal, Dungannon y Enniskillen. A los nativos irlandeses se les prohibía vivir en estos núcleos urbanos.

En cuanto a la religión, los colonos ingleses eran anglicanos, y los escoceses presbiterianos. Los dos grupos constituyeron una mayoría protestante, realidad que provocaba una tensión permanente con los católicos irlandeses. A la ya existente discriminación racial, se añadía la religiosa, que juntas provocaron el sectarismo político y social, y por ende también económico, que ha llegado prácticamente hasta nuestros días en Irlanda del Norte.

Culturalmente, la forma de vida de los irlandeses fue prohibida hasta llegar a las infames ‘penal laws’ introducidas a finales del siglo XVII. La lengua gaélica fue substituida paulatinamente por el inglés, y la música, el baile y las costumbres de carácter tradicional y popular locales fueron apagándose con las diferentes generaciones.

John Davies, procurador general de Irlanda desde 1603, jugó un papel muy activo en la colonización del Úlster. Pawlisch resalta la importancia de este funcionario: “His appointment followed the defeat of Tyrone’s rebel forces and the final subjugation of the long-recalcitrant kingdom. As one of the principal advocates of English policy during the next sixteen years Davies worked to consolidate and perpetuate this military conquest by a series of judicial decisions which transformed the legal and administrative structure of the island” (2002: 34).

Además de estos asentamientos, durante esta época hubo otros asentamientos más pequeños en los condados de Wexford, Longford y Leitrim, donde no fue necesario la introducción de colonos pues en estos casos se trataba de una ‘redistribución’ de la tierra.

2.1.3. El Úlster en el contexto de Irlanda: ‘Home Rule’

A finales del siglo XIX, el Gobierno británico del liberal William Gladstone, propuso la autonomía para Irlanda en dos ocasiones. Sin embargo, en ambos casos (1886 y 1893) los proyectos de ley fueron recibidos airadamente en el Úlster, principalmente por los protestantes y los más beligerantes unionistas de la Orden de Orange. Según McCracken, los contrarios al autogobierno, temiendo que se convertirían en una minoría protestante dentro de un Estado mayoritariamente católico cuyos intereses no serían atendidos por el Parlamento en Dublín, se movilizan en pocos años: “By the time the third home rule bill was introduced in 1912, its opponents in Ulster were organised for resistance” (2011: 273).

El 28 de septiembre de 1912 los protestantes celebran multitud de actos religiosos en toda la provincia del Úlster y 218.000 hombres firman un acuerdo solemne de asociación, mediante el cual prometen utilizar: “[...] all means which may be found necessary to defeat the present conspiracy to set up a home rule parliament in Ireland” (*ibid.*). Dicha asociación, la *Ulster Volunteer Force* (UVF), se establece formalmente el 31 de enero de 1913.

En noviembre de ese mismo año, y como respuesta a la UVF, se funda en Dublín la organización de los *Irish Volunteers Force* (IVF). Sobre su origen Pritchard afirma: “It was inspired by an article called “The North Began” by Eoin Mac Neill in the newspaper of the Gaelic League”. Miles de nacionalistas se unieron a sus filas y en 1914 la fuerza alcanzaba los 160.000 hombres. “The IVF, like its Ulster rival the UVF, was an openly military organization that trained and drilled its forces and paraded them through the streets of cities and towns” (2015: 10).

El tercer proyecto de ley de autonomía (*home rule*) es aprobado en la Cámara de los Comunes en dos ocasiones, pero posteriormente es derrotado el 30 de enero y el 15 de julio (1913) respectivamente, en la de los Loes. Finalmente, en una tercera votación, la ley es aprobada el 25 de mayo de 1914.

2.1.4. El Alzamiento de Pascua de 1916

El estallido de la Gran Guerra el 28 de julio de 1914 pospone la entrada en vigor de la autonomía hasta el final de la contienda.⁴ Sin embargo, el Alzamiento de Pascua de 1916 y la consiguiente proclamación de la república irlandesa en Dublín por los rebeldes irlandeses, cambia toda la situación política.

Fueron varios los grupos que se alzaron contra la autoridad británica en Irlanda bajo la dirección de la organización del *Irish Republican Brotherhood* (IRB), principalmente los ‘Irish Volunteers’ y el ‘Citizens Army’:

The Irish Volunteers had not been formed to take on British rule in Ireland but the revolutionary Irish republican brotherhood (IRB) aimed at subvert it for this purpose. Formed in 1858, the IRB (or Fenians) had instigated the 1866 Rising and several armed raids into Canada. By 1900 the movement had all but disappeared in Ireland, although it still survived in the United States as Clan na Gael. The IRB was revived in Ireland when Ulster Republicans formed the Duncannon Club in 1905. Two years later John Devoy, the head of Clan na Gael, sent the veteran IRB activist Thomas Clark to Dublin, with instruction to prepare for an armed rebellion should the chance occur. Under his guidance the IRB recruited many of the future leaders of the Rising, and infiltrated the Irish Volunteers and other nationalist organizations (Pritchard 2015: 11).

El IRB creía en el viejo adagio según el cual: “England’s difficulty is Ireland’s opportunity” (*ibid.* 13), y la organización empezó a prepararse para el alzamiento al poco tiempo de iniciarse la contienda mundial. En mayo de 1915 establecieron un Consejo militar, que incluía a Patrick Henry Pearse, Joseph Plunkett y Eamonn Ceannt; todos ellos eran altos cargos de los ‘Irish

⁴ Se suspende su aplicación el 18 de septiembre.

Volunteers’ y miembros del IRB. Thomas Clarke y Seán MacDermott (MacDiarmada) se unieron al Consejo más adelante. Estas cinco personas, además de James Connolly y Thomas MacDonagh, fueron los signatarios de la Proclamación de la República irlandesa, y se declararon a sí mismos como el Gobierno provisional de Irlanda.

El lunes de Pascua, día 24 de abril de 1916, miembros de los ‘Irish Volunteers’ y del ‘Citizens Army’⁵ tomaron algunos lugares estratégicos de la ciudad de Dublín. Establecieron su cuartel general en las dependencias de la oficina central de correos desde donde Pearse leyó la famosa y trascendental Proclamación. Las autoridades británicas se vieron totalmente sorprendidas ese lunes: “Throughout the whole of Dublin there were only four hundred troops ready for action – one hundred each in the four main barracks (Richmond, Marlborough, Royal and Portobello)” (Pritchard 2015: 33).

En realidad, las posibilidades de que el alzamiento triunfara militarmente eran muy pocas, por no decir nulas, el éxito radicaba en el simbolismo de su mera ejecución como inicio para abrir una brecha que despajara el camino hacia la independencia, como ocurriría en 1921. Pritchard ofrece algunos detalles sobre la organización de la operación militar:

From a military viewpoint Little went right for the rebel forces during the Easter rising. The initial plan was flawed, whilst the poor turn-out of Volunteers meant that it could not even be implemented properly. The Volunteers already low chances of succeeding were not improved by the static tactics of some of the Commandants, which allowed British force to bypass their strong points and concentrate around the GPO. This is particularly true of De Valera⁶ at Boland’s Mills and MacDonagh at Jacob’s Biscuit Factory. In both places, large detachments of

⁵ “There was a second militia force in Dublin alongside the IVF. The Irish Citizen Army (ICA) was the armed wing of striking workers during the “Dublin Lock Out”, the greatest labour dispute in Irish history. Originally formed in November 1913 “to work for an Irish Republic and the emancipation of labour”, the ICA was small in numbers (less than 300 in 1916) but considered much better armed and disciplined than the Irish Volunteers. Led by the fiery socialist writer and union organizer James Connolly, it was another notable armed presence on the streets of Dublin” (Pritchard 2015: 10).

⁶ La participación de Eamon de Valera como uno de los cabecillas del alzamiento, aunque su valor dejó mucho que desear como indica Pritchard, supuso su arresto. Sin embargo, y a diferencia de los otros líderes, no fue ejecutado. Se especula que su nacimiento en EE. UU. le habría servido de ‘salvoconducto’ ante las autoridades británicas.

Volunteers stood helplessly by as battles raged around the GPO and the Four Courts (2015: 60-1).

Tras la insurrección se aplicó la ley marcial y se produjeron arrestos masivos, como indica Pritchard: “In the two weeks following the defeat of the Rising, hundreds of Republican sympathisers were arrested and imprisoned without a civil trial. The total count of prisoners rose to 3,430 men and 79 women, over twice as many as had taken part in the fighting. [...] The mass arrests caused great public anger and added to the growing resentment towards British rule” (2015: 56). Si esto último produjo un enorme enojo entre la población irlandesa, lo peor estaba por llegar: las ejecuciones escalonadas de los líderes revolucionarios causaron consternación y estupor. Desde el día 3 de mayo hasta el 12 de ese mes fueron ejecutados 14 personas en Dublín,⁷ incluidos los siete signatarios de la Proclamación: “It is remarkable that the English government, which should have been aware of the long term political implications of his actions, did not intervene sooner. By not stopping the ill-advised executions they turned the majority of Irish people against them” (*ibid.*).

W. B. Yeats escribió un largo poema el 25 de septiembre de ese mismo año titulado “Easter 1916”, que finaliza así:

We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till the died?
I write it out in a verse—
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,

⁷ Thomas Kent y Sir Roger Casement fueron ejecutados en Cork el 9 de mayo, y en Londres el 3 de agosto, respectivamente.

Are changed, changed utterly:

A terrible beauty is born.

September 25, 1916

(Yeats 1933: 204-05)

Estos versos de Yeats resumen el sentimiento de la opinión pública propiciado por los acontecimientos del Alzamiento de Pascua de 1916, especialmente el oxímoron del último verso: “A terrible beauty is born”.

2.1.5. La guerra de independencia y el Tratado angloirlandés

En las elecciones de 1918, el Sinn Féin –partido republicano irlandés– consiguió un triunfo aplastante en Irlanda: 73 escaños; los partidarios de la autonomía (‘home-rulers’) seis; los unionistas 25; y otros unionistas independientes seis. La condesa Markievicz,⁸ del Sinn Féin, fue la primera mujer elegida a la Cámara de los Comunes.

Por otro lado, el estatuto de autonomía, que había sido recibido con desprecio y hostilidad por los unionistas, no satisfizo a los republicanos irlandeses del partido del Sinn Féin. El 21 de enero de 1919 los republicanos formaron un Gobierno rupturista (*Dáil Éireann*) que declaró la independencia del Reino Unido.

Ante las divergencias entre republicanos y unionistas el primer ministro británico, David Lloyd George, decidió imponer un acuerdo:

The Government of Ireland Act, 1920, provided for the setting up of two governments and two parliaments in Ireland, one for the six counties which were to form Northern Ireland and the other for the rest of the country, which was to be called Southern Ireland. As well, Ireland was to have representatives in the British parliament, and a Council of Ireland was to be constituted from members of the two Irish parliaments (McCracken 2011: 274-275).

⁸ Constance Gore-Booth nació en Londres y era hija de un militar del ejército. Pasó gran parte de su niñez en Irlanda. Su participación activa durante el Alzamiento de Pascua de 1916 le valió una sentencia a muerte pero ésta fue conmutada por ser mujer.

Como era de esperar, el acuerdo fue rechazado por los republicanos y tampoco gustó a los unionistas, aunque estos lo aceptaron como mal menor ante la alternativa de un posible Gobierno de Dublín.⁹ Sir James Craig se convierte en primer ministro del Gobierno unionista el 7 de junio de 1921, y el rey Jorge V inaugura el Parlamento de Irlanda del Norte el 22 de junio de ese año.¹⁰

La guerra de independencia irlandesa, también conocida como angloirlandesa, comienza formalmente a partir de esa declaración del Gobierno irlandés del ‘Dáil Éireann’; no fue una contienda convencional sino una guerra de guerrillas, a semejanza de la que se libró en España contra Napoleón, enfrentamiento armado que Payne define como: “[...] the only true “people’s war” of the era – which had aroused the admiration of a continent and had popularized the term “guerrilla” (2006: 1). En esa fase, el Ejército Republicano Irlandés¹¹ (IRA) puso en marcha una intensificación creciente de la campaña revolucionaria que desembocó en un hostigamiento continuo contra las fuerzas de seguridad británicas –ejército y policía.

Entre 1919 y 1921 bajo la dirección de Michael Collins, que había sido ayudante de Joseph Mary Plunkett, las tácticas de guerrillas empleadas por sus hombres contra destacados miembros y representantes británicos en Irlanda consiguieron doblegar al Gobierno, que decidió entablar conversaciones. Una delegación irlandesa fue enviada a Londres a negociar con el Gobierno británico dirigido por el primer ministro Lloyd George.

⁹ La partición política de la Irlanda tuvo lugar el 3 de mayo de 1921 bajo la mencionada ley de *Government of Ireland Act 1920*.

¹⁰ Sir James Craig, del *Ulster Unionist Party* (UUP), lidera el primer Gobierno unionista de Irlanda del Norte hasta el 24 de noviembre de 1940.

¹¹ La primera vez que se utilizó este nombre fue durante esta guerra de guerrillas entre británicos e irlandeses. El 21 de enero de 1919 en Soloheadbeg, condado de Tipperary, un grupo de ‘Volunteers’ mató a dos miembros de la policía (*Royal Irish Constabulary*). “They might not have set out with the intention of killing the policemen, but the effect was that a deadly guerrilla war had begun. These Volunteers were acting in the name of the new government of the Irish Republic and so became known as the Irish Republican Army, the IRA” (Duffy 2000: 196-97).

La delegación, de la que formaba parte Arthur Griffith,¹² estaba encabezada por Collins, Eamon de Valera, líder del Sinn Féin, decidió no acudir. La oferta de ‘independencia’ británica no incluía a todo el país. De los 32 condados que componen la isla de Irlanda, seis quedaban fuera del acuerdo –los conocidos como ‘wee six’–, que, tras la partición de Irlanda, formarían la entidad resultante de Irlanda del Norte. La ya mencionada *Government of Ireland Act*, preveía la formación de dos Parlamentos y de dos Administraciones separados, uno en Dublín y otro en Belfast, y subordinados al Gobierno de Londres.

El 11 de julio, tras dos años y medio de enfrentamientos armados, las hostilidades quedaron zanjadas mediante la firma del Tratado angloirlandés.¹³ Dicho documento, además de poner fin a la guerra, establece el Estado Libre Irlandés como Estado independiente en todo el país con excepción de los seis condados mencionados que formarían Irlanda del Norte como parte integrante del Reino Unido.¹⁴

No obstante, el Tratado no satisfizo a todas las partes en Irlanda. De Valera repudió el acuerdo alcanzado ya que él abogaba por una república independiente que englobara los 32 condados, actitud que provocó una fuerte división en el Sin Féin. Lynch comenta algunas de las diferencias fundamentales de estas divergencias:

[...] the Anglo-Irish Treaty signed don 6 December 1921, divided Sinn Féin between those separatists who wanted the reality of an independence that would enable Ireland to look after its own affairs and those who wanted more, who opposed the Treaty for a principle – the republic. There may have been disagreement as to what exactly the republic meant. Those who sought the republic, however, knew what it did not mean – it did not mean accepting a Treaty which required an oath of allegiance to a British king (2011: 283).

¹² Arthur Griffith fue elegido presidente en enero de 1922 pero falleció en agosto de ese año al poco de iniciarse la guerra civil.

¹³ El Tratado angloirlandés fue firmado en Londres el 6 de diciembre de 1921.

¹⁴ El Estado Libre Irlandés se estableció el 6 de diciembre de 1922.

Esta división, como sostiene Killeen: “reflected a fundamental ambiguity in Sinn Fein’s aims, for while it was a separatist party it was not a unanimously republican one, especially since it had displaced the Nationalists and was now obliged to represent a much broader coalition of interests than it had a few years later” (1994: 65).

Hubo una votación en el *Dáil Éireann* (Parlamento irlandés) el 7 de enero de 1922, para ratificar o rechazar dicho documento. El Tratado fue aprobado por 64 votos a favor y 57 en contra. Estos resultados produjeron una escisión entre los partidarios y los detractores del acuerdo. El Gobierno provisional convocó elecciones generales para recabar el apoyo popular hacia el Tratado y el 16 de junio se celebraron los comicios cuyos resultados fueron a favor del acuerdo alcanzado con el Gobierno británico.

Como consecuencia del enfrentamiento entre las dos facciones políticas el 28 de junio estalló una guerra civil que duró hasta mayo de 1923 y que terminó con la derrota de quienes se habían opuesto al Tratado porque lo que ellos deseaban era una república que incluyera geográficamente toda la isla. Michael Collins fue un personaje clave para la consecución de la independencia (de los 26 condados) y el consiguiente establecimiento del *Irish Free State*.¹⁵

El objetivo de Collins era iniciar un proceso que culminaría en la consecución de las mayores cotas de libertad, como sostiene Pritchard: “Collins signed the Anglo-Irish Treaty of 1921, which gave only partial independence, because he felt it would give Ireland “the freedom to achieve freedom”. In the Civil War that followed he led the Free State Army, until dying in an ambush at Beal na Blath, Co. Cork on 22 August 1922” (Pritchard 2015: 43). Arthur Griffith, que fue el primer jefe de Gobierno del Estado, había muerto diez días antes, y le sucedió William T. Cosgrave.

¹⁵ La relevancia de la figura de Michael Collins ha sido minusvalorada en la Irlanda del siglo XX hasta hace relativamente poco tiempo. Su nombre se despachaba con unas pocas líneas en los libros de historia; a mi entender, esto se puede deber a la influencia que ha ejercido Eamon de Valera, ‘enemigo’ de Collins, y que dominó de forma contundente la escena política irlandesa durante las décadas siguientes al establecimiento del *Irish Free State* en 1922.

2.1.6. Irlanda del Norte

No obstante, a Irlanda del Norte se le ofreció la opción de quedarse fuera del acuerdo y de mantener el estatus que había logrado, decisión que los políticos unionistas llevan a cabo sin demora. Lloyd analiza las perversas repercusiones que tuvo dicho tratado en la fragmentación política y social de la isla de Irlanda:

The anomalous character of recent Irish history derives from the fact that, unlike most other Western European states, the moment of nationalist victory did not constitute a moment of apparent national unification, but rather institutionalised certain racial and sectarian divisions. The treaty of 1922, which, after prolonged guerrilla warfare, established the Irish Free State, did so only at the expense of also establishing Northern Ireland as a self-governing enclave with a deliberately and artificially constructed majority of Protestant citizens (Lloyd 1992: 92).

Esta situación desató un periodo de violencia y de lucha sectaria que sumió al nuevo Estado en un caos cercano a la anarquía. El Gobierno de Sir James Craig empezó a diseñar una batería de medidas legislativas para intentar controlar el orden público, y defender la posición política unionista de privilegio del nuevo Estado: “The Civil Authorities (Special Powers) Act, which came into force on 7 April 1922, gave his Minister of Home Affairs widespread powers, including that of detention without trial” (Fraser 2000: 6).

La creación del Estado Libre Irlandés en 1922 ponía punto final a la unión parlamentaria con Gran Bretaña,¹⁶ e Irlanda entraba en una nueva fase respecto a su desarrollo nacional como dominio dentro del imperio británico. Este nuevo Estado no fue aceptado por todos aquellos que lucharon por la independencia irlandesa. El futuro del nuevo país se dirigiría ya no desde Londres sino desde Dublín, pero no para toda la isla de Irlanda. La ley de *Government of Ireland Act* de 1920 puso en marcha el mecanismo en virtud del cual se dividía la isla y se creaba una nueva entidad política constituida por seis condados de Ulster con estructuras propias de autogobierno: Irlanda del Norte.

¹⁶ La unión se había producido el 1 de enero de 1801.

Aunque Irlanda del Norte permanecía dentro del Reino Unido, lo hacía con la transferencia de un Parlamento en Belfast por lo que su relación difería bastante de la que mantenían Inglaterra, Escocia y Gales con el Gobierno británico. “What lay at the heart of that partition hardly needs stating; the resistance of the Protestant Ulster unionists to rule by a Dublin parliament in the years before 1914” (Fraser 2000: viii). Las razones eran de índole religiosa, económica y política. Por un lado, temían convertirse en una minoría en un Estado y parlamento dominados por la mayoría católica de Irlanda. En lo económico, veían que las principales y diversificadas industrias de Belfast, como los astilleros, la ingeniería, el tabaco y el lino, se resentirían por las prioridades que impondría una Irlanda predominantemente agraria.

En 1929 se abolió el sistema de representación proporcional, medida que afectó no tanto a los nacionalistas republicanos sino a grupos de unionistas disidentes, como ocurrió con los unionistas progresistas, que fueron derrotados en las elecciones de 1938 de forma humillante, en palabras de McCracken. De esta forma, había poco espacio de representación tanto para el partido laborista como para los independientes. Si en 1925, bajo el sistema de representación proporcional, el partido laborista obtuvo tres escaños, en 1965, consiguió dos. Tampoco hubo una variación significativa entre los dos grupos más numerosos: en las elecciones de 1921 los unionistas lograron 40 escaños por los seis de los nacionalistas, y otros seis de los republicanos del Sinn Féin; en las de 1965 las cifras fueron de 36 para los unionistas, nueve para los nacionalistas, dos laboristas, y cinco para otros grupos (*Northern Ireland Parliamentary Election Results*).

La rigidez de la situación política no solo permitió a los unionistas gobernar ininterrumpidamente en Irlanda del Norte, sino a intensificar la división y ampliar la brecha social y económica entre las dos comunidades enfrentadas: la unionista protestante y la nacionalista católica. Los nacionalistas republicanos del Sinn Féinn siempre se negaron a participar en el Parlamento del nuevo Estado norirlandés. Esta situación de ‘abstencionismo’ –

es decir, no aceptar los escaños parlamentarios si eran elegidos—, se mantendría hasta la celebración del congreso anual del partido que tuvo lugar en Dublín en enero de 1970. Se decidió, siguiendo exactamente los mismos pasos de la postura tomada en la convención del IRA un mes antes, la participación en las instituciones.¹⁷

Por otro lado, a los unionistas les interesaba tener un partido fuerte y unido para seguir controlando las instituciones recién creadas. En este sentido McCracken ha afirmado: “The unionist party was a broadly based one, including within its ranks people of all classes, many of whom, in a different political context, might have had labour or Liberal affiliations. Although all the prime minister were drawn from the landed gentry or large industrialist classes, working men and self-made men always featured amongst the leaders” (2011: 277).

En 1963, el unionista moderado Terence O’Neill se convierte en el cuarto primer ministro de Irlanda del Norte. Fue el primero de todos en intentar introducir ciertas reformas para mitigar el sectarismo institucionalizado y normalizar relaciones con la República de Irlanda. Invitó y recibió en Stormont,¹⁸ Belfast, al primer ministro irlandés Seán Lemass en enero de 1965. También intentó persuadir a la población unionista de la conveniencia de ‘integrar’ a los católicos, aunque sin mucho éxito y con poca elegancia, por decirlo diplomáticamente. Valga el siguiente ejemplo como exponente de sus ‘esfuerzos’:

It is frightfully hard to explain to Protestants that if you give Roman Catholics a good job and a good house they will live like Protestants because they will see neighbours with cars and television sets; they will refuse to have eighteen children. But if a Roman Catholic is jobless, and lives in the most ghastly hovel, he will rear eighteen children on National Assistance. If you treat Roman Catholics with due consideration and kindness, they will live like Protestants in spite of the authoritative nature of their Church... (CAIN 2017).

¹⁷ Estas dos votaciones, en la convención del IRA primero, y en el congreso del Sinn Féin después, supusieron la escisión de ambas organizaciones. La década de los setenta comienza con dos grupos del IRA: el IRA ‘Oficial’ y el IRA ‘Provisional’, este último pronto iniciaría una brutal campaña de terror y violencia, que junto a otros grupos terroristas pertenecientes al ámbito unionista, y las fuerzas de seguridad británicas, provocarían más de tres mil quinientas muertes.

¹⁸ En ese momento albergaba al Parlamento de Irlanda del Norte, en la actualidad es la sede de la Asamblea norirlandesa.

2.2. El Úlster de Seamus Heaney

Antes de empezar este apartado me gustaría hacer una aclaración conceptual entre estos dos términos que a menudo se presentan erróneamente como sinónimos: Irlanda del Norte versus Úlster. La isla de Irlanda está dividida en cuatro provincias, que son: Connacht, Leinster, Munster y Úlster. A su vez, está compuesta por 32 condados de los cuales 26 pertenecen a la República de Irlanda y los seis restantes a Irlanda del Norte.

Son dos realidades políticas totalmente independientes y distintas tras la aprobación de la división de Irlanda.¹ Asimismo, la partición de la histórica provincia del Úlster implica que seis de sus nueve condados se incorporan a la nueva entidad denominada Irlanda del Norte.

Los otros tres condados, Donegal, Monaghan y Cavan, de mayoría nacionalista y católica, permanecen dentro de la jurisdicción de Dublín:

The boundaries of Northern Ireland which came into being in 1921 were essentially worked out between Westminster and the Ulster Unionist party. The six north-eastern counties of Ireland made up the new state, with Belfast as its capital. Unionists used the word ‘Ulster’ to describe the new entity, though nationalists objected to this. Catholics who use the term ‘Ulster’ generally mean one of the four ancient provinces into which Ireland was quartered [...] Although Northern Ireland consisted of only [...] six [counties], Unionists appropriated the word ‘Ulster’ and made extensive use of it (McKittrick & McVea 2012: 5).

En definitiva, el Úlster comprende nueve condados, tres de los cuales están dentro de la República de Irlanda, y los otros seis constituyen Irlanda del Norte, que a su vez pertenecen y forman parte políticamente del Reino Unido de la Gran Bretaña [e Irlanda del Norte].²

Los unionistas protestantes, que desean mantener la unión entre Gran Bretaña e Irlanda del Norte, utilizan los términos ‘Northern Ireland’ y ‘the province’. Los nacionalistas

¹ La ley de *Government of Ireland Act* (23 de diciembre de 1920) supuso la división política de Irlanda con el establecimiento de un Parlamento en Dublín y otro en Belfast; aunque disponían de cierto grado de autonomía ambos estaban subordinados al Gobierno de Londres. La mencionada ley se implementó el día 3 de mayo de 1921.

² Aunque generalmente utilizo la denominación de Irlanda del Norte, por razones de estilo en ocasiones también empleo los términos de ‘Úlster’, ‘región’ o ‘provincia’ como equivalentes, como es el caso del título de este apartado correspondiente al capítulo 2.

irlandeses, que anhelan la unificación de toda la isla de Irlanda, utilizan los términos ‘the North’ y ‘the six counties’.

2.2.1. ‘The Troubles’³ en Irlanda del Norte, 1969 – 1994 ‘Veinticinco años de lucha’:⁴ la partición de Irlanda

“Ireland is Britain’s oldest problem. Britain is Ireland’s” (Boyle and Hadden 1985: 11). ¡Qué cierta es esta afirmación!, especialmente si tenemos en cuenta de que los británicos se involucraron directamente en la gobernación y administración política de Irlanda en un periodo histórico muy temprano: el siglo XII. Esto supone ocho siglos de implicación que no han evitado el desarrollo de identidades y culturas nacionales opuestas. Sin embargo, el germen del conflicto, que estallaría con la partición de Irlanda, y con creciente intensidad a partir de 1969, radica en el establecimiento de la colonia jacobina del siglo XVII:

The older and deeper roots of conflict in what was to become Northern Ireland lie in the seventeenth-century plantation of the northern province of Ulster. English and Scottish Protestants colonised land in Ulster previously held by the Catholic ‘Old English’ and Irish natives. As national and religious differences between Protestants and Roman Catholics remained prominent in the following centuries, new political philosophies crystallised among Ulster’s inhabitants (Hennessey 1997: 1).

En la última parte del siglo XIX estas identidades divergentes se vieron muy acentuadas y esta diferencia supuso en primer lugar la exigencia de libertad religiosa (la emancipación católica), seguida por el movimiento de autonomía, *Home Rule*, que desembocaron en la lucha por la independencia nacional y que solo fue parcialmente resuelta en 1922 con el Tratado

³ *The Troubles* (los disturbios) es un eufemismo coloquial para referirse a la situación creada tras el estallido de la violencia sectaria y los consiguientes problemas políticos y sociales que asolaron Irlanda del Norte durante varias décadas.

⁴ He elegido esas dos fechas porque son simbólicas en el conflicto de la región: en 1969 tuvo lugar el despliegue del Ejército británico en Irlanda del Norte, y en 1994 empezaron las conversaciones de paz tras la declaración del alto el fuego del IRA. Podría haber elegido 1968, como el inicio del movimiento de las protestas por los derechos civiles y 1998, por la firma del Acuerdo de Viernes Santo. De alguna manera el ‘conflicto’ todavía continúa...

angloirlandés, que pone fin a dicha lucha y establece el Estado Libre Irlandés dentro del imperio británico. El problema solo se solventó en parte porque entonces, como ahora, una mayoría substancial de la población en los seis condados del noreste de Irlanda no querían saber nada ni de autonomía ni de una Irlanda independiente, y estaban dispuestos a luchar contra todo lo que supusiera perder vínculos con Gran Bretaña.

El origen del conflicto entre unionistas protestantes y nacionalistas católicos tiene sus raíces en los enfrentamientos entre los nativos irlandeses y los colonos escoceses e ingleses durante el siglo XVII. Sin embargo, esas divisiones se hacen más pronunciadas tras la decisión del Gobierno británico de dividir Irlanda y crear dos parlamentos distintos con sus correspondientes Gobiernos en Dublín y Belfast, pero subordinados a la autoridad política de Londres.

La amplia comunidad protestante, fruto del desplazamiento y asentamiento de ingleses y escoceses desde el siglo XVII –que supuso una colonización muy efectiva en la región del Úlster–, siempre ha mantenido sus más de 350 años de conflicto en común con los nativos católicos desplazados cuyo sentido de identidad con el resto de Irlanda se vio frustrado como consecuencia del establecimiento de los dos mencionados sistemas parlamentarios en la isla en 1921 en virtud de la Ley del Gobierno de Irlanda de 1920.

La partición resultante del Tratado de 1921,⁵ y la breve, pero amarga guerra civil que siguió a aquella, supuso que los partidos políticos irlandeses en el Sur estaban demasiado ocupados para prestar una mínima atención a Irlanda del Norte, y los partidos políticos británicos implicados en la cuestión irlandesa se vieron libres de cualquier tipo de responsabilidad.

⁵ El Tratado angloirlandés, que pone fin a la guerra de independencia, fue firmado en Londres el 6 de diciembre de 1921, y aprobado por el Parlamento irlandés (*Dáil Éireann*) el 7 de enero de 1922. Fruto de dicho Tratado se estableció el Estado Libre Irlandés el 6 de diciembre de 1922.

Por lo tanto, durante medio siglo el problema se encontró de tal manera que las dos comunidades de Irlanda del Norte quedaron abandonadas a su propia suerte y se enfrentaron a su enemistad histórica con una renovada determinación. Los unionistas persistieron en proteger su posición dominante creando lo que ellos esperaban que fuera una posición política y económica inexpugnable. La minoría nacionalista rehusó cooperar con las nuevas estructuras y siguió reafirmando su derecho a formar parte de una Irlanda unificada.

En 1969 el ambiente estaba demasiado caldeado. El Gobierno británico se vio obligado a intervenir debido a una serie de estallidos de violencia sectaria como resultado del rechazo por parte del partido unionista de conceder las exigencias de derechos civiles que reclamaban los católicos. El ministro del Interior británico, James Callaghan, secundando una petición de su homólogo norirlandés, ordenó el despliegue de tropas británicas en las calles de la provincia norirlandesa el 14 de agosto de 1969, y pronto se vieron envueltas en una mezcla de fuerzas de mantenimiento de paz y de represión.

Esta operación, que recibió el nombre de *Operation Banner* –se convirtió en la campaña más larga en la historia militar británica– duró hasta julio de 2007. Sus actividades generaron protestas y una inquietud internacional. “The knee-jerk reactions of the Security Forces – made up of the RUC, the locally recruited Ulster Defence Regiment (UDR, later the Royal Irish Regiment Home Service Force), and the British Army – from time to time also served to generate international furore and led to high-profile inquiries” (Edwards 2011: 9). Estas investigaciones dejaron en muy mal lugar al Reino Unido y a las fuerzas de seguridad, a la vez que sirvieron de propaganda para impulsar la causa nacionalista republicana. Edwards añade: “Many Catholic nationalists joined the IRA, a clandestine organization with a long lineage stretching back to the separatist Fenian Movement and the Irish Republican Brotherhood” (*ibid.*).

Las causas de los disturbios o *Troubles* y del estallido de la violencia son múltiples y se remontan a principios del siglo XX, aunque se podría decir que de alguna forma el origen principal va mucho más allá en el tiempo: la ya mencionada implantación de las famosas y de infausto recuerdo colonias (*plantations*) de principios del siglo XVII.⁶ Sin embargo, y acercándonos a la irrupción de los actos violentos de hace unas décadas, la acción desencadenante de las marchas por los derechos civiles y el consiguiente clima de inseguridad y excesos tiene lugar el 20 de junio de 1968 cuando Anne Currie –miembro nacionalista del Parlamento en Stormont– y un grupo de personas iniciaron una protesta por discriminación. Esta se produjo tras la adjudicación de una vivienda en Caledonia (condado de Tyrone) a Emily Beatty, una joven de 19 años, soltera y protestante, que era la secretaria de un político unionista de la localidad. Esta mujer fue la adjudicataria de dicha vivienda a pesar de que en la lista de solicitantes había matrimonios de católicos de mayor edad y con hijos.

Como parte de la protesta ocuparon la casa en cuestión ilegalmente hasta que fueron expulsados por miembros de la policía del *Royal Ulster Constabulary* (RUC). Curiosamente, uno de los policías era hermano de Emily Beatty (CAIN 2014e).

Heaney, en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1995, hizo referencia a la situación que se estaba produciendo en Irlanda del Norte antes de estallar la violencia:

The external reality and inner dynamic of happenings in Northern Ireland between 1968 and 1974 were symptomatic of change, violent change admittedly, but change nevertheless, and for the minority living there, change had been long overdue. It should have come early, as the result of the ferment of protest on the streets in the late sixties, but that was not to be and the eggs of danger which were always incubating got hatched out very quickly (CP 16).

⁶ En 1607, durante el reinado de Jacobo I (1603-1625), se produjo una confiscación masiva de tierras a los irlandeses en el Úlster que fue entregada a ‘colonos’ ingleses y principalmente escoceses. La mayor parte de los condados de Antrim y Down fueron ocupados por los recién llegados. Era una forma de evitar las rebeliones en esa parte de Irlanda, que se había caracterizado por oponer una fuerte resistencia al control de los ingleses en el pasado.

2.2.2. La caída del régimen de Stormont

Lo anterior plantea la pregunta de por qué existía la necesidad de un movimiento de derechos civiles en Irlanda del Norte en los años sesenta. La respuesta es sencilla: la comunidad católica padecía una opresión institucionalizada impuesta por el partido gobernante de mayoría protestante en el Parlamento de Irlanda del Norte, con sede en el Castillo de Stormont en Belfast desde 1921.

El hecho que precipitó la caída del régimen de Stormont vino de un frente un tanto inesperado; no desde el ámbito de los tradicionales ‘enemigos’ nacionalistas, contra quienes los unionistas habían preparado sus defensas, sino desde las filas del movimiento de derechos civiles, que inicialmente no era un movimiento excesivamente politizado.

Al igual que en Gran Bretaña en los años sesenta las cosas estaban mejorando en Irlanda del Norte. La campaña del IRA (*Irish Republican Army* –Ejército Republicano Irlandés) entre 1956 y 1962 fue controlada con cierta facilidad simplemente porque la organización fue incapaz de conseguir un apoyo general entre los nacionalistas. El IRA en Irlanda estaba compuesto por los *Irish Volunteers* y el *Irish Republican Brotherhood* (IRB)⁷ que participaron en el Alzamiento de Pascua de 1916, y que lucharon como el Ejército de Irlanda contra los británicos en la guerra de independencia (1919-21).

Aquellos que se posicionaron en contra del Tratado de 1921 firmado con Gran Bretaña y que suponía la partición efectiva de Irlanda –y se resistieron, combatieron y perdieron contra las fuerzas del nuevo Gobierno irlandés en la resultante guerra civil que se libró entre 1922 y 1923– se proclamaron los herederos del IRA. Desde 1922 hasta 1969 se enfrentaron a los

⁷ El 17 de marzo de 1858, James Stephens, con el apoyo de los irlandeses afincados en EE. UU., fundó una organización revolucionaria que, al principio, recibió el nombre de *Irish Revolutionary Brotherhood* para después llamarse *Irish Republican Brotherhood*. “It was the first completely secular secret society in Ireland, with no clerical support at all, and its leaders were of a lower social class level than previous revolutionary leaders. [...] The IRB used an extremely secretive ‘cell’ system. While this protected groups from infiltration, it also meant intense suspicion of ‘outsiders’, and often led to delays in getting information through and plans carried out. Local groups were very independent of the centre, and would involve themselves in local agitations, ignoring Stephen’s primary aim of secret revolutionary activity and planning” (Litton 1998: 70 y 74).

Gobiernos de Dublín y Belfast perpetrando periódicas acciones violentas con el anhelo de alcanzar una Irlanda independiente y unida compuesta por los 32 condados en forma de una república socialista.

El 13 de mayo de 1962 tuvo lugar una importante reunión entre el IRA y el Sinn Féin⁸ para reconducir y restablecer la relación entre ambas organizaciones, que se remontaba a 1949. En un documento de cuatro páginas se había acordado la subordinación del Sinn Féin al IRA, y, entre otras cuestiones, dicho documento decía:

- a) That the Army Council was the Government of the Republic and the supreme authority in the Republican Movement.
- b) That Sinn Féin is an autonomous and independent organization but if it wishes to remain within the Republican Movement its policy must conform with Army Policy.
- c) That no statement be published by Sinn Féin regarding the halting of the Campaign except one supporting the Army Council decision (O’Brien 2000: 69).

Durante estos años comenzaba a emerger una nueva generación de católicos relativamente próspera (que se benefició de la versión norirlandesa de la Ley de Educación de Butler de 1944) de los colegios y las universidades. Como muchos de sus contemporáneos protestantes, rechazaban la estéril política sectaria tanto de los partidos unionistas como de los nacionalistas. Su reivindicación básica –estos ciudadanos estaban influidos por las campañas que se libraban en Estados Unidos por los derechos civiles de los ciudadanos negros– era que las dos comunidades recibieran el mismo trato político y económico dentro del marco constitucional existente.

Esta situación, vista desde el contexto de Irlanda del Norte, ponía el foco sobre las desigualdades que había en el sufragio universal, y que eran consecuencia de no haber adoptado

⁸ *Sinn Féin*: “Currently the largest nationalist/republican political party in Northern Ireland. It is also an all-Ireland party with seats in the Dáil [Parlamento de la República de Irlanda, en Dublín]. The party sees itself as republican and left wing. It has historically had the closest relationship with the IRA and is now pursuing political methods to achieve Irish unity and equality” (Mitchell 2016: 147).

el Gobierno unionista las reformas británicas de la posguerra. Además, la aplicación de la Ley de Poderes Especiales (*Special Powers Act*) así como la ausencia de unas normas más justas para asignar empleos y viviendas empeoraban las condiciones de vida de la minoría católica. Otro punto de fricción importante era la todavía presencia de los *B-Specials*, un cuerpo de policía perteneciente al antiguo *Ulster Special Constabulary* compuesto exclusivamente por protestantes, que por su propia estructura y naturaleza actuaba bajo criterios puramente sectarios. “Established in 1920 as an anti-Irish Republican Army paramilitary force. It was divided into three units at first, ‘A’, ‘B’ and ‘C’. Sections ‘A’ and ‘C’ subsequently disbanded and unit ‘B’ remained as a part-time force, replaced in 1970 by the Ulster Defense Regiment” (Coogan 2002: 545).

Sin embargo, el *Ulster Defense Regiment*⁹ se ha visto involucrado directamente en acciones criminales por su connivencia y apoyo a grupos paramilitares lealistas. Dillon explica esta relación:

The connection between members of the UDR and Loyalism owes much to the history of North Armagh, which cradles Lurgan and Portadown, two towns as tribal, extreme and sectarian in character as any nationalist or Loyalist district of Belfast. North Armagh was one of the first areas after Belfast to see the terrifying results of sectarian conflict between the Catholic and Protestant communities (1999: 200).

Al Gobierno unionista le fue difícil dar respuesta a estas reivindicaciones de una forma que no fuera sectaria. Los tradicionalistas del partido creyeron ver una trama republicana y reaccionaron consecuentemente. Las manifestaciones y las marchas de la Asociación de derechos civiles eran contestadas por contramanifestaciones y marchas organizadas por lealistas¹⁰ extremistas, liderados por el joven y ya fanatizado Ian Paisley. El Gobierno y la

⁹ “The role of the Ulster Defense Regiment was to guard installations and carry out patrols, which included roadblocks and searches. Initially, the UDR had 6,000 members in seven battalions, one based in each county of Northern Ireland with the exception of Belfast, which had a separate battalion” (Gillespie 2017:304). El *Ulster Defense Regiment* se incorporó al *Royal Irish Regiment* (RIR) en 1992.

¹⁰ El término en inglés es *loyalist*; *Loyalism*: “A stronger form of unionism, associated with historical public banding traditions where groups of men loyal to the Queen would join together to defend their community. Has

policía recurrieron a una política de intentar prohibir las marchas relacionadas con dichas reivindicaciones. El resto de la historia es familiar: una escalada de la violencia en las calles entre los partidarios de los derechos civiles y la policía; la cada vez mayor implicación de bandas de lealistas; el estallido de serios enfrentamientos sectarios en el verano de 1969; el despliegue de tropas británicas en Derry y Belfast en un intento de proporcionar una fuerza de paz más consistente, y la paulatina reaparición del IRA en el papel de ‘defensor’ de la comunidad católica de los ataques por parte de los lealistas y de la represión de las fuerzas de seguridad, incluyendo la sectaria policía paramilitar de los *B-Specials*.

Estos eventos forzaron al Gobierno británico a abandonar la política, establecida en los años 20, que abogaba por evitar una implicación mayor en la cuestión irlandesa. Para empezar, intentó limitar su compromiso al mantenimiento de la paz entre las dos comunidades y poner presión sobre el Gobierno unionista para llevar a cabo el programa de reformas fijadas en la Declaración de Downing Street de agosto de 1969. Sin embargo, las autoridades británicas se vieron arrastradas a una participación mayor tanto en las medidas políticas como en las cuestiones relativas a la seguridad.

Mientras tanto en el IRA surgieron voces discrepantes con relación a cómo se estaba actuando en Irlanda del Norte. Mientras la brigada de Belfast exigía la utilización de la fuerza, el mando del ‘Consejo militar’ en Dublín quería avanzar a través de la agitación política mediante el recién creado *National Liberation Front*, de carácter marxista y socialista, en lugar de la acción militar. En diciembre de 1969 se celebró una convención en la que la mayoría de los miembros votó a favor de las dos propuestas principales (O’Brien 2000: 77):

- 1) the *de facto* recognition of the governments in Dublin, Belfast and London by dropping the hallowed IRA policy of abstentionism (not taking seats if elected);
- 2) the forging of a National Liberation Front as the main vehicle for action.

been associated with Protestant paramilitary violence; however, politically, loyalists are now broadly in favour of the Good Friday Agreement. Its adherents are more working-class than their unionist counterparts” (Mitchell 2016: 146).

Sin embargo, un grupo disidente minoritario estaba radicalmente en contra y decidió celebrar su propia convención, por lo que se produjo la inevitable ruptura dentro del seno del IRA. El 28 de diciembre el nuevo grupo escindido, que se denominó IRA *Provisional* (PIRA), emitió una declaración pública:

We declare our allegiance to the 32-County Irish Republic proclaimed at Easter 1916, established by the first Dáil Éireann in 1919, overthrown by force of arms in 1922 and suppressed to this day by the existing British-imposed Six County and 26-County partition states.

Already a majority of Army Units, individual Volunteers and Republicans generally have given their allegiance to the Provisional Executive and Provisional Army Council elected by us at this convention and have rejected the new compromising leadership in the election of which we did not even participate (*ibid.* 77-78).

Acto seguido, el Sinn Féin emprendió el mismo camino y en su congreso anual, celebrado en Dublín entre los días 10 y 11 de enero de 1970, se votó sobre la misma cuestión del ‘abstencionismo’. Como en el caso del anterior, la línea oficial era votar a favor, es decir, aceptar la participación en las instituciones. Sin embargo, los disidentes siguieron los mismos pasos que sus correligionarios del IRA y crearon una ejecutiva provisional para el nuevo Sinn Féin. A partir de ese momento: “The Provisional IRA now had its civil wing and a new, ‘orthodox’, Republican movement was reconstituted” (*ibid.* 79). Desde entonces los miembros del IRA Provisional (PIRA) serían conocidos popularmente como ‘Provos’. La otra parte resultante de la separación se conoció como el IRA Oficial (OIRA).

Fruto de la escisión a finales de 1969, la década de los setenta empezaba con dos grupos del IRA: uno era el IRA ‘Provisional’ –organización cuyas campañas de ataques terroristas serían muy activas e intensas durante casi tres décadas–, y el otro el IRA ‘Oficial’. Hubo algunos episodios de choques armados entre el PIRA y el OIRA. Esta última organización abandonó la violencia en 1972. A principios de los años noventa el PIRA disponía de unos 300 militantes activos con otros 450 en tareas de apoyo (Bishop & Mallie 1988).

Asimismo, había dos grupos del Sinn Féin, igualmente escindidos. O’Brien da cuenta de lo que está por venir: “No-one could have foretold then that a full quarter of a century of an unremitting, brutal bombing and killing campaign was about to unfold” (2000: 80). El Sinn Féin Provisional era indiscutiblemente el brazo político del PIRA, y ambas organizaciones estaban íntimamente vinculadas entre sí. Según Moloney (2007) algunos comandantes del IRA probablemente también desempeñaban cargos importantes en el Sinn Féin.

La resistencia del ala derecha del partido unionista a la mayor parte del programa de reformas hizo que la presión política de Londres tuviera que mantenerse de una forma más o menos continuada. La creciente actividad terrorista, añadida a los disturbios en las calles, se tradujo en un aumento progresivo de la integración de las operaciones entre la policía y el ejército, y la implementación de medidas expeditivas como había ocurrido en el pasado. “The obvious firm measure to take was internment – i.e. the holding without trial for suspected I.R.A. members until the trouble was over. This had been successfully used in 1922, 1939, and 1956.” (Whyte 1994: 346).

Esta situación se hizo patente ante la insistencia del Gobierno unionista cuando Faulkner decidió que había llegado el momento de utilizar esa medida de nuevo, de manera que la reclusión sin juicio previo se reintrodujo en agosto de 1971.¹¹ Sin embargo, en esta ocasión no se alcanzaron los objetivos previstos por la forma en que se aplicó dicha medida. Whyte nos explica las razones de este fracaso:

Firstly, the scale of the operation was unprecedented, with over three hundred arrested (many of whom had to be quickly released when they found to be innocent of I.R.A. involvement). Secondly, internment was used exclusively against republicans although extreme Protestants had done as much to provoke the crisis. Thirdly and most important, it soon came known that some of the internees had been grossly mistreated (*ibid.* 346).

¹¹ Arthur Brian Deane Faulkner fue primer ministro de Irlanda del Norte durante poco más de un año, desde el 23 de marzo de 1971 hasta el 30 de marzo de 1972, fecha en la que el Parlamento norirlandés fue suspendido por las autoridades británicas de Londres.

Se utilizó al ejército británico para llevar a cabo una serie de operaciones que consistían en arrestar e interrogar a un gran número de sospechosos republicanos¹² que habían sido identificados por el servicio especial de la RUC¹³ de archivos anticuados que distinguían muy poco entre activistas políticos y terroristas. McKittrick & McVea comentan la envergadura de estas iniciativas: “[...] in the early hours of 9 August 1971 a large-scale arrest operation, codenamed Operation Demetrius, was launched, with thousands of troops and police despatched to round up the IRA. The first swoops resulted in around 340 arrests” (2012: 78).

Muchos miembros del IRA, sospechando la posibilidad de una operación masiva de encarcelamiento, ya se habían dado a la fuga y ocultado. Se produjeron arrestos indiscriminados y se cometieron serios abusos y graves injusticias contra muchas personas que poco o nada tenían que ver con el IRA. Por la importancia de la medida y las consecuencias que tuvo esta operación en la política y en la sociedad de Irlanda del Norte durante los siguientes años es procedente aportar la perspectiva de McKittrick & McVea, que básicamente refuerzan la de Whyte de casi veinte años antes, en la que describen los procedimientos que siguieron durante esta operación las fuerzas de seguridad, policía y ejército, así como los métodos de interrogación empleados:

The troops who were sent to make the arrests often found themselves at the wrong house, or finding not an IRA suspect but his father, or brother. Many of these were nonetheless arrested and taken in for ‘screening’. Allegations that soldiers had in the process often used brutal methods were denied by the authorities but often substantiated by later inquiries and court proceedings. Many of those held were released within hours or days, often traumatised, radicalised and infuriated by the experience. It later emerged that more than a dozen suspects

¹² *Republicanism*: “A stronger form of nationalism that aspires to setting up a socially and politically radical united Ireland. Associated politically with Sinn Féin, and militarily with the IRA” (Mitchell 2016: 146).

¹³ RUC (*Royal Ulster Constabulary*). La policía de Irlanda del Norte ha sufrido una renovación importante como consecuencia de los distintos acuerdos que han tenido lugar en la región desde que se firmó el *Acuerdo de Viernes Santo* el día 10 de abril de 1998, que incluía la creación de un comisionado independiente para asuntos de interior en Irlanda del Norte, que recayó bajo la figura de Chris Patten.

Los cambios también han afectado al nombre y actualmente se denomina *Police Service of Northern Ireland* (PSNI, en sus iniciales en inglés). El PSNI fue creado el domingo 4 de noviembre de 2001. Esta policía autonómica es la sucesora del *Royal Ulster Constabulary*, una fuerza policial que fue acusada por los católicos de parcialidad en el conflicto entre esta comunidad y la protestante.

had been given experimental interrogation treatment. They were subjected to sensory deprivation techniques which included the denial of sleep and food and being forced to stand spreadeagled against a wall for long periods. Taped electronic ‘white noise’ sounds were continuously played to complete the disorientation. Years later the European Court of Human Rights characterised this episode as ‘inhuman and degrading’ treatment (2012: 78).

Estos hechos provocaron la unión de toda la comunidad católica contra el régimen de Stormont, y el flujo de activistas hacia el IRA se incrementó al igual que la actividad terrorista. El Gobierno británico asumió una mayor responsabilidad tanto en la esfera política como en la seguridad sin tener la potestad formal para imponer tales políticas. La protesta internacional como consecuencia de la muerte de 13 manifestantes católicos en Derry el 30 de enero de 1972, fecha tristemente conocida como *Bloody Sunday*,¹⁴ desembocó finalmente en la decisión de imponer el control directo desde Londres sobre todos los aspectos de la seguridad y de la Administración de Justicia. Estos hechos tuvieron una gran repercusión, y, en cierta medida, recordaban otra matanza similar ocurrida 52 años antes –coincidiendo prácticamente con la partición política de Irlanda. “The very use of the label ‘Bloody Sunday’ conjured up parallels with the Black and Tans’¹⁵ shooting of 12 Irish civilians in Croke Park, Dublin, on Sunday 21 November 1920” (Edwards 2011: 38).

En marzo de 1972 se suspendió el régimen de Stormont, y con ello cesó el Gobierno unionista. Desde entonces hasta la firma del Acuerdo de Belfast (también conocido como Acuerdo de Viernes Santo) de 1998, Irlanda del Norte careció de instituciones efectivas y la

¹⁴ ‘Domingo Sangriento’; la cifra total de víctimas mortales fue de 14 personas; de las 13 personas heridas, una falleció dos semanas después de los disparos.

¹⁵ En 1919 se inició una campaña de atentados contra cuarteles de policía (*Royal Irish Constabulary*) en zonas aisladas y rurales de Irlanda. El primero se registró el 22 de enero de ese año. Estos ataques no estaban bien vistos por la inmensa mayoría de simpatizantes nacionalistas ni fueron autorizados por los responsables republicanos, Eamon de Valera y Arthur Griffith, presidente y fundador del Sinn Féin respectivamente, quienes promulgaron una política de boicot en lugar de los atentados. No obstante, para cuando se hizo oficial esta postura en junio de 1920, el IRA ya había matado a casi 60 policías y destrozado más de 300 pequeños cuarteles. “As a result of the IRA’s campaign, the RIC had been reinforced during March 1920 with new recruits, largely ex-servicemen from Britain, who were soon nicknamed ‘Black and Tans’. [...] During July more police reinforcements would arrive, in the shape of the Auxiliaries, mainly ex-military officers. Many policemen were locals, but others had been recruited elsewhere, and not only in Britain. Australians, Canadians and New Zealanders served with the RIC. Over 500 policemen were killed between 1916-21 in Ireland” (Hanley 2015: 12).

toma de decisiones políticas procedía directamente del Gobierno británico, lo que se conoce como ‘Direct Rule’.

El 29 de mayo de ese año el IRA Oficial decretó un alto el fuego, que se convirtió en permanente. Sin embargo, el IRA Provisional no solo seguía insistiendo en la no participación en el Parlamento de Stormont, sino que pedía su abolición; en la búsqueda de su gran objetivo (la completa retirada británica de la isla y la consiguiente unificación de Irlanda) puso en marcha su ‘programa político’ y se embarcó en una vorágine de atentados y asesinatos. O’Brien nos proporciona algunas de esas cifras: “In pursuit of that objective the Provisionals killed 15 people in 1970, 89 people in 1971 and 243 people in 1972” (2000: 83).

En 1972 también se registró el número más elevado de asesinatos perpetrados por grupos terroristas republicanos (nacionalistas) y lealistas (unionistas), y por las fuerzas y cuerpos de seguridad (militares británicos y policía norirlandesa) durante todos los años de los *Troubles*: 498.¹⁶ La década de los años setenta fue, con diferencia, la más sangrienta de todas. El IRA Provisional (PIRA) es responsable de la muerte de 1.771 personas,¹⁷ y el IRA Oficial (OIRA) de 57 personas (McKittrick & McVea 2012: 377).

Paralelamente, el unionismo se encontraba en plena agitación política y se sentía traicionado y asediado por lo que ellos consideraban un acercamiento inexorable hacia una Irlanda unida. En septiembre de 1971 se formó el *Ulster Defence Association* (UDA)¹⁸, que se nutrió de lealistas pertenecientes a las clases trabajadoras que procedían principalmente de

¹⁶ Las cifras con el mayor número de víctimas mortales y los años en que ocurrieron son: 308 en 1976; 304 en 1974; 267 en 1975; 265 en 1973; 180 en 1971; 125 en 1979; 118 en 1981; 112 en 1982 y 116 muertos en 1977 (McKittrick & McVea 2012: 375).

¹⁷ Esta cifra incluye a 89 personas asesinadas desde 1970, cuya responsabilidad corresponde a grupos republicanos no especificados.

¹⁸ En realidad, el *Ulster Defence Association* era una amalgama de varios grupos de defensa lealistas locales. Nunca ha reivindicado ningún asesinato, probablemente para preservar su estatus legal, por lo que el nombre de UDA era una tapadera para otros grupos paramilitares, principalmente el *Ulster Freedom Fighters* (UFF), que fue ilegalizado por el Reino Unido en noviembre de 1973. Con el tiempo el UDA también fue ilegalizado por las autoridades británicas, pero esto no ocurrió hasta agosto de 1992 (*Home Office, Proscribed Terrorist Organisations*).

Bajo los auspicios del *Combined Loyalist Military Command* (CLMC) estos grupos paramilitares declararon un alto el fuego el 13 de octubre de 1994.

zonas de Belfast. Muchos veían a este grupo paramilitar como el recambio no oficial de los mencionados, y recién desaparecidos *B-Specials*, el nuevo escudo contra el IRA. El UDA era la fachada del grupo paramilitar del UFF (*Ulster Freedom Fighters*), organización responsable de la muerte de 431 personas (McKittrick & McVea 2012: 377).¹⁹

La creciente discriminación sectaria también se traducía en víctimas mortales. Los asesinatos contra católicos alcanzaron su punto álgido en 1972. “Loyalist killing squads had geared up, at times with the assistance of the British Army [...] The UDA became a formidable force on the ground, reaching a peak in 1972 of about 40,000 members. In that year loyalist groups of varying kinds killed 111 people, mostly ordinary Catholics” (O’Brien 2000: 86). En resumen, entre 1966 y 2003 la violencia sectaria se llevó la vida de 3.703 personas. Alrededor de otras 40.000 sufrieron heridas como resultado directo de las hostilidades: “Unsurprisingly, given the small population of around 900,000 Protestants and 600,000 Catholics, few people remained untouched by the violence and inter-communal mistrust, fear, and hatred which marred Northern Irish society for four decades” (Edwards & McGrattan 2010: xviii).

Es irónico que la caída de Stormont fuera el resultado de la puesta en práctica de la política de reclusión por el Gobierno británico auspiciada por los unionistas, y también por la dureza policial empleada en las manifestaciones republicanas. La cuestión más importante es si la caída fue inevitable o meramente el resultado de una respuesta errónea y sectaria a las reivindicaciones del movimiento de derechos civiles.

La experiencia durante más de 12 años de Gobierno directo desde Londres de forma más o menos ecuaníme por parte del Gobierno británico para tratar reivindicaciones similares, daba a entender que la incompetencia y los prejuicios del partido unionista no eran los únicos problemas que había; era imprescindible una nueva y completa valoración y revisión de los asuntos internos de Irlanda del Norte.

¹⁹ Las cifras son hasta junio de 2012.

2.2.3. El Gobierno directo de Londres, y la Conferencia de Sunningdale

La caída del régimen de Stormont desembocó en un periodo de gobierno completa y directamente dirigido desde la capital británica por primera vez en 51 años. Sin embargo, esta nueva situación no satisfizo a los unionistas, que percibieron una pérdida de poder en todo lo concerniente a cuestiones de seguridad, especialmente del orden público. Se probaron iniciativas políticas nuevas y fracasaron. Hacia finales de 1973, una serie de conversaciones y negociaciones entre el secretario de Estado, los unionistas, el SDLP,²⁰ y el partido de la Alianza acordaron la creación de una junta directiva con presencia de estos partidos.

La conferencia entre los Gobiernos británico e irlandés y los tres partidos que componían el Ejecutivo de Irlanda del Norte se conoció por el nombre de *Conferencia de Sunningdale* por sus reuniones en la Escuela de la Administración Civil de Sunningdale en Berkshire, Inglaterra, entre los días 6 y 9 de diciembre de 1973. Esta conferencia tenía como finalidad establecer la ‘dimensión irlandesa’ y el marco político en el que se desenvolvería el nuevo gobierno.

Tanto el Gobierno británico como el irlandés representados en la Conferencia de Sunningdale declararon que cumplirían los deseos de la mayoría de la población de Irlanda del Norte. Se establecería un Consejo de Irlanda y habría una Asamblea consultiva con representantes de las dos partes de Irlanda, que tendría responsabilidad sobre una amplia gama de funciones. También se produjeron acuerdos respecto a cómo tratar a aquellos individuos que cometieran crímenes y actos de violencia en cualquier lado de la frontera, sobre el orden público y la vigilancia policial, y sobre la solución a los problemas de seguridad. Los lealistas, es decir, los unionistas liderados por el reverendo Ian Paisley, William Craig y Harry West, no fueron

²⁰ *Social Democratic and Labour Party*: “Moderate nationalist party that has traditionally represented the bulk of Catholics in Northern Ireland but has recently conceded ground to Sinn Féin. Instrumental in paving the way for the current round of the peace process” (Mitchell 2016: 147).

invitados a las conversaciones de Sunningdale. Tras sus protestas finalmente fueron convocados a una reunión, pero se negaron a asistir por considerarla inadecuada.

Nada más aparecer el comunicado, los lealistas lo atacaron con aspereza. La conferencia propuesta para firmar la declaración sobre el estatus de Irlanda del Norte nunca se llegó a celebrar y el Ejecutivo cayó en mayo de 1974 en medio de una huelga del Consejo de Trabajadores del Úlster promovida por los representantes y los trabajadores lealistas. Heaney habló de la oportunidad que se perdió de alcanzar algún acuerdo ante la presión unionista:

... until the British government caved in to the strong-arm tactics of the Ulster loyalist workers after the Sunningdale Conference in 1974, a well-disposed mind could still hope to make sense of the circumstances, to balance what was promising with what was destructive and do what W. B. Yeats had tried to do half a century before, namely, ‘to hold in a single thought reality and justice’.

Asimismo, Heaney resume las largas y terribles consecuencias de lo que supuso esta falta de acuerdo:

After 1974, however, for the twenty long years between then and the ceasefires of August 1994, such a hope proved impossible. The violence from below was then productive of nothing but a retaliatory violence from above, the dream of justice became subsumed into the callousness of reality, and people settled in to a quarter century of life-waste and spirit-waste, of hardening attitudes and narrowing possibilities that were the natural result of political solidarity, traumatic suffering and sheer emotional self-protectiveness (CP 17).

Se implantó de nuevo el Gobierno directo desde Londres y hubo varios intentos con el fin de hallar una solución a la situación política en Irlanda del Norte. Durante el periodo entre 1974 y 1978 estas iniciativas fallidas dieron lugar a nuevas oleadas de violencia, ataques con bombas, manifestaciones, matanzas y asesinatos.

Otro grupo paramilitar protestante muy activo durante estos años era el *Ulster Volunteer Force* (UVF). Esta organización armada fue fundada en 1912 como oposición al autogobierno

en Irlanda (*Home Rule*). Tras la partición del país en 1921 esta organización quedó inactiva. No obstante, en 1966 surgió un grupo paramilitar lealista con idéntico nombre, UVF, que tras una serie de asesinatos fue prohibido por el Gobierno unionista. La proscripción fue levantada por las autoridades británicas en abril de 1974 pero impuesta de nuevo en octubre de 1975 tras otra cadena de asesinatos.²¹ Este grupo es responsable de la muerte de 572 personas²² (McKittrick & McVea 2012: 377); muchos de sus miembros lograron infiltrarse en el *Ulster Defense Regiment* para conseguir formación militar sobre el manejo de armas y explosivos y disponer de información privilegiada a través de las fuerzas de seguridad:

From the outset of the Troubles the UVF and UDA encouraged their members to join the UDR not only to acquire weapons training, intelligence about Republicans, and the ability to set up roadblocks which could be used to check constantly on the movements of IRA suspects. They also had another motive: assassination. [...] Crimes connected with the UDR have spanned the whole of Northern Ireland: over 100 members of the regiment have been convicted of serious offences including murder, attempted murder, causing explosions and having explosive substances (Dillon 1999: 200-201).

Por otro lado, las fuerzas de seguridad han causado la muerte a 362 personas, de las que 302 se atribuyen al ejército británico; 52 a la policía norirlandesa, *Royal Ulster Constabulary* (RUC); y 8 al *Ulster Defense Regiment* (UDR/RIR) (McKittrick & McVea 2012: 377).

Además, O'Brien afirma que muchas de las muertes durante los primeros 16 años de los *Troubles* tuvieron lugar en extrañas circunstancias:

Between 1970 and 1985 British security personnel killed more than 300 people, many of them in circumstances which remained controversial. A number of the victims were children killed by plastic bullets. These disputed killings greatly magnified the hurt felt by the people in hard-

²¹ Al igual que ocurrió con otros grupos paramilitares lealistas como el *Ulster Freedom Fighters* (UFF), el *Ulster Voluntary Force* (UVF) declaró un alto el fuego el 13 de octubre de 1994 bajo los auspicios del *Combined Loyalist Military Command* (CLMC).

²² Esta cifra no incluye la muerte de 543 personas asesinadas por otros terroristas lealistas, cuya responsabilidad corresponde al UDA/UFF (431), y a grupos no especificados (112) (McKittrick & McVea 2012: 377).

pressed nationalist areas, especially as their alienation from the state was already a significant factor in the conflict (2000: 106).

En las elecciones de 1979 el Gobierno laborista salió derrotado y en el programa del partido conservador se atisbaba la posibilidad de la creación de un Consejo para Irlanda del Norte. Sin embargo, después del asesinato de Airey Neave (con quien se identificaba esa nueva posición)²³ a manos del INLA,²⁴ que adhirió una bomba en su coche cuando se encontraba en el aparcamiento de la Cámara de los Comunes, la situación dio un vuelco a esa posible nueva perspectiva.²⁵

Por un lado, se trató de crear un ejecutivo con la participación de todos los partidos. La propuesta fracasó debido a la tensión por la huelga de hambre del bloque H,²⁶ que concitaría la atención internacional sobre la situación de los presos del IRA y la negativa de las autoridades de la prisión de satisfacer las peticiones de los reclusos para ser tratados como presos políticos o de guerra, que es como ellos se definían.

Por otro lado, se hicieron verdaderos esfuerzos para mejorar las relaciones entre el Reino Unido e Irlanda en una reunión del más alto nivel entre los primeros ministros británico e irlandés en diciembre de 1980. Se impulsaron una serie de estudios patrocinados por ambos Gobiernos en enero de 1981 sobre seguridad, entendimiento mutuo, derechos de los ciudadanos, cooperación económica y posibles estructuras institucionales nuevas.

Una vez más se creó un nuevo foro de discusión –el consejo intergubernamental angloirlandés. Esto nos lleva, en un intento por parte de los dos Gobiernos, a una de las medidas

²³ Airey Middleton Sheffield Neave era un militar británico y posteriormente político conservador que tenía un escaño en la Cámara de los Comunes por Abingdon, condado de Oxfordshire.

²⁴ El grupo armado *Irish National Liberation Army* (INLA) era el brazo militar de un grupo trotskista, el *Irish Republican Socialist Party*, escindido del IRA Oficial (OIRA).

²⁵ El INLA es responsable de la muerte de 154 personas (McKittrick & McVea 2012: 377).

²⁶ Recibe este nombre por la forma del edificio de la prisión de Maze en Belfast, donde retenían a los reclusos del IRA.

más importantes para encontrar una solución viable a los problemas de Irlanda del Norte, *The New Ireland Forum*.

2.2.4. El Nuevo Foro de Irlanda

Los tres partidos nacionales de Irlanda, Fianna Fáil, Fine Gael, el Partido Laborista Irlandés junto con el partido nacionalista norirlandés del SDLP (*Social Democratic and Labour Party*) mantuvieron una reunión inicial en el Castillo de Dublín en mayo de 1983, que fue posible gracias al infatigable esfuerzo de John Hume, dirigente del SDLP. Este comprometido político siempre había apostado por una estrategia nacionalista consensuada. El objetivo declarado del Foro en su comunicado oficial era: “consultation on the manner in which lasting peace and stability can be achieved in a new Ireland through the democratic process” (Walsh 1983: 1). El *Taoiseach* (primer ministro) irlandés, Dr. FitzGerald, entendía que la participación de todos los partidos era necesaria: “Dr FitzGerald had told Mr Hume that he could not go ahead with the establishment of a council which embraced nationalist parties only, favouring a forum which would be open to all parties engaged in the democratic process in Northern Ireland and the Republic” (*ibid.* 7).

El Nuevo Foro de Irlanda hizo público su informe el 3 de mayo de 1984, que comprendía un análisis histórico detallado desde el punto de vista nacionalista, junto con opciones para una constitución para toda Irlanda. Los partidos dejaron claro que su primera preferencia era un Estado unitario de 32 condados, pero también propusieron opciones para alcanzar un acuerdo de corte federal con una autoridad conjunta en Irlanda del Norte con una participación paritaria de los Gobiernos de Londres y Dublín.

La solución más popular es la unificación, que el Nuevo Foro de Irlanda quiere lograr mediante el acuerdo, y que el IRA Provisional y su brazo político, el Sinn Féin Provisional, desean alcanzar por la fuerza. La unificación, tal y como aparece reflejado en el informe del Foro, implicaría la necesidad de sustituir la mismísima y muy substancial subvención a la que

tiene derecho Irlanda del Norte –como región deprimida dentro del Reino Unido– del Tesoro británico. Un estudio encargado por el Foro sobre las implicaciones económicas de la unificación demuestra que sería imposible para la República y para Irlanda del Norte por igual soportar el coste, y el desenlace sería tan severo que los niveles de vida descenderían enormemente.²⁷

La idea de una Irlanda federal fue propuesta como medio para conseguir una Irlanda unida e independiente, sin privar a los protestantes norirlandeses de cierto grado de autogobierno. El problema que plantea este tipo de solución es que cualquier sistema federal de gobierno se basa en un acuerdo básico sobre los objetivos nacionales, y que nadie aceptaría la existencia de tales objetivos entre la República e Irlanda del Norte.

La tercera opción considerada por el Foro es un sistema de autoridad mixta o compartida bajo la cual los Gobiernos de Londres y Dublín tendrían una responsabilidad idéntica en todos los aspectos de gobierno de la región norirlandesa. Aunque a primera vista pudiera parecer atractiva, lo que aparentemente se preveía era más o menos un sistema de gobierno directo (*direct rule*).²⁸ No obstante, surgen inconvenientes de envergadura a la propuesta del Foro respecto a compartir el poder de las competencias atribuidas al gobierno. El más importante de ellos es la fuerte oposición entre los unionistas a cualquier forma de control directo por parte de la República de Irlanda sobre los asuntos de Irlanda del Norte.

En Irlanda del Norte solo el SDLP apoyó el acuerdo incondicionalmente. Para los unionistas se trataba de otro ejemplo de interferencia exterior. Para el Sinn Féin Provisional el

²⁷ La situación económica ha cambiado muchísimo en las últimas tres décadas. Cuando yo fui a Irlanda por primera vez en 1984, el nivel de vida era muy similar al de España, quizá algo más bajo en Irlanda. Sin embargo, después de los muchos años de crecimiento económico sostenido y de empleo, conocidos por el nombre de ‘el Tigre Celta’, y a pesar de la crisis reciente que ha afectado a gran parte del mundo, Irlanda ocupa el tercer lugar en renta per cápita en Europa, tras Noruega y Suiza (*The Economist* 2018a).

²⁸ *Direct rule* es un término que se aplica durante finales y principios de los siglos XX y XXI respectivamente, a la administración de Irlanda del Norte directamente desde Westminster, sede del Parlamento del Gobierno del Reino Unido. El periodo más reciente de dicha forma de gobierno llegó a su fin el día 8 de mayo de 2007 cuando se restableció el poder a la Asamblea de Irlanda del Norte a raíz de las elecciones de abril y de un acuerdo de compartición de poder entre los partidos principales.

acuerdo resultó ser: “a major dilution of national aspirations”. El portavoz del Partido Laborista Británico, Peter Archer, lo describió como: “a unique initiative in recent Irish history”. Por más que el informe atrajera un interés y un apoyo internacional considerables, la primera ministra británica, Margaret Thatcher, hizo que el Gobierno irlandés sintiera consternación después de pronunciar su infame y conocido discurso al finalizar la cumbre angloirlandesa de noviembre de 1984, tal y como nos lo recuerda Bowman: “Thatcher reassured FitzGerald there would be no problem – then came ‘Out! Out! Out!’” (2014: 14).

A pesar del rechazo del Gobierno británico a las tres opciones esbozadas en el informe del Foro, y al de los unionistas y nacionalistas a aquellos puntos concretos que pudieran haberles afectado individualmente, no deberíamos pasar por alto el punto 10 del capítulo 5 del informe que dice: “The Parties in the Forum also remain open to discuss other views which may contribute to political development” (CAIN 2013a). Efectivamente, desde ese momento los Gobiernos británico e irlandés han mantenido discusiones serias para solucionar todos los bloqueos que han surgido desde entonces.

2.2.5. El Acuerdo angloirlandés.

El deseo de encontrar una solución se puso de manifiesto en la firma del Acuerdo angloirlandés²⁹ en noviembre de 1985. Podría decirse que este acuerdo supone el avance de mayor calado político desde 1920 y la creación de Irlanda del Norte. En el mencionado compromiso los Gobiernos del Reino Unido y de Irlanda se comprometieron a trabajar de una

²⁹ *Anglo-Irish Agreement* (AIA). Este acuerdo fue firmado por la primera ministra británica, Margaret Thatcher, y el *Taoiseach* irlandés (primer ministro) Garret FitzGerald, en el Castillo de Hillsborough (en las afueras de Belfast) el día 15 de noviembre de 1985. Se trataba de un acuerdo entre el Reino Unido y la República de Irlanda cuyo objetivo final era poner fin a los *Troubles* en Irlanda del Norte. El tratado otorgaba al Gobierno irlandés un papel consultivo en el Gobierno de Irlanda del Norte mientras que a su vez confirmaba que Irlanda del Norte permanecería como parte del Reino Unido a menos que una mayoría de sus ciudadanos acordara formar parte de la República de Irlanda. También fijaba las condiciones para el establecimiento de un gobierno de consenso con transferencias de competencias en la región.

forma conjunta, más íntima y cercana sobre los asuntos relativos a Irlanda del Norte; el documento quedó registrado en la ONU posteriormente.

El comunicado difundido tras la firma decía que los objetivos eran: promocionar la paz y la estabilidad en Irlanda del Norte, la creación de un nuevo clima de amistad y la cooperación mutua para combatir el terrorismo. El rasgo más innovador del acuerdo fue que establecía una conferencia ministerial conjunta con ministros británicos e irlandeses, respaldada por una secretaría de carácter permanente en Maryfield, próxima al complejo de Stormont, con el fin de seguir muy de cerca los acontecimientos políticos, de seguridad y otros asuntos que preocupaban a la minoría nacionalista. Podemos decir que, aunque el pacto alcanzado no significaba formalmente una autoridad conjunta, pues el Reino Unido tenía la última palabra en los temas que afectaban a Irlanda del Norte, suponía, no obstante, un cambio significativo de actitud por parte de la primera ministra británica.

Las reacciones fuera de Irlanda del Norte estaban a favor de llegar a una aproximación para resolver las diferencias entre el Reino Unido y la República de Irlanda. Dentro de Irlanda del Norte, los nacionalistas recibieron el acuerdo con una inmediata bienvenida, que se fortalecía en la medida en que observaban que los unionistas se sentían incómodos. La ira unionista por el papel que se concedía a Irlanda en los asuntos internos de una parte del Reino Unido alcanzó por igual a la opinión pública de todas sensibilidades y signos. Los ataques de cólera de los unionistas los canalizaron en protestas que tuvieron lugar en el ayuntamiento de la ciudad de Belfast y en Maryfield con la clara intención de boicotear los asuntos de la corporación, así como para pedir la retirada del consentimiento unionista con relación a la nueva forma de gobierno que ellos describían como ‘gobierno compartido’.

Las amenazas unionistas eran una constante ante todo lo que ellos entendían como una cesión política a Irlanda, como apunta Russell:

At significant moments throughout the Troubles, loyalists in Northern Ireland, using the language of the siege, attempted to rally Protestants throughout the North to their cause, even threatening a UDI, or Unilateral Declaration of Independence, from Great Britain when they found that British support for maintaining Northern Ireland's union with Britain was waning (2014: 293).

En octubre de 1986 el IRA Provisional (PIRA), durante una convención de la organización bajo el liderazgo de Gerry Adams y Martin McGuinness, aprobó con el 75 % de los votos una medida histórica (el cambio constitucional para participar en la política y tomar posesión de los escaños en los distintos parlamentos) que 11 años más tarde permitiría al Sinn Féin sentarse en la mesa de negociaciones con el resto de partidos políticos de Irlanda del Norte y los Gobiernos del Reino Unido e Irlanda. Estas conversaciones desembocarían en el Acuerdo de Belfast de 1998, conocido popularmente como *Good Friday Agreement*. Paradójicamente la naturaleza de esta votación fue la que a finales de 1969 provocó la escisión del IRA en dos grupos: el Oficial (OIRA), partidarios de reconocer a los Gobiernos de Dublín, Londres y Belfast y de participar en las instituciones, y el IRA Provisional (PIRA), que estaba radicalmente en contra.

El cambio de posiciones fue muy significativo y trascendental, pues, como afirma O'Brien:

The matter was firmly enshrined in the Constitution of Óglaigh na hÉireann (IRA) and as such, a two-thirds majority was needed to change it. The policy was set out in Section 1: Participation in Leinster House [Dublín], Stormont [Belfast] or Westminster [Londres] is strictly forbidden and in any other subservient Parliament, if any. Any volunteer who, by resolution proposes entry into Leinster House, Stormont or Westminster automatically dismisses himself from membership of Óglaigh na hÉireann (2000: 113).

La 'guerra' de desgaste, la desmoralización de muchos de sus miembros y el fracaso de los objetivos marcados, como el fundamental, recurrente y perenne objetivo desde 1916 de 'Brits out', les obligó a tomar este camino. Todavía había que cruzar muchos puentes

‘minados’, y pasar muchas vicisitudes cargadas de gran sufrimiento tanto en pérdida de vidas humanas y heridos como en destrucción de propiedades hasta llegar a 1998 y más allá.

Los resultados de esta convención causaron otra nueva escisión inmediatamente en el IRA Provisional. Los disidentes (el restante 25 %) se constituyeron en el *Continuity IRA* (CIRA), oficialmente en julio de 1987. Este nuevo grupúsculo no ‘enseñaría los dientes’ hasta 1996, con una campaña de bombas, principalmente contra edificios, que duró hasta 2001 (CAIN 2015b).

De hecho, Ian Paisley,³⁰ líder del *Democratic Unionist Party* (DUP),³¹ Peter Robinson, del mismo partido, e Ivan Foster también contribuyeron al horror; crearon una organización paramilitar unionista, el *Ulster Resistance* (UR) o *Ulster Resistance Movement*, el 10 de noviembre de 1986 (CAIN 2015d). Este grupo surgió como oposición al Acuerdo angloirlandés con el objetivo de hacerlo descarrilar. Su gestación tuvo lugar en una reunión política en el Ulster Hall de Belfast, a la que asistieron tres mil simpatizantes unionistas.³² Se organizaron otras muchas reuniones a lo largo de Irlanda del Norte. El grupo fue organizado en nueve ‘batallones’ y los miembros lucían una boina roja. En noviembre de 1988 se produjo un hallazgo de armas en el condado de Armagh, y el posterior arresto de un antiguo candidato del DUP trajo consigo acusaciones de la existencia de vínculos entre políticos de ese partido unionista y grupos paramilitares armados. El DUP manifestó que los nexos del partido con la organización habían terminado en 1987. Dos miembros del *Ulster Resistance* fueron arrestados en abril de 1987 en París junto a un diplomático sudafricano. Se dijo que había habido un intento

³⁰ Tanto Paisley como Robinson llegaron a ocupar el cargo de ministro principal, el de mayor responsabilidad de la Asamblea de Irlanda del Norte. Paisley durante algo más de un año, a quien Robinson sucedió y ocupó el cargo hasta el 10 de enero de 2016.

³¹ DUP: “Democratic Unionist Party, currently the largest political party in Northern Ireland [...]. Strong on the maintenance of the union with Britain and moral conservatism. High level of evangelical personnel and has links with the Free Presbyterian Church” (Mitchell 2016: 145).

³² *Unionist*: “An individual who wishes to retain the union with Britain. May also express a British identity, but with regional Northern Irish/Ulster overtones” (Mitchell 2016: 147).

de intercambio de información sobre la tecnología de los misiles Short³³ a cambio de armas. A finales de los años 80 algunos antiguos miembros del *Ulster Resistance* se unieron a otro grupo llamado *Resistance*.

A pesar del compromiso de los signatarios del Acuerdo angloirlandés que había sobre la transferencia de competencias en Irlanda del Norte no se hicieron nuevas propuestas, salvo una declaración genérica de intenciones (artículo 4 (c) del apartado B., *The Intergovernmental conference*):

Both Governments recognise that devolution can be achieved only with the co-operation of constitutional representatives within Northern Ireland of both traditions there. The Conference shall be a framework within which the Irish Government may put forward views and proposals on the modalities of bringing about devolution in Northern Ireland, in so far as they relate to the interests of the minority community (CAIN 2013b).

Las expectativas que se generaron, en el sentido de que una vez que se establecieran las relaciones entre el Reino Unido y la República de Irlanda la transferencia de competencias (*devolution*)³⁴ del Gobierno central a uno regional sería el corolario natural, resultaron simplistas. Los unionistas, con dos mandatos electorales sobre sus espaldas en 1986 y 1987, no podían aceptar la transferencia de competencias bajo los auspicios del Acuerdo angloirlandés. Después de las elecciones de junio de 1987, Paisley³⁵ y Molyneaux,³⁶ líderes de los dos partidos unionistas principales (DUP y UUP, respectivamente) entablaron conversaciones con el secretario de Estado con el objetivo de suspender la conferencia para así hacer posible el inicio de diálogos entre los partidos. El UUP jugó un papel decisivo durante el proceso de

³³ *Short Missile Systems* era una empresa fabricante de misiles con sede en Belfast. En la actualidad se llama *Thales Air Defence*.

³⁴ En el Reino Unido, el término ‘devolution’ implica la transferencia de competencias del Gobierno central tanto a las naciones históricas de Escocia y Gales y a la provincia de Irlanda del Norte, como a otras regiones periféricas del Estado británico. Después de la victoria laborista en las urnas en 1997, fueron inaugurados el Parlamento escocés (*Scottish Parliament*) y las Asambleas de Irlanda del Norte (*Northern Ireland Assembly*) y de Gales (*Welsh Assembly*).

³⁵ Ian Paisley, fanático sacerdote protestante que dirigía el DUP (*Democratic Unionist Party*).

³⁶ Jim Molyneaux, líder moderado del UUP (*Ulster Unionist Party*).

negociaciones hasta alcanzar el Acuerdo de Belfast de 1998, mientras el DUP siempre las rechazó de plano.³⁷

A principios de 1988 se esbozaron unas propuestas que, hacia finales del año, no habían tenido todavía una respuesta detallada. El secretario de Estado también mantuvo conversaciones con otros partidos, incluyendo el SDLP de John Hume, pero sin ninguna señal o indicio de que se habían creado los criterios ‘ampliamente aceptados’ para la transferencia de competencias. Poco después de las propuestas de los unionistas al secretario de Estado, el SDLP inició una serie de reuniones privadas con el Sinn Féin,³⁸ lo que retrasó cualquier posibilidad de sostener conversaciones directas con los unionistas.

Los portavoces del SDLP, también manifestaron que, en principio, no estaban entregados a la causa de la transferencia de competencias, solo en la medida en que tal postura contribuyera a la solución del problema tal y como ellos lo identificaban; asimismo dijeron que se oponían a cualquier suspensión del Acuerdo angloirlandés, y sugerían que las conversaciones entre los partidos se mantuvieran al mismo tiempo que las de la conferencia y las de Maryfield. Finalmente, en noviembre de 1988 el Acuerdo angloirlandés tenía ya tres años de existencia y, atendiendo al artículo 11 del apartado G., *Arrangements for Review*, se llevó a cabo una revisión de cómo debía funcionar la conferencia. “At the end of three years from signature of this Agreement, or earlier if requested by either Government, the working of the Conference shall be reviewed by the two Governments to see whether any changes in the scope and nature of its activities are desirable” (CAIN 2013b).

Desde la primera convocatoria de la conferencia en diciembre de 1985 se mantuvieron 25 reuniones más (once en Belfast, nueve en Londres y cinco en Dublín). Después de cada

³⁷ UUP: “Until recently the largest unionist grouping. In favour of maintenance of the union with Britain, stressing a British identity, it is seen as more middle class than the DUP and is presently deeply divided over attitudes to the Good Friday Agreement” (Mitchell 2016: 147).

³⁸ El Sinn Féin (del irlandés «nosotros» o «nosotros mismos»; y no como en ocasiones se traduce de forma incorrecta, «nosotros solos») estaba liderado por Gerry Adams, y era el brazo político del IRA.

reunión de la conferencia, se hacía público un breve comunicado que explicaba resumidamente las partes principales que se habían tratado. Entre los temas objeto de las conversaciones podemos mencionar, entre otros, los siguientes: los tribunales, la administración de Justicia, la relación de las fuerzas de seguridad y la policía con la minoría nacionalista, las banderas, los emblemas, los desfiles, la lengua irlandesa, las condiciones para acceder a un empleo y a una vivienda...

Sin embargo, en el tercer año, muchos de los hechos que causaban mayor preocupación tanto en la opinión pública como en los partidos políticos eran asuntos relacionados con el Reino Unido e Irlanda, tales como los tristemente famosos atentados de ‘los Seis de Birmingham’³⁹ y de ‘los Cuatro de Guildford’.⁴⁰ Asimismo, también hubo algunos casos de extradición. Por último, el asesinato de varios terroristas del IRA en Gibraltar llevado a cabo por el grupo de operaciones militares del SAS fue otro caso que tuvo mucha repercusión en Irlanda del Norte. En 1988 tres miembros del IRA, Danny McCann, Seán Savage y Mairéad Farrell fueron tiroteados. Un documental, producido por Roger Bolton y presentado por Jonathan Dimbleby, investigó la llamada Operación Flavius: la misión del SAS⁴¹ culminó con la muerte/asesinato de los tres terroristas. El programa examinó hasta qué punto se trató de una ‘ejecución’, ya que no hubo ningún intento de arrestar a los miembros del IRA por parte de las autoridades británicas.

³⁹ El caso de los ‘Seis de Birmingham’ hace referencia a un grupo de seis personas: Hugh Callaghan, Patrick Hill, Gerard Hunter, Richard McIlkenny, William Power y John Walker, que fueron sentenciados a cadena perpetua en Gran Bretaña en 1975 en un infame caso de error judicial. Se les atribuía la voladura de dos pubs en Birmingham, Inglaterra, el 21 de noviembre de 1974. Sus condenas fueron anuladas por la Corte de Apelaciones el 14 de marzo de 1991. Nunca se ha sabido quiénes fueron los verdaderos autores de la colocación de las bombas de las que se les acusó.

⁴⁰ Los ‘Cuatro de Guildford’ era un grupo de cuatro personas (Paul Hill, Gerry Conlon, Patrick ‘Paddy’ Armstrong y Carole Richardson) que fueron condenadas injustamente en el Reino Unido en octubre de 1975 por la colocación de una bomba en un pub de Guilford atribuida al IRA Provisional. En el atentado murieron cinco personas y resultaron heridas otras sesenta y cinco. Los ‘Cuatro de Guildford’ cumplieron penas de cárcel de más de quince años por un delito que no habían cometido. Su historia, junto con la de los ‘Siete de Maguire’, se narra en la célebre película titulada *En el nombre del padre*.

⁴¹ El Servicio Aéreo Especial (*Special Air Service* o SAS) es la principal fuerza de operaciones especiales que posee el ejército británico. Una de las fuerzas más temidas y respetadas del mundo. Creada en 1941 para realizar incursiones detrás de las líneas del ejército alemán en África, interviniendo junto al ‘Grupo de Largas Distancias en África’. El SAS es una unidad pequeña y secreta.

2.2.6. La Declaración de Downing Street

Acercándonos a tiempos más recientes, debemos hacer un alto para ponderar el último acuerdo entre los Gobiernos británico e irlandés: la Declaración de Downing Street de 1993. No hay una fecha generalmente aceptada respecto a cuándo se inició el tan ansiado ‘proceso de paz’ que culminó en el Acuerdo de Belfast de 1998. Sin embargo, se pueden resaltar las conversaciones que tuvieron lugar entre los dos partidos nacionalistas norirlandeses, el SDLP y Sinn Féin –como elemento dinamizador que influyó en la mencionada ‘Declaración de Downing Street’– y que fueron un paso más hacia dicho proceso. Sobre la importancia de estos intercambios entre Hume y Adams, Gillespie ha escrito:

The discussion between Social Democratic and Labour Party (SDLP) leader John Hume and Gerry Adams, president of Sinn Fein (SF), led to a document in September 1993 that they said could lead to peace in Ireland. The Hume-Adams Document, in turn, influenced the Downing Street Declaration of December 1993, although Hume-Adams was significantly modified by the declaration in key areas, such as the need for the consent of the people of Northern Ireland before a United Ireland could come about (2017: 242).

El propio Seamus Heaney participó y apoyó esta iniciativa política. “In December of 1993, Heaney was a signatory of a letter calling for the adoption of the Hume-Adams initiative, and in September 1994 he wrote an essay, ‘Light Finally Enters the Black Hole’, describing his feelings about the recently announced IRA ceasefire” (Brandes 2009: 31).

El nivel de compenetración y el grado de relación entre el primer ministro británico John Major y su homólogo irlandés, el *Taoiseach*⁴² Albert Reynolds, fueron decisivos en el último momento. Se habían conocido como ministros de Hacienda, antes de que Major se convirtiera

⁴² El *Taoiseach* (plural: *Taoisigh*) o formalmente, *An Taoiseach*, es el jefe de Gobierno (cargo equivalente al de primer ministro o presidente del gobierno en otros países). El presidente de la República de Irlanda nombra al *Taoiseach*, que es elegido por el *Dáil Éireann* (cámara baja del parlamento). El *Taoiseach* debe mantener la confianza del *Dáil Éireann* durante su mandato. Enda Kenny ocupó el puesto desde marzo de 2011 hasta el 14 de junio de 2017, fecha en que fue sustituido por Leo Varadkar, ambos pertenecen al *Fine Gael* (expresión que en gaélico irlandés viene a significar *Familia o Tribu de los Irlandeses*), nombre de su partido político, que es de carácter conservador.

en líder y primer ministro en 1990, y a Reynolds le ocurriera algo similar en 1992. Aunque los dos dijeran que sus contactos y esfuerzos desde febrero de 1992 iban encaminados hacia un acuerdo, no fue realmente hasta julio de 1993 cuando se pudo vislumbrar algún progreso significativo.

Después de haber trabajado con determinación para conseguir un poder compartido en el periodo previo a la reunión de la conferencia intergubernamental angloirlandesa a principios de julio, Reynolds envió un acuerdo marco a Londres que contenía algunos de los elementos de la declaración final con el fin de alcanzar una solución viable. En septiembre, las relaciones entre los dos Gobiernos se vieron afectadas por las denuncias de un supuesto acuerdo de los conservadores con el UUP⁴³ en relación con las votaciones de Maastricht en julio, así como por la incertidumbre derivada de los continuos contactos entre John Hume y Gerry Adams.

El 25 de septiembre se generó un gran optimismo cuando John Hume, en un informe conjunto, afirmó que había un acuerdo sobre el proceso de paz. Sin embargo, para el 12 de octubre, el Gobierno irlandés ya había estudiado dicho informe y se decidió por su propia hoja de ruta para conseguir la buscada pacificación. En un debate especial en el *Dáil*, que tuvo lugar el 27 de octubre, Dick Spring, ministro de Asuntos Exteriores irlandés, esbozó las claves subyacentes de su iniciativa. Dijo que había seis principios, que tenían su origen en el artículo 1 del Acuerdo angloirlandés, y que podían sustentar el proceso de paz:

- First, the people living in Ireland, North and South, without coercion, without violence, should be free to determine their own future;
- Second, that freedom can be expressed in the development of new structures for the governing of Northern Ireland, for relationships between the North and the South, and for relationships

⁴³ El Partido Unionista del Úlster (*Ulster Unionist Party*) es un partido político británico que desarrolla su actividad en Irlanda del Norte y participa en las elecciones para los representantes en la Cámara de los Comunes del Reino Unido. Durante el conflicto de Irlanda del Norte fue el partido con mayor número de votos; sin embargo, durante el largo proceso de negociaciones, su líder, David Trimble, apostó por llegar a un acuerdo con las formaciones nacionalistas (SDLP y Sinn Féin) en el marco del Acuerdo de Viernes Santo. Desde entonces el UUP ha ido perdiendo votos hasta convertirse en la tercera fuerza política de Irlanda del Norte en las elecciones a la Asamblea de 2007.

between the two islands. For many of us, of course, the freedom to determine our own future by agreement should ideally lead to the possibility ultimately of unity on this island.

- Third, no agreement can be reached in respect of any change in the present status of Northern Ireland without the freely expressed consent of a majority of the people in Northern Ireland – free as I have said from coercion or violence.
- Fourth, let us once and for all accept here that if we talk about the freedom of unionists to give their consent to constitutional change, we must also recognize the freedom of unionists to withhold their consent from such change, unless and until they were persuaded by democratic means only.
- Fifth, if we believe in consent as an integral part of any democratic approach to peace, we must be prepared at the right time and in the right circumstances to express our commitment to that consent in our fundamental law.
- Sixth, even in the aftermath of some of the most horrible crimes we have witnessed, we must be prepared to say to the men of violence that they can come to the negotiating table, that they can play a peaceful part in the development of Ireland’s future – if only they would stop the killing and the maiming and the hurting. We will make a place, and we will develop structures, to bring in from the cold those who have lived in the shadow of their own terrorism – and we are prepared to begin that process the moment that a total cessation of violence makes it possible for us to do so.

(The Irish Times 1993: 6)

Estos seis principios fueron el tema de discusión entre Major y Reynolds en la cumbre europea de 29 de octubre en Bruselas, donde emitieron una declaración conjunta en la que expresaron su compromiso para reiniciar las conversaciones sobre el proceso de paz. Condenaban el terrorismo, expresaban su simpatía y comprensión hacia las víctimas y su apoyo a las fuerzas de seguridad; también manifestaban su determinación de que la violencia con fines políticos no tendría éxito. Los dos líderes afirmaron que la situación en Irlanda del Norte nunca cambiaría por la violencia o las amenazas, y que cualquier acuerdo político se tendría que fundamentar mediante el libre consentimiento en ausencia de fuerza o intimidación.

Los seis principios resumidos por Dick Spring se recibieron con gran entusiasmo por todas las partes y fueron descritos como un ‘equilibrio fino’ entre el unionismo y el

nacionalismo.⁴⁴ El 3 de noviembre de 1993 en Belfast, la conferencia intergubernamental angloirlandesa acordó trabajar a partir de la base del documento irlandés para “un marco para la paz, estabilidad y reconciliación” con los principios de Spring como parte nuclear. Sin embargo, y a pesar de que permanecían ciertas diferencias entre los dos líderes, se celebraron varias reuniones en la cumbre europea de Bruselas el 10 de diciembre. Por fin, se emitió la Declaración en Downing Street el miércoles 15 de diciembre de 1993 (*The Irish Times* 1994: 6).

La Declaración de Downing Street trajo consigo un cambio substancial en el clima político a favor de la paz en Irlanda del Norte. Aunque la violencia continuó (atentados con bombas, palizas, ataques de castigo, tiroteos, etc.), se creó el escenario para proseguir con las conversaciones y discusiones iniciando un proceso de paz que estaba destinado a avanzar. Ian Paisley, fanático sacerdote protestante que dirige en ese momento el *Democratic Unionist Party* (DUP), habló abiertamente de una capitulación británica a la República. Paisley ya se había opuesto al Acuerdo angloirlandés de 1985, y nuevamente él y su partido se manifestarían en contra del Acuerdo de Belfast de 1998.

Era evidente de que los postulados defendidos por Paisley y sus partidarios de marginar a los nacionalistas católicos políticamente eran inviables a todas luces. “The attempt by Unionists to construct Northern Ireland as an exclusively British and Protestant society hermetically sealed off from the rest of the island would seem to have little future, therefore, whatever the future of political partition” (Cleary 2002: 79). Los líderes de los distintos partidos, tanto en Irlanda del Norte como en Irlanda, exigieron el cese de la violencia como la

⁴⁴ *Nationalist*: “In the context of Northern Ireland, a nationalist is someone who identifies with the Republic of Ireland and would like to see Irish unity. It is sometimes used in a more generic way, as an alternative ‘catch-all’ term for Catholic” (Mitchell 2016: 146).

única vía posible para todos los partidos interesados en sentarse a dialogar juntos para alcanzar la paz.⁴⁵

En julio de 1994, el Sinn Féin celebró su conferencia nacional de delegados en Letterkenny, en el condado de Donegal. Se suscitó un alto grado de expectación tanto en el ámbito nacional como internacional ya que el Sinn Féin todavía no había dado su opinión oficial con relación a la Declaración de Downing Street. También había una gran expectación sobre la posibilidad de un alto el fuego en Irlanda del Norte. La respuesta del Sinn Féin no resultó positiva ni hacia la declaración conjunta ni hacia el fin de la campaña de violencia del IRA. No obstante, sí que reconocieron la necesidad de seguir adelante con el proceso de paz.

Precisamente, la posibilidad de avanzar hacia la paz en la región norirlandesa sirvió para dividir más profundamente, como no había ocurrido antes, a los dos bandos unionistas. La decisión del IRA de declarar un alto el fuego causó tanta incertidumbre como aprensión en las filas unionistas. Querían garantías de que nunca se impondría un cambio constitucional a los habitantes de Irlanda del Norte.

2.2.7. El cese de la violencia

El 31 de agosto de 1994 el IRA emitió un comunicado anunciando el “cese completo de todas las operaciones militares”. La esperada noticia apareció publicada en la primera página del periódico *The Irish Times* al día siguiente con el siguiente titular: “Euphoria and suspicion greet the silencing of guns after 25 years. Northern Ireland hopeful and uncertain as IRA ends campaign of violence” (Grogan 1994: 1). Sin embargo, el uso de la palabra ‘completo’ en lugar de ‘permanente’ en la redacción del alto el fuego provocó malestar en el Gobierno británico. Muchos grupos unionistas desconfiaban y creían que no duraría. Mientras tanto los

⁴⁵ De hecho, este requisito era condición *sine qua non* para poder iniciar el diálogo, y formaba parte de los seis principios esbozados por Dick Spring en un debate especial en el *Dáil* en octubre de 1993.

paramilitares lealistas⁴⁶ del *Ulster Voluntary Force* (UVF) y del *Ulster Freedom Fighters* (UFF) continuaron con su implacable campaña de violencia (Fraser 2000: 74).

El *Combined Loyalist Military Command* (CLMC),⁴⁷ en representación del UFF y el UVF, tardó seis semanas en anunciar el cese de la violencia y de las actividades terroristas: “Loyalist[s] on Thursday announced a ceasefire beginning at midnight, matching a ceasefire called by the IRA six weeks ago and raising hopes that 25 years of fighting over British rule in Northern Ireland may be at an end”; la declaración del alto el fuego de los paramilitares lealistas desencadenó un fuerte apoyo acompañado por un sentimiento de alivio. El líder del SDLP, John Hume, manifestó al respecto: “the ceasefire as a very good day for the people of Northern Ireland, and a day which they deserved. He again called for people to put the past behind them and build a future everyone can be proud of” (Moriarty 1994: 7).

La mencionada declaración, que entró en vigor desde la medianoche del día 13 de octubre de 1994, desencadenó un apoyo generalizado y generó una sensación de alivio en la población norirlandesa. La mayoría de los partidos políticos en Irlanda del Norte acogieron con agrado este paso hacia adelante y expresaron su deseo a iniciar conversaciones para acelerar el proceso de paz. El principal diario irlandés, *The Irish Times*, recogió el mencionado respaldo: “Party leaders welcome loyalist ceasefire”, y el *Taoiseach* Albert Reynolds propuso: “a National Day of Thanksgiving for Peace” (Kelly and O’Regan 1994: 9).

A medida que pasaban los meses se fueron disipando los temores de que el alto el fuego del IRA no duraría. Este hecho, así como la falta de actividad terrorista de los paramilitares protestantes hicieron posible al Gobierno irlandés impulsar el patrocinio de un Foro para la Paz

⁴⁶ El término exacto en inglés, como ya hemos señalado, es *loyalist*: palabra que se utilizó por primera vez en la política irlandesa a finales del siglo XVIII para referirse a aquellos protestantes que se oponían a la emancipación católica.

⁴⁷ El (CLMC) era una organización paraguas establecida en abril 1991 para coordinar las acciones de todos los grupos paramilitares lealistas. Se componía de 12 representantes del UVF, del UFF -nombre tapadera utilizado por el *Ulster Defence Association* (UDA)- y el *Red Hand Commandos* (RHC). La primera vez que salió a la luz pública esta organización fue el 17 de abril de 1991 cuando proclamó un ‘alto el fuego’ durante las conversaciones entre partidos en Stormont. Esta suspensión momentánea de las acciones terroristas terminó el 4 de julio de ese mismo año (CAIN 2015a).

y la Reconciliación, cuyas sesiones tuvieron lugar en el Castillo de Dublín el 29 de octubre de 1994 (O’Halloran and MacConnell 1994: 10).

Sin ningún género de dudas considero que todo acto terrorista, independientemente de su origen y por la propia naturaleza del hecho en sí, debería ser rechazado totalmente y sin ambages por parte de la sociedad en su conjunto y por todos los gobiernos. Sin embargo, mientras se han demonizado las acciones terroristas nacionalistas del IRA, y con razón, durante muchísimo tiempo los actos terroristas perpetrados por los grupos terroristas afines al unionismo protestante han sido en gran parte ignorados e incluso justificados de alguna manera en círculos oficiales del Reino Unido y por la prensa británica:

Britain’s reluctance to tackle the UDA was not based on ignorance of its activities. After all, the police came from the same community as the UDA; contact between them was frequent, information was exchanged; and by the mid-1970s the security forces had a wealth of often detailed data on the organisation. The British view of the Northern crisis as a purely sectarian war initiated by the IRA allowed them to maintain that the Protestant violence was a product of IRA violence, so that it was essential to concentrate on stopping the IRA (Rolston and Miller 1996: 386-387).

El alto el fuego duró algo más de 17 meses, pues la ruptura de la ‘tregua’ se produjo el día 9 de febrero de 1996, fecha en la que el IRA Provisional colocó varias bombas con una brutal capacidad destructiva en Londres. Habría que esperar hasta el 19 de julio de 1997 para que llegase el cese definitivo de ‘hostilidades’, que contribuyó a las negociaciones que dieron lugar al Acuerdo de Belfast al año siguiente.

2.2.8. Foro para la paz y la reconciliación

El foro para la paz y la reconciliación se estableció por el Gobierno irlandés conforme a las intenciones expresadas en la declaración conjunta. Su tarea era indagar y examinar las vías sobre las que se podían establecer una paz duradera, una estabilidad y una reconciliación mediante un acuerdo entre todas las personas y partidos políticos de Irlanda, y la vez dar los

pasos necesarios para desmontar las barreras de desconfianza existentes en la población partiendo de la base de promocionar el respeto por la igualdad de derechos y la validez de las dos tradiciones e identidades (O'Halloran and MacConnell 1994: 10).

Sin embargo, ni los principales partidos unionistas ni el embajador británico en Dublín asistieron a la reunión inaugural. El que sí acudió fue el líder del Partido Alliance,⁴⁸ John Alderdice.⁴⁹ La ausencia de una representación unionista se debió a que consideraban que su asistencia se hubiera interpretado en el sentido de que aceptaban la demanda de la Constitución irlandesa respecto a la jurisdicción sobre el territorio de Irlanda del Norte.

Tanto el *Taoiseach* como el ministro de Asuntos Exteriores irlandés pidieron al Gobierno británico crear instituciones fronterizas fuertes a riesgo de que las futuras conversaciones políticas en Irlanda del Norte fracasaran.

Es importante destacar el papel que jugó la Administración norteamericana en el proceso de paz norirlandés. El exsenador estadounidense y mediador George Mitchell, enviado especial del presidente Bill Clinton, de quien había sido asesor, se empleó a fondo para mediar entre todas las partes implicadas. Fue él quien anunció el acuerdo alcanzado entre todos los partidos, principalmente los liderados por David Trimble (UUP), John Hume (SDLP) y Gerry Adams (SF), y los Gobiernos de Tony Blair y Bertie Ahern el día 10 de abril de 1998.⁵⁰

2.2.9. El Acuerdo de Belfast de 1998, ‘Good Friday Agreement’

El Acuerdo de Belfast, también conocido como ‘Good Friday Agreement’ (Acuerdo de Viernes Santo) por coincidir la firma del mismo con esa fecha –se firmó el día 10 de abril de

⁴⁸ El *Alliance Party of Northern Ireland* (APNI) es un partido político de Irlanda del Norte que se fundó en 1970 y desde entonces ha tratado de salvar las diferencias entre las dos comunidades de la provincia; se declara abiertamente no sectario.

⁴⁹ John Thomas Alderdice, Barón Alderdice, fue el líder del Partido Alliance entre 1987 y 1998. También fue presidente de la Asamblea de Irlanda del Norte entre 1998 y 2004. En la actualidad tiene un escaño en la Cámara de los Lores como liberal demócrata.

⁵⁰ Ni que decir tiene que el partido unionista del DUP, liderado por el reverendo Ian Paisley, siempre se opuso a la mediación de George Mitchell.

1998—, fue el fruto de un largo proceso de conversaciones entre los partidos de Irlanda del Norte y los Gobiernos británico e irlandés. La Asamblea de Irlanda del Norte fue establecida como resultado del Acuerdo de Belfast.⁵¹

Dicho acuerdo histórico fue respaldado a través de un referéndum⁵² celebrado el día 22 de mayo de 1998 y recibió la consiguiente ratificación legal en la Ley de Irlanda del Norte de 1998. También llevó a la creación de una serie de instituciones interrelacionadas, en particular la Asamblea con una plena autoridad legislativa y ejecutiva para todas las cuestiones que son competencia de los ministerios del Gobierno de Irlanda del Norte y que se conocen como materias transferidas; las excluidas son competencia del Parlamento de Westminster. Las materias reservadas también son gestionadas por Londres sin perjuicio de que el secretario de Estado norirlandés decida que algunas de ellas deban ser transferidas a la Asamblea; tanto las excluidas como las reservadas están recogidas en las cláusulas de la mencionada ley. El Acuerdo de Belfast también llevó al establecimiento de:

- Un consejo ministerial Norte/Sur donde poder reunirse aquellos con responsabilidades ejecutivas en los Gobiernos de Irlanda del Norte e Irlanda para desarrollar consultas, cooperación y acción dentro de la isla de Irlanda. Todas las decisiones del consejo han de ser acordadas por las dos partes.
- Un consejo de las islas británicas para intercambiar información, discutir, consultar y utilizar las medidas más adecuadas para alcanzar acuerdos de cooperación sobre materias de interés mutuo en el ámbito de las competencias de las Administraciones pertinentes. Comprende representantes de Londres, la República de Irlanda, Irlanda del Norte, Escocia y Gales junto con representantes de la Isla de Man y las Islas del Canal.

⁵¹ *Good Friday Agreement*: “Settlement reached by all the major Northern Ireland parties, including Sinn Féin and excepting the DUP, in 1998. Reinforced the right of Northern Ireland to remain in the union with Britain until voted otherwise in a referendum. Set up institutional linkages between Northern Ireland and the Republic of Ireland, and between all parts of the British Isles. Also set police and equality reform in motion. Positively received by most nationalists at the time, whilst unionists were, and remain, bitterly divided. Also known as the Belfast Agreement” (Mitchell 2016: 146).

⁵² El referéndum fue respaldado por el 71,1 % de los votantes en Irlanda del Norte con una participación del 81,1 % de los ciudadanos. En la República de Irlanda el respaldo fue mayor con el 94,4 % a favor y una participación del 55,6 % (*Northern Ireland Elections*, 1998).

- Una conferencia intergubernamental británico-irlandesa compuesta por altos representantes de ambos Gobiernos para promocionar la cooperación bilateral a todos los niveles sobre materias de interés mutuo.
- Un foro cívico consultivo, compuesto por representantes de empresas, sindicatos y otros sectores ciudadanos para actuar como mecanismo consultivo sobre asuntos sociales, económicos y culturales.
- El ministro principal y el viceministro principal conjuntamente nombran a los ministros para asistir al consejo ministerial Norte/Sur y al consejo británico-irlandés e informar a la Asamblea tras las reuniones de estos consejos. También garantizan que el Gobierno esté representado en las reuniones de la conferencia intergubernamental británico-irlandesa. El ministro principal y el viceministro principal, conjuntamente, también toman acuerdos sobre el funcionamiento del foro cívico. Estos acuerdos requieren el visto bueno de la Asamblea.

Cuatro meses después del trascendental Acuerdo de Belfast para la consecución de una paz permanente en Irlanda del Norte se produjo el terrible atentado de Omagh, en el condado de Tyrone, el 15 de agosto. Murieron 29 personas: 13 civiles católicos, 11 civiles protestantes y 5 civiles que no eran norirlandeses, entre ellos dos ciudadanos españoles. El atentado fue reivindicado por el IRA ‘Auténtico’ (*Real IRA*), un grupo escindido del IRA Provisional, que buscaba el fracaso del Acuerdo de Viernes Santo.

La cuenta atrás hacia una autoridad conjunta:

- 31 de agosto de 1994 – el IRA anuncia un alto el fuego.
- Octubre 1994 – el *Combined Loyalist Military Command*, en representación de los grupos del UVF y UFF, declara el final de sus ‘operational hostilities’. Se utilizaba el nombre de *Ulster Freedom Fighters* (UFF) como tapadera para evitar la ilegalización del *Ulster Defence Association* (UDA). El Reino Unido ilegalizó al UFF en noviembre de 1973, pero el UDA no fue proscrito como grupo terrorista hasta agosto de 1992.
- Febrero 1996 – el IRA rompe el alto el fuego con un gran atentado en la zona portuaria londinense.
- Julio 1997 – el IRA restaura el alto el fuego de 1994.
- Octubre 1997 – se produce otra escisión en el seno del PIRA, y surge el *Real IRA* (RIRA – ‘IRA Auténtico’) ya que este nuevo grupo terrorista se oponía al proceso de paz.

- Abril 1998 – se firma el Acuerdo de Viernes Santo.⁵³
- Julio 1998 – se forma la Asamblea de Irlanda del Norte. Los norirlandeses habían elegido en junio del mismo año una Asamblea de 108 miembros. El líder unionista moderado David Trimble se convierte en ministro principal de la provincia.
- Agosto 1998 – atentado de Omagh, perpetrado por el RIRA.⁵⁴
- Septiembre 1998 – son puestos en libertad los primeros presos por delitos de terrorismo en Irlanda del Norte.
- Diciembre 1999 – constitución del Gobierno autónomo norirlandés. La Asamblea de Irlanda del Norte fue elegida el 25 de junio de 1998 y se reunió por primera vez el 1 de julio de ese año; sin embargo, solo existió en la ‘sombra’ hasta el 2 de diciembre, fecha en la que son transferidas las competencias plenas a la institución⁵⁵ (conviene recordar que las competencias del Gobierno de Irlanda del Norte son inferiores a las que goza el Gobierno de la Comunidad Autónoma Vasca).
- Mayo 2000 – se llega a la fecha tope de entrega de las armas del IRA sin ningún movimiento por parte de la organización, aunque ofrecen inutilizar sus armas en un proceso bajo la supervisión de una comisión internacional de inspectores.
- Octubre 2001 – el IRA anuncia el comienzo de la entrega de las armas.
- Octubre 2002 – se suspende el ejecutivo norirlandés.
- Junio 2003 – el IRA realiza dos entregas de armas.
- Octubre 2003 – el IRA realiza su tercera entrega de armas.
- Noviembre 2003 – los partidos más radicales, los unionistas del DUP y los nacionalistas del SF, ganan las elecciones a la Asamblea. El DUP (*Democratic Ulster Party*) estaba dirigido por el fanático sacerdote protestante Ian Paisley, y el SF (Sinn Féin – brazo político del IRA) por Gerry Adams.

⁵³ El 10 de abril de 1998, el exsenador estadounidense y mediador George Mitchell anuncia en Belfast un acuerdo de paz entre los partidos unionistas (protestantes) y los nacionalistas (católicos) de Irlanda del Norte: el *Belfast Agreement*.

⁵⁴ El grupo disidente IRA Auténtico (RIRA - *Real IRA*) comete el 15 de agosto un atentado en Omagh que provoca 29 muertos y más de 200 heridos. Las víctimas eran tanto católicas como protestantes, entre las cuales se encontraban dos españoles (Rocío Abad Ramos, de 23 años, y Fernando Blasco Baselga, de 12). La cifra de víctimas coloca el atentado como el más brutal de la historia del conflicto de Irlanda del Norte, con el agravante de que se produjo durante el alto el fuego del IRA Provisional (PIRA), y meses después de la firma del Acuerdo de Viernes Santo. El impacto del atentado en la sociedad irlandesa fue tal que el RIRA se vio obligado a presentar un alto el fuego.

⁵⁵ Han de transcurrir casi 18 meses desde las elecciones para constituir el Gobierno autónomo norirlandés con plena capacidad de gobierno. Desde entonces y hasta el 7 de mayo de 2007, la Asamblea ha estado funcionando y ejerciendo sus funciones intermitentemente y ha sido suspendida en cuatro ocasiones: desde el 11 de febrero hasta el 30 de mayo de 2000; 10 de agosto de 2001 (suspensión de 24 horas); 22 de septiembre de 2001 (suspensión de 24 horas); y, por último, y que constituye el periodo más largo de todos, desde el 14 de octubre de 2002 hasta el 7 de mayo de 2007.

- Diciembre 2004 – el DUP y el SF acercan posiciones para restaurar el Ejecutivo con poderes compartidos, pero el acuerdo se viene abajo por fotografías que evidencian la falta de voluntad del IRA por entregar las armas.
- Julio 2005 – el DUP vence en las elecciones generales (del Reino Unido) con nueve escaños en comparación con el único escaño que consigue el UUP (*Ulster Unionist Party*), cuyo líder, David Trimble –que tanto había contribuido al proceso de pacificación en Irlanda del Norte junto a John Hume–, solo consigue un escaño. El propio Trimble es incapaz de retener el suyo.
- Julio 2005 – el IRA anuncia el fin de la lucha armada y su intención de proseguir su objetivo de reunificar Irlanda por medios democráticos.⁵⁶
- Septiembre 2005 – el IRA ordena a sus unidades ‘deshacerse de las armas’, lo que supone el acto final de la entrega de las armas.
- Mayo 2006 – se convoca a la Asamblea para iniciar conversaciones en un intento de restablecer el Gobierno.
- Agosto 2006 – quedan 100 días para la fecha límite y no hay ningún movimiento para formar Gobierno.
- Septiembre 2006 – la Asamblea se reúne después del receso estival con el fin de restaurar el Gobierno.
- 24 noviembre 2006 – se produce el ultimátum de Peter Hain, secretario para Asuntos de Irlanda del Norte, para la formación de Gobierno. Si Paisley y el Sinn Féin forman el Gobierno ejecutivo, el Parlamento legislativo entrará en funciones el 27 de noviembre.⁵⁷
- Diciembre 2006 – la conferencia intergubernamental británico-irlandesa a su más alto nivel de primeros ministros establece planes conjuntos para conseguir competencias compartidas.
- Marzo 2007 – se celebran elecciones en Irlanda del Norte.
- Mayo 2007 – el Gobierno británico restablece la autonomía a la Asamblea de Irlanda del Norte. Paisley y el ‘número dos’ del Sinn Féin, Martin McGuinness, juran sus cargos como ministro principal y viceministro principal, respectivamente, del nuevo Gobierno autónomo.
- Agosto 2007 – las tropas británicas se retiran de Irlanda del Norte. “Operation Banner, 38 years of military intervention in Northern Ireland, ended at midnight last night with no ceremony or anything that gave the impression of withdrawal” (Keenan 2007: 7).

⁵⁶ El 28 de Julio de 2005 el IRA formalmente ordena el cese de su campaña armada y dice que seguirá la vía democrática poniendo fin a más de 30 años de violencia extrema. Por un lado, Gerry Adams tacha el gesto como: “a courageous and confident initiative”, mientras que el primer ministro Tony Blair dijo: “I welcome the recognition that the only route to political change lies in exclusively peaceful and democratic means”, y lo calificó como: “a step of unparalleled magnitude in the recent history of Northern Ireland” (Millar 2005: 8). Sin embargo, un escéptico Ian Paisley sostiene que el IRA había cambiado varias veces de opinión después de otras manifestaciones también “históricas”. El IRA tomó la decisión tras un debate interno inducido por Gerry Adams cuando en abril hizo un llamamiento en el que abogaba por lograr sus objetivos históricos exclusivamente mediante procedimientos políticos.

⁵⁷ Si no se forma nuevo Gobierno, tanto los salarios como los distintos complementos de los miembros de la Asamblea legislativa (MLA) serían suprimidos.

El 1 de agosto de 2007 se puso oficialmente punto final a la Operación Banner, cuya duración ha sido de 38 años. Las tropas británicas llegaron a Irlanda del Norte en 1969 enviadas por el Gobierno conservador del primer ministro Edward Heath. La policía se veía incapaz de poner orden a los crecientes enfrentamientos entre las comunidades católica y protestante. En un primer momento, la llegada de las tropas fue vista con buenos ojos por los católicos; sin embargo, los nacionalistas pronto vieron esa intervención como una demostración de fuerza más por parte del Reino Unido. Finalmente, las tropas, cuyo objetivo era mantener la paz entre católicos y protestantes, acabaron combatiendo al IRA, y la operación, que se preveía temporal, se prolongó durante casi cuatro décadas.

2.2.10. El papel del Ejército Republicano Irlandés (IRA)

El IRA ha sido un actor principal en el periodo de los *Troubles* que empezaron en 1969 y duraron más allá de la firma del Acuerdo de Belfast en 1998. La primera vez que se habla del Ejército Republicano Irlandés tiene lugar en 1919. Esta organización, que podríamos denominarla ‘antiguo’ IRA, estuvo activa desde enero de 1919 hasta diciembre de 1921, coincidiendo con la Guerra de independencia.⁵⁸ Tras la ratificación del Tratado angloirlandés en el *Dáil* (Parlamento irlandés), muchos de sus miembros se integraron en el nuevo Ejército del recién creado Estado Libre Irlandés en 1922.⁵⁹ Sin embargo, aquellos que rechazaron el Tratado se alinearon con los que se consideraban legítimos seguidores del IRA, que habían votado en contra. De esta forma se inició la guerra civil cuyos contendientes principales eran el Ejército regular irlandés y el IRA.⁶⁰ Muchos de los combatientes en ambos bandos habían luchado juntos contra los británicos durante la guerra de independencia. El propio Michael Collins, uno de los personajes más queridos y admirados de Irlanda, fue nombrado comandante

⁵⁸ La guerra de independencia comenzó el 21 de enero de 1919 y finalizó en julio de 1921.

⁵⁹ El Tratado angloirlandés se firmó en Londres el 6 de diciembre de 1921 y fue ratificado en Dublín el 7 de enero de 1922 por 64 votos a favor y 57 en contra. El resultado de la votación supuso la división del Sinn Féin.

⁶⁰ La guerra estalló el 28 de junio de 1922 y se prolongó hasta mayo de 1923.

en jefe del Ejército del Estado Libre Irlandés, y previamente había ocupado el cargo de *Adjutant General* del IRA.⁶¹ En 1939 el IRA fue proscrito en la República de Irlanda.

En diciembre de 1969 se funda el ‘moderno’ IRA, llamado *Provisional IRA* (PIRA), y que, como hemos visto, ha sufrido varias escisiones hasta que anuncia el fin de la violencia (‘lucha armada’ / terrorismo) en julio de 2005.⁶²

2.2.11. ¿Ha terminado el conflicto?

Mucha gente cree que el periodo actual de conflicto violento, *the Troubles*, en Irlanda del Norte está (casi) en su recta final. No obstante, la región ha experimentado violencia no solo de las organizaciones paramilitares que están ‘activas’ (que no han declarado un alto el fuego: RIRA [real IRA, Ejército Republicano Irlandés auténtico]; CIRA [continuity IRA, Ejército Republicano Irlandés de la continuidad]), sino también de algunas organizaciones que supuestamente han declarado un cese de hostilidades (UDA, UFF, LVF, IRA). De ahí que el periodo de ‘paz’ desde que se declararon los distintos ceses (incumplidos y renovados por algunas organizaciones) ha sido incompleto y limitado. El día 28 de Julio de 2005 el Ejército Republicano Irlandés (IRA) emitió una declaración que anunciaba el fin de su ‘campana armada’. El día 26 de septiembre de 2005 la *Independent International Commission on Decommissioning* (Comisión internacional independiente sobre desarme) emitió un informe que declaraba la entrega de armas por parte del IRA (CAIN 2016e).

El conflicto (en su forma política, económica, social, etc.) entre las dos comunidades tiene una larga historia de más de 400 años. Ha habido muchos episodios de disputas

⁶¹ Jefe militar responsable del aparato administrativo. Michael Collins también estuvo al frente de la denominada ‘The Squad’, grupo responsable de los ataques contra altos funcionarios y miembros de la inteligencia instalados en Dublin Castle, centro de la Administración británica en Irlanda. Estas acciones fueron determinantes para que los británicos declarasen una tregua y se iniciaran conversaciones, que desembocaron en las negociaciones de Londres y cuyo corolario fue el Acuerdo angloirlandés. El equipo negociador irlandés estaba encabezado por Michael Collins.

⁶² ‘Decommissioning’, que era uno de los requisitos del Acuerdo de Belfast de 1998, es el nombre por el que se conoce el proceso de entrega y destrucción de las armas del IRA. Empezó en octubre de 2001 y terminó en septiembre de 2005 (Gillespie 2017: 81).

acompañados de violencia en el pasado y no hay garantía plena de que la población no vaya a recurrir a la violencia en el futuro.

Como no podía ser de otra forma en este tipo de procesos; sin embargo, y a pesar de los grandes avances en la dirección adecuada y de todos los buenos objetivos alcanzados, la consecución de una paz duradera real y definitiva es incierta pues siempre surgen focos de violencia sectaria por parte de los antiguos agentes involucrados en los *Troubles*. La Orden de Orange, cuyo origen se remonta a 1795, siempre ha tenido una enorme influencia tanto en las instituciones como en la vida cotidiana de la sociedad norirlandesas. Esa influencia se deja notar en los desfiles sectarios para recordar a los católicos que los protestantes unionistas son los que llevan el timón en Irlanda del Norte.

Estos desfiles, lejos de restañar heridas ahondan en la división entre las dos comunidades y provocan desconfianza y odio. Como indican McKittrick & McVea sobre la organización orangista: “[...] the Orange Order established what came to be known as the marching season, holding hundreds of parades during the summer months. In the nineteenth century these gave rise to recurring riots, particularly in Belfast. One official report said: ‘The celebration of that (Orange July) festival is plainly and unmistakably the originating cause of the riots’” (2012: 15). Asimismo, ese informe añadía que esta celebración se utilizaba con la siguiente finalidad: “to remind one party of the triumph of their ancestors over those of the other, and to inculcate the feelings of Protestant superiority over their Roman Catholic neighbours” (*ibid.*).

Los meses de agosto son particularmente difíciles para la población católica en particular y para el proceso en general por los continuos desfiles de miles de orangistas en Belfast.⁶³ En algunos años se han llegado a congregar unos 20.000 protestantes, de entre los

⁶³ Además de la gran marcha de Belfast, los protestantes de Irlanda del Norte celebran en numerosas localidades de la provincia la batalla del Boyne de 1690, cuando tropas de Guillermo de Orange derrotaron a las del rey católico Jacobo II. Las celebraciones para conmemorar la mencionada batalla suelen comenzar a la medianoch, cuando orangistas colocan hogueras en diversas localidades para recordar esa fecha histórica.

cuales desgraciadamente la mano de los paramilitares unionistas está siempre presente en estos actos, cuya violencia llega a durar varios días y noches consecutivos. Este año no ha sido una excepción, como podemos apreciar en la siguiente información del día 13 de julio:

The outbreak of violence in Belfast and Derry in recent days is a salutary reminder of the dangers of allowing the political vacuum in Northern Ireland to continue indefinitely. While the rioting has been confined to limited areas of both cities it has the capacity to spread as loyalists in Belfast and republicans in Derry feed off each other. This has already heightened tensions, as evidenced by loyalist claims that the PSNI has been more lenient in its dealings with republican thuggery in Derry than with loyalist violence in east Belfast (*The Irish Times* 2018: 19).

En alguna ocasión la comisión de desfiles ha denegado el permiso a los orangistas para pasar por el barrio nacionalista de Ormeau Road, cuyos residentes acusan a los protestantes de organizar marchas triunfalistas que ofenden a su comunidad. Sin embargo, y como medida de protesta por no poder pasar por el recorrido tradicional, los orangistas se han concentrado en el parque de Ormeau, próximo al barrio católico. Muchos residentes se marchan por unos días para evitar estar presentes cuando se desarrolla el desfile.

Por lo tanto, si nos basamos en experiencias previas se podría decir que empíricamente la aparición de otro periodo de violencia no está descartada, aunque es altamente improbable teniendo en cuenta los muchos y positivos pasos que se han dado en pos de la pacificación. Mientras tanto lo más lógico es que Irlanda del Norte siga experimentando una paz imperfecta pero incomparable e infinitamente mejor que la situación anterior. Será necesario un cambio fundamental en la naturaleza de las relaciones entre unionistas y nacionalistas en la región, que incluya concesiones por ambas partes, para evitar la violencia en el futuro.

Por otro lado, la huella de la discriminación, aunque se ha mitigado bastante en los últimos años, tardará tiempo en desaparecer. En este sentido Russell ha escrito:

Northern Ireland was officially British not Irish; the province was unofficially Protestant, not Catholic. The hidden wound of the Catholic presence in the North gaped ever wider as the

century wore on, and, even after the gains of the civil rights movement and toward the end of the Troubles, the increasingly religiously divided population of the province made it easy to ignore this wound (2014: 165-166).

2.2.12. La Asamblea de Irlanda del Norte

La Asamblea es el Parlamento de Irlanda del Norte, con poderes legislativos delegados.⁶⁴ Esta Asamblea fue instaurada por el Acuerdo de Viernes Santo de 1998 con el objetivo de compartir el poder entre los grupos políticos que representan a las dos comunidades norirlandesas, los unionistas (protestantes) y los nacionalistas (católicos). La Asamblea fue suspendida entre octubre de 2002 y marzo de 2007. Se celebraron nuevas elecciones el 7 de marzo de 2007, y el Gobierno británico restableció el poder a la Asamblea el 8 de mayo de 2007.

2.2.12.1. Composición de la Asamblea

La Asamblea tiene 108 miembros, elegidos por 18 distritos electorales usando el sistema D'Hondt, una forma de representación proporcional. Se eligen seis miembros por cada distrito electoral y cada miembro tiene que describirse oficialmente como ‘unionista’, ‘nacionalista’ o ‘sin afiliación’. Hay mecanismos legales para asegurar que el poder sea compartido entre los unionistas y nacionalistas. Los nombramientos de ministro principal, viceministro principal, y presidente de la Asamblea, tienen que recibir el apoyo de una mayoría de ambas comunidades. Los ministros del Ejecutivo de Irlanda del Norte vienen de todos los partidos principales.

2.2.12.2. Elecciones a la Asamblea y el Ejecutivo

El Gobierno se formó el 8 de mayo tras las elecciones celebradas el 7 de marzo de 2007. El ministro principal de Irlanda del Norte fue Ian Paisley, del partido unionista (*Democratic Unionist Party*), y el viceministro principal, Martin McGuinness, del partido nacionalista (*Sinn*

⁶⁴ *Tionól Thuaisceart Éireann* en gaélico irlandés.

Féin). Ian Paisley estuvo poco más de un año en el cargo pues el 5 de junio de 2008 fue substituido por Peter Robinson. Para Martin McGuinness la despedida de Paisley no fue inesperada y sobre el político unionista dijo: “The historic decision he took to go into government with Sinn Fein has changed the face of Irish politics forever” (*BBC News* 2008a). Robinson, el flamante ministro principal, en su toma de posesión y respecto a las relaciones que se iniciaban en la nueva andadura política dijo que había sido importante: “that people learned from the past, not live in it” (*BBC News* 2008b).

Resultados elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte de 2007

	<u>Esaños</u>
Democratic Unionist Party	36
Sinn Féin	28
Ulster Unionist Party	18
Social Democratic Labour Party	16
Alliance Party of Northern Ireland	7
Independent Health Coalition	1
Green Party	1
Progressive Unionist Party	1
<hr/>	
Total	108

(Northern Ireland Assembly 2007)

En esta nueva etapa el Ejecutivo estaba formado por los siguientes ministros con indicación del partido político al que pertenecían y las carteras por las que fueron nombrados:

- Educación - Caitríona Ruane, Sinn Féin
- Salud - Michael McGimpsey, Ulster Unionist Party
- Agricultura - Michelle Gildernew, Sinn Féin
- Comercio e inversiones - Nigel Dodds, Democratic Unionist Party
- Medio Ambiente - Arlene Foster, Democratic Unionist Party
- Desarrollo regional y transporte — Conor Murphy, Sinn Féin
- Empleo - Reg Empey, Ulster Unionist Party
- Hacienda - Peter Robinson, Democratic Unionist Party
- Desarrollo social - Margaret Ritchie, Social Democratic and Labour Party
- Cultura, arte y ocio - Edwin Poots, Democratic Unionist Party

El jueves 6 de diciembre de 2007, ocurrió un hecho ‘histórico’ (y ya van varios en la buena dirección afortunadamente) que no nos lo hubiéramos imaginado nunca: la imagen de Ian Paisley, ministro principal norirlandés, junto a su segundo, Martin McGuinness, departiendo y sonriendo en Times Square, en Nueva York. ¡Qué duda cabe de que la política hace extraños compañeros de cama! Al día siguiente fueron recibidos en la Casa Blanca por el presidente George W. Bush. Habían transcurrido justo siete meses desde que aquel día 8 de mayo juraran sus cargos...

2.2.12.3. Las elecciones de mayo de 2011

Las siguientes elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte se celebraron el 5 de mayo de 2011 y fueron las primeras que tuvieron lugar tras un mandato completo. El Gobierno quedó configurado de la siguiente manera: Peter Robinson, del unionista *Democratic Unionist Party*, (DUP) como ministro principal. Martin McGuinness, del partido nacionalista Sinn Féin, repetía en el cargo como viceministro principal. Sin embargo, desde el 11 de enero de 2016 Arlene Foster, también del DUP, se convirtió en la primera mujer en alcanzar la máxima responsabilidad del Gobierno norirlandés tras la dimisión de Peter Robinson (*BBC News* 2015).⁶⁵

Resultados elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte de 2011

	Escaños	cambio desde 2007
Democratic Unionist Party	38	+ 2
Sinn Féin	29	+ 1
Ulster Unionist Party	16	- 2
Social Democratic and Labour Party	14	- 2
Alliance Party of Northern Ireland	8	+ 1

⁶⁵ Arlene Foster tuvo que sustituir a Peter Robinson en dos ocasiones. La primera fue por un escándalo marital. El 11 de enero Peter Robinson anunció que dejaba el cargo temporalmente tras un escándalo relacionado con su mujer, Iris Robinson. Un documental de la BBC desveló que ella había recaudado 50.000 libras de dos promotores inmobiliarios gracias a sus influencias para financiar el negocio de una cafetería de su amante, de 19 años. Según el documental Peter Robinson estaba al corriente de estos hechos. El día 3 de febrero se reincorporó a su cargo. La segunda fue desde el 10 de septiembre de 2015, fecha en que Robinson y todos los colegas de su partido (DUP) se echan a un lado como consecuencia de la crisis política desatada por el asesinato de un ex miembro del IRA, Kevin McGuigan en agosto de 2015. Robinson regresa a su cargo el 20 de octubre.

Independent	1	–
Green Party	1	–
Traditional Unionist Voice	1	+ 1
Progressive Unionist Party	0	– 1
Total	108	0

(Cracknell 2011: 1)

Estas elecciones no produjeron ningún cambio importante en la composición política de la Asamblea.

El *Democratic Unionist Party* (DUP) consiguió 38 (35 %) de los 108 escaños, dos más que en 2007. El DUP consiguió el porcentaje más alto (30) de los votos de primera opción. El partido del Sinn Féin obtuvo un escaño más que en 2007 y se aseguró el segundo porcentaje más alto de los votos de primera opción, 27.

Tanto el *Social Democratic and Labour Party* (SDLP) y el *Ulster Unionist Party* (UUP) perdieron escaños en 2011 respecto a 2007. En 2003 el UUP había recibido el 23 % de los votos de primera opción, pero esta cifra descendió justo por debajo del 15 en 2007 y alrededor del 13 en 2011. Sus 16 escaños en la Asamblea suponen dos menos que entonces. El SDLP también obtuvo dos escaños menos en la Asamblea de 2011.

Reparto de escaños en la Asamblea por partido desde 1998 hasta 2011

	1998	2003	2007	2011
Democratic Unionist Party	20	30	36	38
Sinn Féin	18	24	28	29
Ulster Unionist Party	28	27	18	16
Social Democratic and Labour Party	24	18	16	14
Alliance Party of Northern Ireland	6	6	7	8
Independent	–	1	1	1
Green Party	–	–	1	1
Traditional Unionist Voice	–	–	–	1
United Kingdom Unionist Party	5	1	–	–
Progressive Unionist Party	2	1	1	–
NI Women's Coalition	2	–	–	–
Independent Unionists	3	–	–	–
Total	108	108	108	108

(Cracknell 2011: 6)

Un análisis pormenorizado de los datos sobre los escaños conseguidos por los distintos partidos desde las primeras elecciones tras el Acuerdo de Belfast en 1998 hasta las últimas celebradas en 2011 arrojan unas conclusiones muy relevantes. El *Ulster Unionist Party* (UUP) de David Trimble, y el *Social Democratic and Labour Party* (SDLP) de John Hume, los dos partidos que llevaron el liderazgo de los múltiples contactos y reuniones con todos los partidos políticos, instituciones, agentes sociales y económicos, y que también llevaron el peso de las negociaciones durante los años previos al Acuerdo de Belfast de 1998, han sido los más castigados, paradójicamente. Estos dos partidos mostraron una actitud valiente y enérgica durante una parte importante del periodo en el que la violencia, la injusticia y el sectarismo estaban instalados en Irlanda del Norte, y en lugar de ver premiada esa actitud en un crecimiento de votos, los han ido perdiendo paulatinamente, elección tras elección. El UUP ha pasado de 28 escaños en 1998 a tan solo 16 en 2011. Y el SDLP ha pasado de 24 a 14. Es decir, unos descensos del 43 y 42 %, respectivamente.

La antigua hegemonía política de estos dos partidos moderados ha sido ‘heredada’ por los dos partidos más radicales del arco parlamentario norirlandés: el DUP y el Sinn Féin:

At the time of the agreement the main forces in Northern Irish politics were the Ulster Unionists and the Social Democratic and Labour Party (SDLP), which represented the moderate forms of unionism and nationalism, respectively. Those two parties have since been swept aside by the harder-line Democratic Unionist Party (DUP) and Sinn Fein, the former political wing of the IRA and the only party that stands at elections both in Northern Ireland and the Republic. Whereas in 1997 the region’s 18 Westminster seats were split between five parties, in last year’s general election the DUP and Sinn Fein took all but one. They have also come to dominate the devolved assembly and executive (*The Economist* 2018b: 21).

Por el contrario, los dos partidos que se han beneficiado y sin duda han visto aumentados significativamente sus votos, y por ende sus escaños, son el *Democratic Unionist Party* (DUP) del reverendo Ian Paisley, y Sinn Féin, liderado por Gerry Adams. El DUP ha pasado de los 20 escaños conseguidos en 1998 hasta casi duplicarlos en 2011 con 38, lo que supone un

incremento del 90 %. Por otro lado, el Sinn Féin ha subido un 61 %, pasando de 18 escaños a 29.

El DUP ha polarizado el voto unionista, en gran medida como consecuencia de lo que Ian Paisley y sus seguidores protestantes percibieron como ‘concesiones’ del partido de David Trimble (UUP) hacia la comunidad católica. De los 18 escaños que el DUP ha logrado desde 1998 hasta 2011, del UUP proceden 11, pero el partido de Paisley también ha sabido aunar en torno a su proyecto una gran parte del voto útil de otros partidos unionistas minoritarios, que han desaparecido.

El Sinn Féin también ha aglutinado gran parte del voto católico al considerar sus votantes que este partido representa los intereses de la comunidad nacionalista irlandesa de forma más incisiva que el SDLP. El trasvase de votos del SDLP al Sinn Féin es evidente, de los 11 escaños que ha sumado durante estos años el partido de Gerry Adams, 10 vienen del SDLP.

En cualquier caso, los 54 escaños unionistas (DUP: 38 y UUP: 16) que representan a la comunidad protestante, y los 43 nacionalistas (Sinn Féin: 29 y SDLP: 14) que representan a la comunidad católica tras las elecciones de 2011, mantienen una proporción –respecto a los resultados obtenidos entre estos dos bloques en las elecciones de 1998– favorable a los nacionalistas pues entonces la correlación de fuerzas era la siguiente:

Escaños unionistas: 58 (UUP, 28; DUP, 20; otros partidos, 10).

Escaños nacionalistas: 42 (SDLP, 24 y Sinn Féin, 18).

La brecha existente entonces de 16 escaños se reduce a 11, es decir, se produce una diferencia a favor de los nacionalistas de cinco diputados entre 1998 y 2011.

2.2.12.4. Las elecciones de mayo de 2016

Las siguientes elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte se celebraron el 5 de mayo de 2016 y fueron las segundas que tuvieron lugar tras un mandato completo. El Gobierno quedó

configurado de la siguiente manera: Arlene Foster, del unionista *Democratic Unionist Party* (DUP) como ministra principal, que lleva en ese cargo desde el 11 de enero de 2016. Martin McGuinness, del partido republicano del Sinn Féin, continuó como viceministro principal (llevaba en el cargo desde las elecciones de 2007) hasta su dimisión en enero de 2017.⁶⁶

Resultados elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte de 2016

	Escaños	cambio desde 2011
Democratic Unionist Party	38	=
Sinn Féin	28	- 1
Ulster Unionist Party	16	=
Social Democratic and Labour Party	12	- 2
Alliance Party of Northern Ireland	8	=
People Before Profit Alliance	2	+ 2
Green Party	2	+ 1
Traditional Unionist Voice	1	=
Independents	1	=
Total	108	

(Russell 2016: 3)

Resumen global de las elecciones:

El *Democratic Ulster Party* (DUP) ha consolidado su posición como el partido más grande en Irlanda del Norte con la repetición de sus 38 escaños en la nueva Asamblea. El *Ulster Unionist Party* (UUP) y el partido Alliance también han conseguido validar el mismo número de escaños que en las elecciones previas de 2011 (16 y 8 respectivamente). Sin embargo, los partidos nacionalistas han experimentado ligeros retrocesos, la pérdida de dos escaños por parte del *Social Democratic and Labour Party* (SDLP) y de uno por Sinn Féin. En estas elecciones ha emergido el partido *People before Profit Alliance* con dos escaños, uno en Belfast Oeste y el otro en Foyle. El *Green Party* ha mejorado su posición con la consecución de un escaño en Belfast Sur.

⁶⁶ Martin McGuinness falleció el 21 de marzo de 2017.

Por último, merece destacar la baja participación (54.9 %), que es un rasgo que se repite en todas las elecciones desde 1998. Mientras que la participación ha aumentado en los distritos electorales de Belfast y Greater Belfast, se han producido caídas significativas en el número de votantes en zonas del oeste y sur de Irlanda del Norte (Russell 2016: 27).

Estas elecciones no produjeron ningún cambio importante en la composición política de la Asamblea.

2.2.12.5. Las elecciones de marzo de 2017

Las elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte se volvieron a celebrar el 2 de marzo de 2017, tan solo 10 meses después de las anteriores. Estas elecciones tuvieron lugar como consecuencia de la salida del Gobierno norirlandés del viceministro principal Martin McGuinness el día 9 de enero de 2017 y la consiguiente disolución de la asamblea el 25 de enero.

La razón de la dimisión de McGuinness, líder del Sinn Féin en la Asamblea, fue como protesta, según afirmó él mismo, por la actitud del partido unionista (DUP) hacia sus colegas republicanos, comportamiento que McGuinness definió como: “crude and crass bigotry”. El DUP y el Sinn Féin compartían las responsabilidades del Gobierno, tal y como establece el Acuerdo de Viernes Santo: “Without a republican deputy first minister in place, the devolved government was suspended. The two parties have spent the subsequent months in fruitless talks to get the Assembly back up and running” (*The Economist* 2017: 31).

La falta de entendimiento es algo que se veía con el paulatino deterioro de las relaciones entre las dos partes. A título de ejemplo valgan las palabras que pronunció un destacado miembro del partido unionista (y que dan la razón a McGuinness): “In 2015 Edwin Poots, a DUP minister, spoke of a “stench” from republicans, telling a Sinn Féin member: “We’ll hold our noses and do business with you” (*ibid.*).

Lo cierto es que las relaciones se empezaron a descomponer con la llegada de Arlene Foster como líder del DUP y ministra principal de Irlanda del Norte en 2016. Los republicanos se quejaban de que ella no los trataba como iguales. La aplicación de recortes a un pequeño programa relacionado con la lengua irlandesa, en contraste con la pérdida de cientos de millones de libras en un proyecto de energía verde mal gestionado y administrado conocido popularmente como el caso “cash for ash” como telón de fondo, provocaron la dimisión de McGuinness.

A fecha de 14 de julio de 2018 la Asamblea se encuentra suspendida y no se vislumbran en el horizonte cambios a corto plazo, a pesar de las presiones del Gobierno británico, aunque últimamente éstas se han suavizado dado que la primera ministra Theresa May depende de los votos del partido unionista del Arlene Foster (DUP) para poder gobernar con mayoría suficiente en la Cámara de los Comunes:

That such an impasse can persist is in part due to the design of the Good Friday Agreement, which intentionally provided a plethora of constitutional vetoes to protect each side against the other. The ability of either main party to collapse the executive by walking out makes for unstable, high-stakes government (*The Economist* 2018b: 21).

Resultados elecciones a la Asamblea de Irlanda del Norte de 2017

	<u>Escaños</u> ⁶⁷
Democratic Unionist Party	28
Sinn Féin	27
Social Democratic and Labour Party	12
Ulster Unionist Party	10
Alliance Party of Northern Ireland	8
Green Party	2
Traditional Unionist Voice	1
People before Profit Alliance	1
Independents	1
Total	90

(Russell 2017: 3)

⁶⁷ El número de escaños de la Asamblea ha pasado de 108 a 90. En el contexto de una Asamblea más reducida, las pérdidas de escaños registradas han sido: DUP (10), UUP (6), Sinn Féin (1) y PBPA (1).

Comentarios:

Un rasgo muy significativo de estas elecciones de marzo de 2017 ha sido la alta participación, que ha alcanzado el 64,8 % de los votantes registrados, y supone un incremento de 9,9 puntos con respecto a las celebradas tan solo diez meses antes, en mayo de 2016, que fue del 54,9 % (*ibid.* 8).

En cuanto al incremento en el número de votos, y en comparación con las anteriores elecciones, el partido que más ha subido en términos porcentuales ha sido el *Alliance Party*, que ha recibido un 50,1 % más de votos (de 48.447 a 72.717). El Sinn Féin ha pasado de 166.785 a 224.245 (un 34,5 más porcentualmente), es decir, 57.460 votos adicionales. El SDLP ha subido un 15,1 %. Y los dos partidos unionistas, DUP y UUP, han incrementado sus votos en 22.846 (11,3 %), y 16.012 (18,3 %), respectivamente (*ibid.* 12).

En resumen, los partidos nacionalistas han conservado prácticamente el mismo número de escaños a pesar de que la nueva Asamblea ha reducido sus miembros en 16 escaños. El Sinn Féin solo pierde uno, retiene 27 de 28, y el SDLP mantiene los 12 que tenía. En cambio, los partidos unionistas han bajado un total de 16: el DUP, a pesar de ser el partido con mayor número de escaños (28), ha perdido 10, y el UUP seis.

Por último, cabe resaltar que, si bien la distancia entre los dos partidos mayoritarios se ha reducido a tan solo un escaño, en número de votos esa mínima diferencia es incluso más evidente pues ha sido estrechísima: solo 1.168 votos separan al Sinn Féin del *Democratic Unionist Party*. Si tenemos en cuenta los votos cosechados por los unionistas (DUP y UUP), y nacionalistas (SF y SDLP), la diferencia es de 8.524 a favor de los unionistas, aunque los nacionalistas disponen de un escaño más (Russell 2017: 11).

2.2.13. Las conmemoraciones del centenario del Alzamiento de Pascua de 1916

En 2016 se conmemoró el centenario del Alzamiento de Pascua de 1916 (*Easter Rising*). Esos hechos históricos marcaron de forma determinante el devenir de la política en Irlanda

durante los siguientes 100 años. En Dublín se realizaron múltiples eventos durante toda la Semana Santa que culminaron el domingo día 27 de marzo con varios homenajes a los muertos (de ambos lados). Especialmente emotivo fue el recuerdo en la prisión de Kilmainham de los líderes irlandeses fusilados como consecuencia de la rebelión. Se hizo la lectura de la proclamación de la república irlandesa por un capitán del ejército irlandés en la entrada principal de la *General Post Office* (GPO) donde 100 años antes lo había hecho Patrick Pearse.⁶⁸ Los actos más importantes acabaron con un desfile militar.

A diferencia de la quincuagésima conmemoración de 1966, en la que se resaltaba solamente la parte irlandesa, la de 2016 ha tenido un carácter de inclusión de todas las víctimas y contendientes, más acorde con el contexto político y los tiempos en que vivimos. Sin embargo, Arlene Foster, ministra principal de Irlanda del Norte hizo unas declaraciones poco reconciliadoras al afirmar que muchos de los líderes del Alzamiento de 1916 eran unos egotistas: “who were doing it to bring glory on themselves”, y se mostró en completo desacuerdo con los sentimientos expresados por Michael D. Higgins, presidente de Irlanda, el lunes de Pascua. Higgins describió a los líderes como: “advanced thinkers, selfless women and men, who took all the risks to ensure that the children of Ireland would, in the future, live in freedom and access their fair share of Ireland’s prosperity”.

Foster, líder del partido unionista DUP había dicho: “I think a lot of them were egotistical [and] were doing it to bring glory upon themselves. They had no democratic backing. I don’t see them as selfless individuals at all”. También rechazó la petición del presidente de llevar a cabo una revisión del imperialismo militarista, Higgins había afirmado que: “while the long shadow cast by what has been called the Troubles in Northern Ireland has led to a scrutiny of the Irish republican tradition of physical violence, a similar review of supremacist and militarist imperialism remains to be fully achieved”. A lo que Foster contestó: “I think he needs

⁶⁸ La proclamación se leyó el 24 de abril de 1916. Ese año la Semana Santa cayó en abril y en 2016 en marzo.

to re-examine what he is saying because, for a lot of us, the legacy of 1916 has been continued violence”. Añadió que quienes escribieron la Proclamación de Pascua de 1916 no tenían legitimidad y que [ellos]: “weren’t speaking for anybody but themselves”. Foster rehusó acudir a las conmemoraciones en Dublín porque para ella el alzamiento lo veía como: “a violent act that killed many hundreds of Irish people”.

Sin embargo, Foster sí admitió que todas las personas que murieron en 1916, incluyendo a los soldados británicos y policías, habían recibido el reconocimiento el Domingo de Resurrección: “and at least that was progress” (Edwards 2016: 1).

2.2.14. ¿Cómo puede afectar el *Brexit* al Acuerdo de Belfast?

Tras la firma de este Acuerdo el 10 de abril de 1998 se iniciaron los primeros pasos hacia un proceso de pacificación en Irlanda del Norte. La puesta en marcha de este Acuerdo ha sido lenta y se ha enfrentado a multitud de obstáculos –que se han ido salvando paulatinamente– y ha logrado crear un marco en el que la situación política, social y económica ha experimentado avances positivos. No obstante, desde el traspaso de competencias legislativas y ejecutivas (2 de diciembre de 1999) la Asamblea ha sido suspendida en cinco ocasiones: la primera suspensión tuvo lugar el 11 de febrero de 2000 (poco después del traspaso de competencias) y duró hasta el 9 de mayo de ese año; otras dos tuvieron lugar el 10 de agosto y el 21 de agosto, respectivamente, de 2001. La cuarta empezó el 14 de octubre de 2002 y se prolongó hasta el 8 de mayo de 2007 (CAIN 2018).

En el vigésimo aniversario del Acuerdo de Viernes Santo el ‘conflicto’ todavía se encuentra en una fase de alcanzar una solución que satisfaga a unionistas y nacionalistas. Como se ha indicado, la Asamblea de Irlanda del Norte permanece suspendida desde enero de 2017 por falta de confianza entre los dos principales grupos, el DUP y el Sinn Féin. Este vacío de poder beneficia a aquellos grupúsculos –minoritarios pero violentos– tanto nacionalistas como lealistas que nunca han aceptado los términos del Acuerdo de Belfast. Esta violencia, como ya

se ha indicado, florece, sobre todo, aunque no exclusivamente, durante el mes de julio coincidiendo con las celebraciones de las marchas orangistas:

The incidents in Belfast and Derry should serve as a warning to politicians from the mainstream parties about the need to work together to ensure that Northern Ireland does not slip back into a cycle of sectarian violence. The statement issued by the parties in Derry is an encouraging sign. Hopefully, it could be the first step in a serious effort to get the powersharing institutions up and running again (*The Irish Times* 2018: 19).

Especialmente preocupante para la comunidad nacionalista es la nueva situación de múltiples incertidumbres que se abren tras la decisión del Reino Unido de abandonar la Unión Europea y de cómo el llamado *Brexit* puede afectar a este proceso puesto en marcha hace casi dos décadas. Angustia sobremanera el tratamiento que se dará a la desaparecida (en la actualidad) frontera entre Irlanda del Norte y la República de Irlanda. En el referéndum celebrado en junio de 2016 los ciudadanos de Irlanda del Norte votaron a favor de la permanencia en la UE con un 55,8 % de los votos, a pesar de la campaña a favor del *Brexit* del principal partido unionista (DUP) liderado por Arlene Foster.

Con relación a la puesta en marcha del acuerdo de paz en Colombia y su posible viabilidad, entre otras razones por las dificultades que dicho acuerdo supone para las víctimas y sus familias, Mario Vargas Llosa, utiliza como ejemplo el antecedente de Irlanda del Norte al afirmar que:

[...] los antiguos feroces enemigos de ayer, ahora en vez de balas y bombas intercambian razones y descubren que, gracias a esa convivencia que parecía imposible, la vida es más vivible y que, gracias a los acuerdos de paz entre católicos y protestantes, se ha abierto una era de progreso material para el país, algo que, por desgracia, el estúpido *Brexit* amenaza con mandar al diablo (2016: 13).

2.2.15. ¿Es posible la unificación de Irlanda?

Son varios los puntos del Acuerdo de Belfast que tratan sobre un posible cambio constitucional que afecte la integridad de Irlanda del Norte habla:

- (i) recognise the legitimacy of whatever choice is freely exercised by a majority of the people of Northern Ireland with regard to its status, whether they prefer to continue to support the Union with Great Britain or a sovereign united Ireland;
- (ii) recognise that it is for the people of the island of Ireland alone, by agreement between the two parts respectively and without external impediment, to exercise their right of self-determination on the basis of consent, freely and concurrently given, North and South, to bring about a united Ireland, if that is their wish, accepting that this right must be achieved and exercised with and subject to the agreement and consent of a majority of the people of Northern Ireland;
- (iii) acknowledge that while a substantial section of the people in Northern Ireland share the legitimate wish of a majority of the people of the island of Ireland for a united Ireland, the present wish of a majority of the people of Northern Ireland, freely exercised and legitimate, is to maintain the Union and, accordingly, that Northern Ireland's status as part of the United Kingdom reflects and relies upon that wish; and that it would be wrong to make any change in the status of Northern Ireland save with the consent of a majority of its people;
- (iv) affirm that if, in the future, the people of the island of Ireland exercise their right of self-determination on the basis set out in sections (i) and (ii) above to bring about a united Ireland, it will be a binding obligation on both Governments to introduce and support in their respective Parliaments legislation to give effect to that wish (GOV.UK 1998).

La población protestante todavía forma la parte mayoritaria de Irlanda del Norte, aunque la diferencia se reduce con el paso del tiempo; según el último censo disponible (2011) el 45,14 % de la población se declara católica o haber sido educada en esa fe. Los protestantes suponen el 48,36 % (census 2011: 19). Según el censo de 2001 la población protestante la componía el 56 % y la católica el 44 %. La población católica sigue creciendo, aunque no hay certeza de cuándo podría alcanzar a la actual mayoría protestante.

Según datos del Departamento de Educación de Irlanda del Norte, durante el curso escolar de 1997/98 había 187.846 alumnos en las aulas de enseñanza primaria, de los cuales el

43,5 % eran de filiación protestante; el 50,4 católica; y el 6,2 pertenecía a otras.⁶⁹

Catorce años después, durante el curso 2011/12 la cifra era de 164,812 alumnos, distribuidos porcentualmente de la siguiente forma: 35,9 protestante; 50,7 católica; 13,4 otras.

Con respecto a las cifras correspondientes al año académico de 1997/98, el número de estudiantes católicos se mantiene, incluso sube ligeramente (3 décimas); sin embargo, se produce un cambio significativo en la cantidad de alumnos protestantes, que desciende 7,6 puntos porcentuales; el otro grupo sube 7,2 puntos.

Si nos fijamos en la enseñanza secundaria, las cifras arrojan los siguientes datos: la población estudiantil era de 153.094 durante el curso 1997/98, de los cuales el 40,8 % correspondía a alumnos protestantes; el 52 a católicos; y el 7,1 a otros.

En el curso 2011/12 la matrícula es de 146,747; el alumnado protestante llega al 38,6 % (baja 2,2 puntos); el católico es prácticamente igual 51,7 (solo desciende 3 décimas); y los estudiantes restantes suponen un 9,7 % (sube 2,6) (*Northern Ireland Schools Census*).

Sin embargo, la filiación religiosa, aunque aporta una información relevante, no siempre coincide con el sentimiento que los ciudadanos norirlandeses expresan respecto a su identidad, apartado este en el que aparecen tres grandes grupos: el 48,41 % se define como ‘británico’; el 28,35 como ‘irlandés’; y el 29,44 como norirlandés (*ibid.* 15). En cualquier caso, las identidades nacional y religiosa se están desdibujando, particularmente entre los jóvenes.

Aunque ‘la regla de la mayoría’ gusta a algunos dentro de la comunidad protestante, ciertamente tiene sus inconvenientes para ellos en la medida en que el tamaño de las dos comunidades se acerca al 50 %. La desventaja más importante es que la comunidad que tiene todo el poder, la protestante en la actualidad, en un momento determinado se vea sin dicho poder por un pequeño cambio en las votaciones. Por esta y otras razones mucha gente piensa que lo mejor es el poder compartido. En el caso de Irlanda del Norte hay motivos importantes

⁶⁹ Esta última categoría ‘otras’ incluye las distintas denominaciones religiosas cristianas y no cristianas; así como a personas sin filiación religiosa o desconocida.

para participar conjuntamente en las responsabilidades de gobierno de forma paritaria independientemente del tamaño de las respectivas comunidades.

Algunos ejemplos de igualdad son: el ejecutivo formado el 29 de noviembre de 1999 estaba compuesto por seis miembros unionistas y otros seis nacionalistas (el ministro principal, el viceministro principal y 10 ministros) aunque más bien como resultado de las votaciones que por diseño de intención política. Asimismo, atendiendo a los requerimientos del Acuerdo de Belfast, Chris Patten⁷⁰ fue comisionado por Tony Blair para presidir una comisión independiente sobre el futuro de la policía en Irlanda del Norte. “The objective of the Patten Commission was to “depoliticise policing” and to create a police service that would be effective, impartial, accountable representative of the community, and which would protect human rights” (Gillespie 2017: 240).

La comisión empezó sus trabajos el 3 de junio de 1998, y en septiembre de 1999 publicó su informe con los resultados. Entre las 175 recomendaciones, además de cambiar el nombre del cuerpo *Royal Ulster Constabulary* (RUC)⁷¹, el uniforme, los distintivos y símbolos –libres de connotaciones británicas o irlandesas–, figuraba la que hacía referencia a un reclutamiento basado en la paridad, un 50 % de miembros católicos, por idéntico porcentaje de protestantes. Asimismo, recomendaba el cambio de la dependencia orgánica de la policía: “[...] the replacement of the Police Authority by a Police Board with a majority of elected Northern Ireland Assembly members with responsibility for policing to be devolved to the Northern Ireland Executive as soon as possible” (*ibid.*).

No obstante, en la actualidad la composición de los miembros del Cuerpo de Policía de

⁷⁰ Miembro del Partido Conservador, aunque ideológicamente ubicado en el ala izquierda del partido escribía los discursos de Margaret Thatcher. En 1983 fue nombrado subsecretario para Irlanda del Norte. Su decisión más polémica fue permitir el cambio de nombre del ayuntamiento de Londonderry a Derry, que fue bien recibido por los nacionalistas, pero rechazado por los unionistas. Entre otras muchas responsabilidades políticas, en 1992 ocupó el cargo de gobernador de Hong Kong hasta su devolución a China en 1997 (Gillespie 2017: 239).

⁷¹ El nuevo nombre del Cuerpo de Policía que se adoptó fue políticamente neutral, *Police Service of Northern Ireland* (PSNI), y entró en vigor en noviembre de 2001.

Irlanda del Norte (*Police Service of Northern Ireland*) todavía dista mucho de alcanzar las cifras recomendadas en el citado informe, y los dos partidos nacionalistas han pedido aplicar el porcentaje acordado. Cuando se introdujo el sistema en 2001 menos de un ocho por ciento de los miembros eran católicos, diez años después en 2011, la representación llegó casi al 30 %. “Sinn Féin and the SDLP have called for a return of 50:50 Catholic/Protestant PSNI recruitment after the latest figures indicate a nationalist resistance to taking on a policing career. At present 31.5 per cent of the force are Catholic, when a more representative figure based on demographics would be about 45 per cent” (Moriarty 2018: 7).

En la última convocatoria se han ofertado 300 nuevas plazas para las que se han recibido un total de 7.700 solicitudes, pero solo el 31 % corresponde a solicitantes católicos por lo que no se prevé que la cifra de policías católicos se incremente a corto plazo. Moriarty explica algunas de las razones de esta situación:

One of the acknowledged reasons for the relatively low application rate remains the dissident republican threat and the consequent difficulties Catholics who join the PSNI can face remaining in their home areas. Dissidents have targeted Catholics, killing two officers: Constable Stephen Carroll in Lurgan, co Armagh in 2009 and Constable Ronan Kerr in Omagh in 2011. Constable Peadar Heffron was badly injured in an under-car booby trap bombing near Randalstown, Co Antrim, in 2010 (*ibid.*).

En definitiva, pese a las incertidumbres actuales, incrementadas por la amenaza del *Brexit* –especialmente en lo que respecta a la frontera interior que sigue dividiendo la isla de Irlanda desde hace muchos siglos–, la situación política y social en Irlanda del Norte es prometedora. A mi juicio, es fundamental un cambio de actitud en la mentalidad tanto de protestantes como de nacionalistas, y tener la visión y el coraje de saber hacer concesiones recíprocas.

Tal vez, y esto hubiera sonado imposible hace tan solo 12 años, los políticos del DUP y del Sinn Féin actuales, que son incapaces de formar Gobierno y poner en marcha a la Asamblea,

deberían mirarse al espejo en el que se reflejaron Ian Paisley y Martin McGuinness, ministro principal y viceministro principal, respectivamente de esos dos partidos, quienes sí supieron ponerse de acuerdo e hicieron concesiones para alcanzar compromisos políticos por el bien general de los norirlandeses.

En la obra de Heaney, *The Cure at Troy*, Neoptólemo se dirige a Filoctetes, cuya actitud de intransigencia recuerda precisamente a la de los unionistas y nacionalistas norirlandeses ya que Filoctetes solo mira al pasado y se recrea permanentemente en su herida; Neoptólemo no le pide a Filoctetes que se olvide de su herida, que es importante y muy dolorosa, y por lo tanto no se puede ignorar, pero sí le exige que adopte una visión más panorámica del futuro –es decir, que empiece a ver otras realidades que incluyan los intereses generales de todos– con estas palabras: “Stop just licking your wounds. Start seeing things.” (CT 74).

Capítulo III

“I began as a poet when my roots were crossed with my reading” (P 37):

La obra de Seamus Heaney

3.1. Introducción

Poeta, ensayista, traductor, crítico y profesor: la carrera profesional de Seamus Heaney es muy extensa y prolífica. Aunque de su producción artística destaca su obra poética, ampliamente celebrada a ambos lados del Atlántico, Heaney también ha escrito una cantidad muy importante de ensayos y ha realizado numerosas traducciones, y adaptaciones de obras clásicas para representar en el teatro.

Desde 1966, fecha en que ve la luz *Death of a Naturalist*, su primera colección importante, hasta 2010, cuando publica su último poemario titulado *Human Chain*, Heaney ha escrito un total de doce libros de poemas. En esta tesis, por las razones que explico en la introducción, nueve son los poemarios objeto de estudio, análisis e interpretación.

En 1990 Heaney hizo su primera incursión en el teatro. Realizó, a partir de una obra de Sófocles, su propia versión en *The Cure at Troy: A version of Sophocles’ ‘Philoctetes’*. En 2004 hizo lo propio con otra obra del poeta trágico griego, *The Burial at Thebes: Sophocles’ ‘Antigone’*.

Heaney ha escrito una cantidad extensísima de ensayos. Muchos de ellos quedan recogidos en sus cuatro colecciones principales: *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (1980); *The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings* (1988); *The Redress of Poetry: Oxford Lectures* (1995); y *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001* (2001); a esta selección de ensayos se sumaría *Crediting Poetry, ‘The Nobel Lecture’*, que fue el discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1995.

Por último, en su faceta de traductor Heaney ha realizado diversos trabajos de obras emblemáticas, de los que cabe destacar dos principalmente: en 1983 publicó la traducción de un largo poema medieval irlandés titulado *Buile Shuibhne*, adaptado con el título de *Sweeney Astray: A Version from the Irish*; en 1999 presentó la traducción de *Beowulf*, gran poema heroico de más de tres mil versos, obra fundamental de la lengua inglesa, traducido y adaptado

como *Beowulf: A New Verse Translation*.

3.2. Poesía

Durante bastante tiempo y en una parte importante de su obra Seamus Heaney se debatió entre lo que él consideraba su responsabilidad social ante la creciente violencia sectaria en Irlanda del Norte y su capacidad y libertad artísticas mediante la continua exploración y análisis en la búsqueda del perfeccionamiento de su creación poética. Aunque en su obra abundan las referencias políticas, históricas y sociales, las colecciones de poesía con mayor contenido político y connotaciones sociales son fundamentalmente tres: *Wintering Out* (1972), *North* (1975), y *Field Work* (1979). “Political, social, and religious identity become important topics for those critics who discuss Heaney’s treatment of Northern Irish unrest and sectarian violence, especially the poetry from *Wintering Out* through *North* and *Field Work*” (Garratt 1995: 7).

Respecto a la exploración e indagación que realiza Heaney del pasado –tanto el más reciente como el más remoto–, y haciendo alusión a su célebre metáfora de “Digging”:¹ “Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I’ll dig with it” (1966: 2), Deane afirma: “Clearly Heaney has found a way to inspect his Northern past, which is also a way of inspecting the nature of his own imagination. The combination of these quests is as rare as it is powerful” (1986: 241).

3.2.1. *Death of a Naturalist*

Heaney publicó sus primeros poemas cuando estaba en la universidad bajo el seudónimo de ‘Incertus’, cuyo nombre demuestra claramente cómo se sentía en sus inicios como poeta en ese periodo de su vida. Sin embargo, la colección de poemas que presenta con el título de *Death of a Naturalist*, publicada en mayo de 1966, marca el comienzo de una larga y prolífica carrera

¹ El concepto de *cavar* (“digging”) con la pluma representa simbólicamente la forma de escribir de Heaney, y se ha convertido en una metáfora permanente a lo largo de una parte significativa de su obra en su continua exploración de la historia, de la lengua y de su sentimiento de identidad cultural.

llena de éxitos para Seamus Heaney como poeta y escritor.² Foster define esta primera obra iniciática como el trabajo de aprendizaje del oficio del poeta: “Death of a Naturalist, fine book though it is, is very much an apprentice’s book, shot through with extravagances and infelicities” (Foster 1995b: 27). Contiene 34 poemas de los que siete son objeto de análisis e interpretación en esta tesis.

La colección empieza con uno de los poemas más conocidos y celebrados del poeta, “Digging”. Alrededor del significado del título de esta composición, Heaney articula una parte significativamente importante de su producción poética. Para Álvarez Calleja “Digging”: “[...] tiene claramente la fuerza de un manifiesto, pues crea la analogía entre su propio trabajo con la pluma y el no menos sagrado de sus antepasados campesinos: el acto de cavar con una azada o con una pluma no solo descubre, sino también arranca las raíces vivas del pasado” (1998: 481).

Heaney ‘cava’ e indaga en la historia y la cultura de Irlanda, temas que se convierten en recurrentes y que articulan su producción poética tanto al principio de su carrera como poeta profesional en esta colección de poemas, como en una gran parte importante de su obra posterior para establecer vínculos entre hechos del pasado y el presente. En esa búsqueda se encuentra con aspectos que él utiliza y moldea creando un marco histórico en el que interpretar y explicar la situación de agitación política y social que observa en la sociedad norirlandesa.

Molino afirma que: “[...] Seamus Heaney explores the continuation of the past – manifest in the form of tradition, language and myth – in the present and evaluates the molding effect that the past has had on himself and his culture. Heaney looks for the past in himself and in the people and places he knows best” (1994: 3). En esa misma línea Heaney acude a su pasado familiar y nos lo ‘desvela’ en *Death of a Naturalist*.

Entre 1959, fecha en que Heaney empezó a escribir sus primeros poemas en las revistas literarias de la Universidad de Queen’s, en Belfast, y la publicación de *Death of a Naturalist* en

² Recibió varios premios y distinciones por este poemario: el ‘Cholmondeley Award’; el ‘Gregory Award for Young Writers’; y el ‘Geoffrey Faber Memorial Prize’.

mayo de 1966, publicó unos 50 poemas, de los que aproximadamente la mitad volvieron a aparecer impresos en este poemario. Algo normal en alguien que está empezando su andadura profesional como poeta y que lógicamente incluye material ya publicado que considera de una calidad suficiente como para que aparezca de nuevo en su primera colección importante.

Death of a Naturalist también incluye poemas que había presentado anteriormente en las reuniones periódicas que mantenía con el taller de escritura creativa conocido con el nombre de ‘The Belfast Group’. Este seminario estaba dirigido por el profesor, poeta y crítico literario Philip Hobsbaum. La influencia que Hobsbaum ha ejercido sobre Heaney y su poesía ha sido a todas luces positiva. Como indica Johnston: “It may be that without Hobsbaum’s Monday evenings, *Death of a Naturalist* (1966) would not have appeared so early or so impressively as it did” (1997: 52). Entre los poemas ya previamente publicados en revistas universitarias destacan tres: “Digging”, “Personal Helicon,” y “Blackberry-Picking”.

El poemario trata en gran parte de las experiencias personales de la infancia y la formulación o expresión de identidades adultas, sobre las relaciones familiares, y la vida rural. Con relación a estas identidades, Montezanti afirma que Heaney desde esta obra: “ha hecho de la cuestión irlandesa una preocupación constante, continúa en sus poemas posteriores a la obtención del Premio Nobel cuestionando y cuestionándose identidades y pertenencias” (2009: 9).

El significado de la tierra tiene una connotación especial para los irlandeses, pues durante mucho tiempo los terrenos dedicados al cultivo y los prados, así como las haciendas y las fincas que había en esas propiedades pertenecieron casi en exclusiva a los protestantes.

Enormes extensiones de las mejores tierras fueron arrancadas a sus auténticos propietarios y confiscadas como política oficial de la Corona inglesa a partir del siglo XVI para entregárselas a los nuevos conquistadores. Particularmente en Irlanda del Norte, donde se establecieron miles de colonos escoceses e ingleses a principios y durante el siglo XVII. Solo

a aquellos católicos que juraban fidelidad y lealtad a la monarquía inglesa se les trataba con cierta indulgencia, pero siempre a beneficio de los intereses de la metrópoli.

La tierra como lugar de identidad es una fuente de inspiración para la poesía de Heaney para quien ambas están íntimamente unidas. En este sentido, para avalar la idea de la importancia de pertenencia a un lugar y poder acreditar unos orígenes culturales propios Heaney cita a la escritora norteamericana Carson McCullers: "[...] that to know who you are, you have to have a place to come from" (P 135).

Al respecto McGuinn sostiene que: "Heaney believes in the idea that poetry and place are inextricably linked [...]. When a poet is cut off from his roots and can no longer "listen" to the landscape, he is cut off from the source of his inspiration" (1986: 18). Para recalcar esta relación entre la tierra y la poesía Heaney 'excava' en la etimología de la palabra 'verso' y ofrece como hipótesis la siguiente reflexión: "'Verse' comes from the Latin versus which could mean a line of poetry but could also mean the turn that a ploughman made at the head of the field as he finished one furrow and faced back into another" (P 65).

Heaney, que tiene 27 años cuando se publica *Death of a Naturalist*, empieza a modelar su 'forma' como poeta con esta antología, y entre los 34 poemas, además de los más íntimos y personales, escribe algunos de carácter más público que configuran lo que en otras colecciones posteriores conformarían sus poemas 'políticos' y 'sociales', es decir, el principal objeto de estudio de esta tesis, con su correspondiente análisis e interpretación de dicho corpus poético.

Los tres últimos versos de "Digging": "Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig with it" (DN 2), sirven metafóricamente para crear el marco creativo de su producción artística. Al respecto O'Grady opina que: "For almost two decades those lines functioned as a touchstone for his writing, as through his first five major volumes of poetry Heaney delved deep into the imaginative landscape of contemporary Ireland, sifting and

filtering through his individual poetic consciousness the rich loam and the watery bog of Irish experience” (1990: 53).

3.2.2. *Door into the Dark*

A diferencia de *Death of a Naturalist*, colección en la que Heaney describe muchas de sus experiencias personales del mundo rural que transcurren en la granja familiar, *Door into the Dark* presenta una mayor diversidad de elementos compositivos. Entonces, el método de trabajo que empleaba era la búsqueda de temas con la técnica de ‘digging’; tres años más tarde, el poeta ha descubierto otros procedimientos para su exploración, que él denomina “downwards” y “outwards”. “Revelation may come either from moving “downwards” into the bog or from moving “outwards” to Ireland’s most distant boundaries. Both directions at this point in Heaney’s poems can be viable “doors into the dark”” (McGuinness 1994: 13).

Aplicando esta terminología, de las obras poéticas analizadas en el capítulo 4, el emblemático poema de “Bogland” pertenecería al sentido de “downwards”; y “The Plantation” y “Shoreline” se corresponderían con la dirección “outwards”.

Esta colección de poemas se publicó en junio de 1969, y Heaney nos explica sus razones sobre el título de la antología: “When I called my second book *Door into the Dark* I intended to gesture towards this idea of poetry as a point of entry into the buried life of the feelings or as a point of exit for it. Words themselves are doors.” (P 52). De hecho, las palabras ‘door into the dark’ aparecen en el primer verso: “All I know is a door into the dark”, del poema “The Forge” (DD 7). El poema trata sobre el trabajo de un herrero, que está en la puerta de una fragua.³ Heaney afirma que eligió este título para su segundo poemario porque: “[...] I thought of ‘the dark’ in the second title as a conventionally positive element, related to what Eliot called ‘the dark embryo’ in which poetry originates” (O’Driscoll 2008: 95). Además, la fascinación por la

³ La foto de un yunque que aparece en la portada de *Door into the Dark* en la edición de Faber and Faber, está relacionada con este poema.

oscuridad es una noción que impone respeto e incluso miedo por lo desconocido y misterioso de lo que hay detrás de dicha entidad, independientemente de las creencias de las distintas personas. Como afirma Foster: “The dark blurs the distinction between pagan and Christian” (1995a: 11-12).

Habían transcurrido tres años y un mes desde la aparición de su primera gran colección, *Death of a Naturalist*, en mayo de 1966. Los brotes iniciales de violencia ya habían estallado el año anterior, en octubre de 1968 con motivo de la manifestación organizada por la Asociación de Derechos Civiles de Irlanda del Norte⁴ (NICRA). Entre sus demandas no figuraban la retirada británica de la región ni la unificación con la República de Irlanda sino derechos que en cualquier sociedad democrática se consideran como fundamentales. “Among their aims, were ‘one man one vote’ in Council elections, ending gerrymandered electoral boundaries, fair allocation of housing, repeal of Special Powers Act and disbandment of the B-Specials”⁵ (O’Brien 2000: 73-74).

En esta colección Heaney muestra su interés por la geografía, la arqueología y la historia de Irlanda. Con esa finalidad Heaney realiza una serie de incursiones para adentrarse en ‘la oscuridad’: “[...] recognizing the inner fears to be overcome before the real digging is begun. To go home and to go down are both to confront the dark” (Foster 1995a: 11).

Heaney continúa indagando en el pasado en busca de una memoria que le permita identificar y establecer una identidad propia para Irlanda. Para ese propósito su método es similar al que utiliza para escribir algunos de los poemas de su primera colección, *Death of a Naturalist*, que se inicia con el emblemático “Digging”. Russell lo expone así: “If “Digging” was an apprentice poem with Heaney tentatively then confidently declaring his intention to

⁴ La *Northern Ireland Civil Rights Association* se había formado en enero de 1967.

⁵ Los *B-Specials* era una milicia policial formada exclusivamente por protestantes y financiada por el Estado. Fue sustituida por el *Ulster Defense Regiment* siguiendo las sugerencias del *Informe Hunt* (1969) en el que se recomendaba su disolución.

make the pen his vocational tool, then “Bogland” implicitly returns to that metaphor, signalling he will “excavate” the buried objects and mythologies of his home ground” (2016: 54).

Es precisamente el poema “Bogland”, que cierra la colección de *Door into the Dark*, del que Heaney se servirá para la creación de otros poemas ambientados en los pantanos de Dinamarca e Irlanda. La dureza de la estética que aparece en dichos poemas permitirá al poeta establecer un paralelismo con la violencia derivada de los problemas políticos contemporáneos en Irlanda del Norte.

Si “Digging” introduce el escenario rural y apela a la historia y a la mitología, Harmon afirma que:

‘Bogland’ is a more zestful manifesto; it is an apologia for Heaney’s territorial claims: he would excavate ‘inward and downwards’, because ‘The wet centre is bottomless’. [...] Part of this territorial possession is linguistic: the landscape can be read in linguistic terms, in the idiom of place, in the identification of vowels and consonants, the vocables of place being signs of race and culture (1987: 27).

Esta segunda colección le hizo a Heaney acreedor del ‘Somerset Maugham Award’.

3.2.3. *Wintering Out*

El tercer poemario de Heaney vio la luz en noviembre de 1972 y supone un cambio importante respecto a los dos volúmenes anteriores en cuanto a la temática y la preocupación del poeta por el arte de la poesía. Mientras Heaney desarrollaba su voz polifónica, y en la medida en que la situación política y social empeoraba, fueron muchas las personas que apelaban a que tomara parte en la arena política. La colección de *Wintering Out* abre un nuevo periodo en el que Heaney muestra un mayor compromiso político, en gran medida por el incremento de la violencia y la discriminación contra la comunidad católica como consecuencia de los *Troubles*. Es importante resaltar el hecho incontestable de que 1972 fue el año más

sangriento de todos con diferencia –durante el mencionado periodo de los disturbios– con 498 muertes (McKittrick and McVea 2012: 375).⁶

Lo que hace Heaney es aplicar la técnica de ‘cavar’ en el pasado, que tantos buenos frutos le ha proporcionado desde su famoso y metafórico poema de “Digging”, y a veces incluso ‘cava muy profundamente’ al hacer de ‘arqueólogo’, como en el poema titulado, “The Tollund Man”, que inicia una serie de poemas que continúan en *North* y que tienen en común el haber sido escritos a partir de cuerpos momificados, y muy bien conservados durante siglos, extraídos de los pantanos.

“The Tollund Man” es una víctima del sacrificio ritual que se rinde a la diosa de la fertilidad. Heaney establece una conexión entre la oblación (la ofrenda y sacrificio que se hace a la deidad) que se describe en este poema y el sufrimiento de muchas personas en su propia tierra: “Taken in relation to the tradition of Irish political martyrdom for that cause whose icon is Kathleen Ni Houlihan,⁷ this is more than an archaic barbarous rite: it is an archetypal pattern. And the unforgettable photographs of these victims blended in my mind with photographs of atrocities, past and present, in the long rites of Irish political and religious struggles” (P 57-58).

Foster nos advierte de las dificultades que entraña remover ciertas capas de la historia: “Troubles or no, digging deep has always been a hazardous business in Ulster, for it is to resume the dark, in Heaney’s phrase, and the dark is fearful. It is arguable whether or not the fear with which Heaney’s poetry is soaked is justified by the trove he has brought back from the Ulster heart of darkness” (1995b: 26). Creo que esta poesía sí está justificada pues como dice Foster, se trata de un tesoro, que no tendríamos si Heaney no se lo hubiera propuesto. En cualquier caso, el compromiso político de Heaney continúa claramente en las dos colecciones siguientes: *North* (1975) y *Field Work* (1979).

⁶ El siguiente peor año fue 1976 con 308 muertes (*ibid*).

⁷ Kathleen (hija de Houlihan) es un símbolo mítico que representa el nacionalismo irlandés; se trata de una figura emblemática que aparece en la literatura, y, en ocasiones, se proyecta como una mujer que simboliza a Irlanda. También se conoce por el nombre de Shan Van Vocht (‘Poor Old Woman’).

Sin embargo, respecto a la recepción que tuvo *Wintering Out*, Garratt sostiene que la aparición de este libro de poemas supuso una decepción para muchas de las personas que estaban familiarizadas con la obra de Heaney. Algunos criticaron al poeta por haberse centrado mucho en cuestiones de la lengua y de haber soslayado en parte las preocupaciones políticas y sociales. Otros consideraban que en este tercer libro Heaney se recreaba estéticamente en los éxitos anteriores y repetía lo ya conocido en lugar de innovar, lo que denotaba sus dudas o inseguridad en cuanto a su voz poética: “as if he were stuck in some in-between stage, looking forward and backward” (1995: 4).

Ciertamente, el empleo de palabras y expresiones lingüísticas es un tema recurrente en la obra de Heaney; en *Wintering Out* él se centra en explorar las diversas variantes dialectales que hay en Irlanda del Norte, y analiza los distintos significados de lo que él denomina “word-hoard”, es decir, toda la riqueza léxica y semántica que entraña la lengua y que está a nuestra disposición. Fruto de esta conciencia dialectal el poeta hace una reflexión sobre la palabra *wrought* que aparecía en la primera versión del poema de “Follower” perteneciente a la colección de *Death of a Naturalist*. El poema empieza así: “My father worked with a horse-plough,” (DN 12), mientras que en la versión original era: “My father *wrought* with a horse-plough”. Este término (arcaico en inglés estándar), aunque era de uso común en el inglés del Úlster, al final lo sustituyó Heaney por *worked*, la forma estándar del inglés. Él mismo nos explica las razones del cambio en su reflexión lingüística:

[T]he word implied solidarity with speakers of South Derry vernacular and a readiness to stand one’s linguistic ground: why, then, did I end up going for the more pallid and expected alternative ‘worked’?

The answer is, I suppose, because I thought twice. And once you think twice about a local usage you have been displaced from it, and your right to it has been contested by the official linguistic censor with whom another part of you is secretly in league. You have been translated from the land of unselfconsciousness to the suburbs of the *mot juste*. This is, of course, a very distinguished neighbourhood and contains important citizens like Mr. Joyce, persons who

sound equally at home in their hearth speech and their acquired language, persons who seem to have obliterated altogether the line between self-conscious and unselfconscious usage, and to have established uncensored access to every coffer of the word-hoard (RP 63-64).

Heaney, en virtud de su consciencia hacia la rica variedad dialectal norirlandesa a su disposición, y tras aplicar la ‘censura lingüística’ a la que hace referencia, decide cambiar el término mencionado por el que considera más oportuno en este caso.

Durante estos años, Heaney se siente desarraigado y desplazado de sus lugares habituales y familiares. Ese sentimiento de separación tiene que ver en parte con el año que la familia Heaney pasó (‘wintering out’) en Berkeley, California, durante el curso académico 1970-71. La frase ‘to winter out’ significa ‘padecer o experimentar y sobrevivir a una crisis’. El propio poeta nos explica el significado del título:

It is a phrase associated with cattle, and with hired boys also. In some ways, it links up with a very resonant line of English verse that every schoolboy knows: ‘Now is the winter of our discontent’. It is meant to gesture towards the distresses that we are all undergoing in this country at the minute. It is meant to be, I suppose, comfortless enough, but with a notion of survival in it (Corcoran 1998: 28).

Además, hay un segundo aspecto que contribuye a ese sentimiento de pérdida de vínculos afectivos y culturales con su país, el creciente peligro que Heaney percibe para él y su familia si, tras el regreso de California, permanecen en Irlanda del Norte, especialmente después de la violencia de ‘Bloody Sunday’ en enero de 1972.

En el último poema de *Wintering Out*, “Westering in California”, Heaney y su esposa han salido a dar una vuelta en coche durante la festividad de Viernes Santo: “I sit under Rand McNally’s / ‘Official Map of the Moon’ ”, y mientras recuerda su última noche en Donegal, habla de las tiendas e iglesias del pueblo norteamericano a la vez que describe el sentimiento de alienación en ese extraño lugar, que Heaney denomina: “The empty amphitheatre / Of the west” (WO 67). El poema nos da a entender que Heaney no puede ahora volver a casa, a Irlanda

del Norte: “Six thousand miles away, / I imagine untroubled dust, / A loosening gravity, / Christ weighing by his hands” (*ibid.* 68). Estos cuatro últimos versos expresan un desiderátum del poeta, que desgraciadamente está muy lejos de la realidad pues la violencia va en aumento, es cada vez más seria y la justicia, por sectaria, está ausente.

En cuanto a los aspectos formales también hay un cambio poético, con estrofas compuestas por versos más breves que en los dos poemarios anteriores. Para O’Donoghue (1994: 14) esta colección es la última en la que el sonido y el comentario poético prevalecen en la expresión lingüística de Heaney. El poeta también dice que en el nuevo libro de *Wintering Out*, existe un: “first movement of change and therefore refreshment and shift of direction [...] in small wafts of stanzas” (Breslin 1991: 29).

3.2.4. North

La colección de poemas de *North* fue publicada en 1975, momento en el que el conflicto norirlandés llevaba instalado varios años en un ciclo de violencia creciente y en un ambiente político y social de máxima tensión. En gran parte esta situación justifica que este volumen sea el de mayor contenido político de cuantos ha publicado Heaney en su dilatada (cincuenta años escribiendo aproximadamente) y prolífica carrera. Es la primera obra que trata directamente sobre el conflicto en Irlanda. De todas las formas, el volumen anterior de *Wintering Out* contiene un contenido político relevante, especialmente relacionado con la lengua. Según Garratt, *North* supuso: “[...] a move toward political aesthetics rather than a repetition of the general introductions and appreciations of early reviews” (1995: 4).

Tanto en *Wintering Out* como en *North* Heaney muestra un mayor grado de compromiso social que en las dos primeras colecciones. “Certainly *Wintering Out* and *North* were attempts to go on from personal, rural childhood poetry, attempts to reach out and go forward from private domain and make wider connections, public connections” (Randall 1979: 16). Sin embargo, Heaney no quería tomar partido por la causa nacionalista, puesto que además de

haberlo situado en una posición incómoda personalmente, él tampoco creía en su fuero interno que debía hacerlo, por convencimiento personal y en aras de una posible reconciliación en la región:

But I didn't want to start plying the pros and cons of the Ulster situation in an editorializing kind of way. I had no gift for that anyway, and while I did have a fair hoard of resentment against the Unionist crowd, I still felt hesitant about hammering a sectarian job, declaring UDI⁸ for the Catholic / Gaelic sensibility. That would only have ratified the sectarian categories which had us where we were. I wanted to find a way of registering refusal and resentment and obstinacy against the "Ulster is British" mentality, but at the same time I wanted my obstinacy to leave the door open for repentant Unionists (*ibid.* 16-17).

El poemario de *North* está dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, que es en gran medida mitológica, Heaney nos hace una descripción de las atrocidades fruto de la violencia, la venganza y las disputas tribales que arrancan en el pasado. También vemos los estragos de la colonización y la conquista militar, que incluye la alienación lingüística y el sectarismo político y social en Irlanda del Norte. Heaney retrata el ruín comportamiento de las dos partes del conflicto y de todo el daño y sufrimiento causados a varias generaciones de ciudadanos.

En la segunda parte –desde mi punto de vista la mejor–, Heaney nos retrata la tragedia de la Irlanda del Norte contemporánea desde una perspectiva más personal en la que él mismo ha sido víctima y ha sufrido las consecuencias del sectarismo político institucional; en otras muchas ocasiones ha sido testigo de dichas prácticas ocurridas a familiares, amigos u otras personas en general. El poeta no rehúye tratar directamente y enfrentarse a muchos de los problemas de la región norirlandesa. Lo hace de una forma decidida y abierta como no lo había

⁸ *Unilateral Declaration of Independence*; Heaney ironiza con este término. En algunos momentos álgidos de los años ochenta –en 1985 se firmó el Acuerdo angloirlandés que preveía una cierta influencia por parte de Irlanda en los asuntos norirlandeses– los unionistas del Ulster percibieron (erróneamente a mi juicio) que estaban siendo abandonados por los británicos, y amenazaron en varias ocasiones con 'independizarse' del Reino Unido mediante la implementación de la mencionada UDI (DUI: Declaración unilateral de independencia).

hecho hasta ahora. En cierta medida se puede considerar esta parte como autobiográfica, especialmente la secuencia de ‘Singing School’.

Esta colección, carente de una unidad temática homogénea con dos partes claramente diferenciadas, aunque ambas tratan la violencia y el sectarismo político, refleja la confusión de Heaney en su tensión interna respecto a su obligación artística como poeta y su responsabilidad social con la comunidad. No obstante, considero que ha logrado de forma magistral en esta antología tejer imágenes y relacionar la situación política de los *Troubles* con un contexto histórico irlandés y escandinavo mucho más amplio. A mi juicio el poeta consigue dos objetivos fundamentales simultáneamente, poner el foco en la denuncia de la violencia a la vez que desarrolla su polifonía poética, es decir, la capacidad de abordar y exponer esa problemática política y social mediante vías artísticas novedosas.

Garratt lo explica de este modo: “[...] *North* framed contemporary events within a larger historical narrative of ancient Celtic and Norse lore, metaphorically connecting the sectarian killings in Northern Ireland to the ritualized human sacrifice of pre-Christian Jutland. [...] an Irish writer confronting and interpreting the social and political issues of his day”. Para un amplio abanico de lectores de Heaney y público en general en Irlanda y en el Reino Unido, la publicación de *North* fue recibida con gran entusiasmo. Asimismo, en Estados Unidos, donde ya era bastante conocido (había pasado el curso académico 1970-71 en la Universidad de California), acogieron la colección: “as a powerful poetic blend of myth and contemporary politics” (1995: 4).

Sin embargo, *North* también suscitó algunas críticas, como indica Stanfield: “Many readers, indeed, have found fault with *North* precisely because it seems to them to hesitate in condemning tendencies it ought unambiguously to condemn” (1995: 99). Otros reproches procedían especialmente de algunas personas que vivían de cerca toda la vorágine relacionada con la violencia. “In Belfast, where there was no such doubt about what was being said, the

reception of the book was markedly less enthusiastic. In the *Honest Ulsterman* Edna Longley spoke of its ‘stylistic inflation’ and Ciaran Carson of its ‘wrong notions of history’” (Morrison 1993: 56).

Probablemente, la crítica más furibunda procedió de Ciaran Carson, poeta irlandés perteneciente a la generación posterior a la de Heaney; en su conocido y famoso artículo sobre *North*, “Escaped from the Massacre?”, Carson empieza su análisis con un ácido (creo que innecesario) comentario en el que caricaturiza un retrato de Heaney realizado por el pintor Edward McGuire:

Badly reproduced on the literary pages, besides de reviews, Edward McGuire’s portrait of Seamus Heaney is blurred and ambivalent; it appears both as an advertisement and as a record of literary achievement. Idealized almost to the point of caricature (the foreshortened legs, the hen-toed boots, the squat fingers resting on the table, the open book) – it seems to forestall criticism; the poet seems to have acquired the status of myth, of institution. One can hardly resist the suspicion that *North* itself, as a work of art, has succumbed to this notion; Heaney seems to have moved – unwillingly, perhaps – from being a writer with the gift of percision, [sic] to become the laureate of violence (1975: 183).

A continuación, Carson define a Heaney en los siguientes términos: “a mythmaker, an anthropologist of ritual killing, an apologist for “the situation”, in the last resort, a mystifier” (*ibid*). Watson aporta una interesante reflexión sobre la crítica de Carson: “It might be said in Heaney’s defence that he is employing his myth neutrally, as it were, as explanatory of the pathology of violence, not as in any sense an endorsement or an explaining *away* of the violence” (1985: 214).

Por último, Carson, tras opinar sobre el retrato, el libro y la figura de Heaney, continúa su crítica con la estructura y el contenido del poemario: “It make [sic] *North* a curiously uneven book. Its division into two parts seems to reflect some basic dilemma, between the need to be precise, and the desire to abstract, to create a superstructure of myth and symbol” (Carson 1975: 183). Carson concluye su artículo sentenciando: “Everyone was anxious that *North* should be

a great book; when it turned out that it wasn't, it was treated as one anyway, and made it into an Ulster '75 Exhibition of the Good that can come out of Troubled Times" (*ibid.* 186).

Con relación al severo análisis que Carson realizó tras la publicación de *North*, Garratt aporta su punto de vista y su interpretación de dicha apreciación: "In a well-known attack on *North*, Ciaran Carson argued that the mythic comparisons in *North* actually obscure the atrocities it intends to illuminate. The result is a kind of fictionalizing in which religion, myth, and history overpower the real social issues they are meant to clarify" (1995: 4). Además de otros trabajos en verso y prosa, con *North* Heaney sumaba ya su cuarta antología de poemas en 1975. Ciaran Carson, nueve años más joven que Heaney, todavía no había publicado ninguna antología; *The New Estate* saldría en 1976 y *The Irish for No* en 1987, aunque con el tiempo desarrolló una producción literaria importante y en la actualidad su obra se puede considerar prolífica e ingente. En 2003 Ciaran Carson fue nombrado director del *Seamus Heaney Centre for Poetry* de la Universidad de Queen's, Belfast, y en la actualidad ocupa la cátedra de poesía de Seamus Heaney en dicha universidad. Con la perspectiva que da el tiempo sería muy interesante saber si Carson haría ahora la misma crítica de *North* que hizo entonces. Cuando se publicó *North* en 1975, Heaney se encontraba viviendo en el condado de Wicklow (al sur de Dublín) adonde se había trasladado desde Belfast hacía tres años, y esa decisión, muy polémica en su día, 'molestó' a algunos críticos norirlandeses.

Desde la perspectiva de 1994, O'Donoghue considera que: "*Wintering Out* might be seen as the end of early Heaney and *North* the beginning of his powerful middle period" (1994: 15). Sin embargo, Heaney, con quien estoy de acuerdo, ha afirmado que el poemario de *North* marca un antes y un después en su creación poética: "I'm certain that up to *North*, that that was one book" (Haffenden 1981: 64). Otros críticos sostienen que *Wintering Out* representa el deseo de Heaney de sobrellevar y aguantar los *Troubles* y la esperanza de un futuro más brillante en Irlanda del Norte.

Bastantes años antes de que empezara la futilidad y la anarquía de dichos *Troubles*, la tensión, que era palpable en la sociedad norirlandesa, y la violencia latente, dejaron una huella importante e indeleble en las personas, un “fundamental blueprint” en palabras de Seamus Heaney: “To the extent that Heaney shares and recognizes this blueprint, his mythic exploration of division in *North* traces societal ills, orders societal anarchy, finds significance in societal futility” (Anderson 1995: 139).

La colección de *North* abre con una composición cuyo título es “Mossbawn: Two Poems in Dedication”⁹ y está dedicada a Mary Heaney, tía de Seamus, que vivió con la familia Heaney durante mucho tiempo y a quien el poeta consideraba como una segunda madre.

La primera parte del poemario empieza y termina con sendos poemas dedicados a Anteo, centrándose en el mito de la tierra, que nutre y da vida, y en la conquista territorial. A diferencia de los poemas de la primera parte de *North*, en los que Heaney establece paralelismos con sucesos del pasado para explicar los problemas de la sociedad irlandesa, y los narradores, a veces el propio Heaney, examinan y analizan los temas y la propia poesía, en los poemas posteriores Heaney empieza a contemplar y a preguntarse sobre cuál ha de ser el papel del poeta en la sociedad.

Heaney explica el significado de las dos partes diferenciadas de *North*: “The two halves of the book constitute two different types of utterance, each of which arose out of a necessity to shape and give palpable linguistic form to two kinds of urgency – one symbolic, one explicit”. Para él, plasmar los pensamientos, sentimientos e ideas en los poemas que vieron la luz en *North* supuso una necesidad casi vital; es como si tuviera una deuda con su ‘tierra’ por haberse trasladado a Wicklow en 1972, en plena efervescencia de la violencia en Irlanda del Norte. Heaney añade: “I don’t know whether it succeeded, but I am pleased that it appeared

⁹ El nombre de Mossbawn está formado por dos palabras: “moss: a turf bog, turf (Ulster English). [Scottish dialect and Northern English dialect]” (Wall 1998: 80); “bawn: a walled enclosure or field near a farmhouse for cattle. [< Irish (Gaelic) *Bábhún*, a cattle keep or fortress.]” (*ibid.* 71).

and hardened out into words some complex need in me” (Deane 1982: 71). Heaney recibió el ‘Duff Cooper Prize’ por este poemario.

3.2.5. *Field Work*

Esta quinta colección, publicada en 1979, se centra en nuevas experiencias y en personas que están relacionadas con la vida del poeta, algunas muy cercanas y otras conocidas. “Heaney is concerned to clarify his role in The Troubles. [...] Seamus Heaney has been working out his necessary loyalties over the previous four collections and that took an explicit shape in ‘Singing School’” (Curtis 2001: 102). *North*, a pesar de las mordientes críticas que recibió por una parte de lectores y algunos críticos en Irlanda del Norte, supuso el encumbramiento internacional de Heaney como poeta a ambos lados del Atlántico. Sin embargo, *North* también se cobró un peaje psicológico importante en Heaney tanto por las propias tensiones inherentes a su persona, como por las que tuvo que soportar desde múltiples ‘frentes’ que le pedían una mayor implicación, y lo peor, que tomara una posición partidista, algo a lo que Heaney siempre se negó.

Afortunadamente, *Field Work*, aunque el poemario no está exento de tensión, pues la situación política y social seguía siendo terrible y parecía no tener fin, está escrito con mayor ‘sosiego’. Como afirma Foster: “*Field Work* is the harvest of the poet’s four-year domicile in County Wicklow away from Belfast, where pressures were heavy on him not just to witness the Troubles but to intervene as a writer” (1995a: 35). Es la primera colección de poemas que Heaney escribe íntegramente fuera de Irlanda del Norte. Andrews también observa un giro en la poesía de Heaney a partir de este trabajo: “The desire to escape, to achieve imaginative freedom, is the keynote of the poetry in and following *Field Work*” (1992: 216).

Estoy de acuerdo con Deane en que a partir de esta obra y la siguiente, *Station Island* (1984), empieza a desaparecer el mundo mitologizado y relacionado arqueológicamente con la tierra que tanto abundaba en la poesía de Heaney desde *Death of a Naturalist* hasta la primera parte de *North*. Se trata de un giro importante en la creación artística del poeta, aunque esto no

supone abandonar su preocupación e interés por la situación de tensión política en Irlanda del Norte. “In its place there emerged a more specifically human world, still full of victims of violence, but no longer the objects of a contemplative grief. [...] Heaney has taken the great risk of having shed an enabling myth after going to all the considerable trouble of creating one” (1986: 241). Este cambio es, en parte, una muestra de la confianza que Heaney ha adquirido en su poesía, como añade Deane: “But it is also the sign of his new sense of freedom” (*ibid.*).

Tras dejar atrás las agonías de los poemas de los pantanos en los volúmenes anteriores,¹⁰ Heaney crea una serie de elegías con menor dosis de melancolía pero que le llenan de tormento. Los relatos y descripciones de las víctimas de los pantanos están escritos sobre personas que el poeta nunca conoció, y en gran medida alcanzan un grado de autorreflexión casi obsesivo. En una entrevista Heaney explica el cambio de una colección a otra: “I suppose [...] that the shift from *North* to *Field Work* is a shift in trust: a learning to trust melody, to trust art as reality, to trust artfulness as an affirmation and not to go into the self-punishment so much. I distrust that attitude too, of course. Those two volumes are negotiating with each other” (Kinahan 1982: 412).

Sobre las elegías Ramazani afirma que: “though Heaney’s archetypal elegies recoil from politics in the journalist’s or the social scientist’s sense of the word, they are deeply political in their analysis of the elegist’s power relations with the dead” (1994: 343). Y las elegías que aparecen en este volumen no son una excepción. Están escritas principalmente para familiares, amigos, y conocidos, y focalizan la mirada hacia fuera, con la voz del poeta centrada entre lo político y social, y lo artístico.

Las seis elegías aparecen agrupadas, tres están dedicadas a personas asesinadas por la violencia sectaria: su primo Colum McCartney, su amigo de la universidad Seán Armstrong, y otro amigo suyo llamado Louis O’Neill; dos de ellas están escritas para recordar a compañeros

¹⁰ Estos poemas son: “The Tollund Man” y “Nerthus” (*Wintering Out*); y “Come to the Bower”, “Bog Queen”, “The Grauballe Man”, “Punishment”, “Strange Fruit” y “Kingship” (*North*).

artistas: el poeta americano Robert Lowell y el compositor irlandés Seán O’Riada; y la última es para un poeta irlandés que murió en la Gran Guerra, Francis Ledwidge. Como ha apuntado Deane, en *Field Work*: “the dead have voices. Voices, prophetic and sibylline, the voices of O’Riada, Lowell, Colum McCartney, Ledwidge...” (1986: 241).

Wait then ... Breasting the mist, in sowers’ aprons,
My ghosts come striding into their spring stations.
The dream grain whirls like freakish Easter snows.

(FW 33)

De los 13 poemas analizados y comentados de *Field Work*, tres de ellos tienen una clara influencia de Dante: “The Strand at Lough Beg”, “An Afterwards” y “Ugolino”. Este último es una traducción del *Infierno*, que se corresponde con los cantos XXXII (vv. 124-39) y XXIII (1-90). Las referencias a Dante y a la *Comedia* que hace Heaney en esta colección son otro ejemplo del interés de los escritores irlandeses por la cultura europea como ya nos había anticipado James Joyce en su obra. En una entrevista en Roma en 1989, Heaney profundiza sobre la atracción que tiene Dante para él como escritor:

It is the Joycean example, a way into free space, to dodge instead of allowing the English tradition – imperial politically – imposing culturally – to marginalize the Irish poet. The strategy that Joyce viewed was to marginalize that Anglo-Saxon Protestant tradition by going to the Mediterranean, by going into Greece... but for me it is not just a tactic. It has to do with the psychic imprint of the Catholic faith. In Ireland we grew up as rural Catholics with little shrines at the crossroads, but deep down we realised that the whole official culture had no place for them. Then I read Dante and I found in a great work of world literature that that little shrine in a corner had this cosmic amplification (De Petris 1995: 161).

Field Work está repleta de citas directas e indirectas de la *Comedia*, el poema “The Strand at Lough Beg” (dedicado a Colum McCartney, primo de Heaney), empieza con una referencia al primer canto del *Purgatorio*, al acto de purificación que Virgilio realiza sobre Dante al final de

su paso por el infierno. En “An Afterwards”, Heaney abre el poema con una alusión explícita al Noveno Círculo del *Infierno*, lugar donde están confinados los traidores; este escenario sirve de introducción para el relato del conde Ugolino, pues la acción de “Ugolino”, poema que cierra la colección, se desarrolla también en el mismo espacio, exactamente en el mismo Círculo.

La publicación de *Field Work* supone, en cierto modo, un cambio que ya se había iniciado cuatro años antes en la segunda parte de *North*, y que continúa con *Station Island* en 1984, en la que seguiremos viendo la inmensa influencia que ejerce Dante en los nuevos poemas de Heaney.

3.2.6. *Station Island*

El poemario de *Station Island*, publicado en 1984, es la colección más larga de Heaney y, a pesar de que está dividida en tres partes separadas, el libro tiene una unidad formal jalonada por la presencia de la figura de Sweeney. Este personaje está en el poema con el que termina la primera parte, “The King of the Ditchbacks”. También aparece al principio de “Station Island” en su manifestación impenitente bajo el nombre de Simon Sweeney, una persona que Heaney recuerda de la infancia y que era miembro de una familia de gitanos. Y, por supuesto, es el protagonista en la tercera parte del libro titulada “Sweeney Redivivus”.

El título de esta colección está tomado de la secuencia de poemas del mismo nombre “Station Island” y hace referencia a la localidad de Station Island, en Donegal, en el noroeste de Irlanda. Este lugar, conocido popularmente por el nombre de Purgatorio de San Patricio, es un islote en medio de un lago, Lough Derg,¹¹ se trata por su historia y tradición de un lugar famoso de peregrinaje y penitencia desde la Edad Media (por lo menos desde el siglo XII, y posiblemente desde el siglo VI) hasta la actualidad. “[...] a meeting place for Irish-society from pre-history to the present day, it functions naturally as a microcosm where the “religious,

¹¹ Lough Derg, en irlandés *Loch Dearg*, significa Lago Rojo. Existe otro Lough Derg en Munster, al sur de Irlanda. Las fechas para hacer el peregrinaje se extienden desde el día 1 de junio hasta el día 15 de agosto.

historical, and cultural affiliations” of “the tribe” are brought to the forefront and where the issue of commitment becomes all the more crucial” (Meyer 1995: 208-209). Los peregrinos hacen ayuno (solo pueden hacer una comida al día, consistente en té negro o café y tostada sin mantequilla) y caminan descalzos alrededor de los restos de piedra de las celdas de los monjes durante un peregrinaje de tres días de duración. La primera noche los peregrinos mantienen vigilia y rezan durante toda la noche. La iglesia en la isla es la Basílica de San Patricio.

Los poemas, que siguen la estela de *Field Work*, y más concretamente de los emblemáticos poemas de “The Strand at Lough Beg” y de “Casualty”, están relacionados temáticamente con la búsqueda de la propia identidad, ya sea espiritual o puramente personal. Heaney admite que su producción poética se encontraba en un callejón sin salida, y necesitaba darle una nueva orientación a su obra: “I needed to butt my way through a blockage, a pile-up of hampering stuff, everything that had gathered up inside me because of the way I was both in and out of the Northern Ireland situation. I wasn’t actively involved, yet I felt dragged upon and put upon by it” (O’Driscoll 2008: 235-6). Aunque el papel de Heaney en los *Troubles* ha sido siempre de ‘observador’ político y de ‘fedatario’ de los acontecimientos, durante todo este tiempo él se va visto muy presionado por las dos partes enfrentadas en el conflicto, y, como el propio poeta dice, escribió esta colección de poemas para despejar el camino: “to clear the head, if not the decks” (*ibid.* 236).

“Station Island” consta de una secuencia de doce poemas. Es un relato autobiográfico del segundo viaje de Heaney a la isla, que narra o más bien dramatiza una serie de encuentros visionarios con los muertos, algunos de ellos en forma de sueños. El título recuerda cada uno de los altares y cruces que jalonan el recorrido del vía crucis, ante los cuales se rezan ciertas oraciones para conseguir indulgencias. Sin embargo, en este apartado, Heaney reflexiona y pone el foco en aspectos personales y políticos: se plantea la finalidad y la fuerza de la profesión

del poeta, especialmente con relación a cómo debería tratar la crisis política, y la continua violencia de los *Troubles* de Irlanda del Norte.

La influencia de Dante en este apartado es manifiesta. Heaney, que se considera en cierta forma un exiliado en “Exposure” (último poema de *North*): “An inner émigré” (N 67), acude a Dante, otro poeta que sí estuvo exiliado. Heaney recurre de nuevo a la obra dantesca de la *Divina Comedia* e imita su estructura y su técnica narrativa. Esta secuencia de poemas está relacionada con el inframundo, por lo que todas las personas o ‘fantasmas’ que pueblan las diferentes historias pertenecen al mundo de los muertos. Heaney también traduce y adapta algunos fragmentos de la obra.

La última parte, que lleva el título de “Sweeney Redivivus”, trata de Sweeney Astray,¹² una versión del poema irlandés *Buile Shuibhne*, escrito por Heaney y publicado en 1983. *Buile Shuibhne* (La locura de Shuibhne [Sweeney]) es el cuento más famoso perteneciente al Ciclo Histórico, o Ciclo de los Reyes.¹³ En este cuento Sweeney es un rey legendario del Úlster que ofende al distinguido santo Ronan Finn (siglo VII), primero arrojando el salmo de éste al lago, luego matando a uno de sus acólitos, y finalmente cuando Sweeney le tira una lanza a Ronan y daña una campana sagrada que lleva en el cuello.¹⁴ Ronan le echa una maldición a Sweeney, profetiza que su cuerpo adoptará la forma de un pájaro y, que, con el tiempo, morirá por una lanza. Sweeney va a combatir en la batalla de Moira, donde se cumple la primera parte de la maldición y a su vez pierde el juicio durante la batalla de Mag Roth en el año 637. Sweeney se marcha al bosque donde vive en compañía de otros compañeros enajenados. Tras muchas

¹² *Sweeney Astray* es una versión basada en una edición bilingüe de *Buile Suibhne* (‘The Frenzy of Sweeney’) de J. G. O’Keefe que data de 1913.

¹³ El Ciclo Histórico, o Ciclo de los Reyes, está compuesto de una serie de narrativas, en parte realidad y en parte ficción, que dan cuenta de la vida de los reyes de Irlanda. Empiezan en el siglo III antes de Cristo con el rey Labraid Loingsach, uno de los primeros reyes conocidos de Irlanda. Continúan con el príncipe Brian Bóru, que unió la provincia de Munster y fue declarado rey de toda Irlanda alrededor del año 1000.

¹⁴ La historia se narra en una mezcla de poesía y prosa y está registrada en manuscritos que datan de entre los años 1671 y 1674. No obstante, se cree que fueron escritos y que circularon en su forma moderna en algún momento entre los siglos XIII y XV. Es probable, por referencias en obras que datan del siglo X, que algunas partes del cuento en distintas formas pertenezcan al primer milenio.

aventuras Sweeney se hace amigo de Moling, otro santo, y, herido de muerte por una lanza, se reconcilia con la Iglesia. Los viajes y las transformaciones de Sweeney hacen de este cuento un modelo para las historias irlandesas de exilio, historias de viajes imaginarios y físicos, y de crecimiento personal, en cierta medida similar a la función que ha tenido la *Odisea* del poeta griego Homero.

Las distintas voces del poemario, a saber: la lírica, la narrativa y dramática, y la disfrazada u oculta, están presentes en cierta medida para inferir los peligros del engreimiento y la soberbia. “Widgeon”,¹⁵ el poema más corto de todos, se podría interpretar como una alegoría del procedimiento del libro:

It had been badly shot.
While he was plucking it
he found, he says, the voice box –

like a flute stop
in the broken windpipe –

and blew upon it
unexpectedly
his own small widgeon cries.

(SI 48)

Esta historia sobre el pato es ya una historia conocida “he says”, al igual que el peregrinaje a Station Island y el *Buile Shuibhne*, con el que se recrea Heaney y nos da su versión. El ave “had been badly shot” de la misma forma que ocurre con algunos de los fantasmas de “Station Island” que también han sido malvada y cruelmente tiroteados en los asesinatos sectarios de Irlanda del Norte. El personaje del poema (“he”) escucha sus propios chillidos

¹⁵ Este poema está dedicado a Paul Muldoon, poeta contemporáneo norirlandés que se unió al “Belfast Group” al final de su singladura. Muldoon ha manifestado en alguna ocasión su gusto por la “ventriloquia” en su poesía, pues le permite adoptar distintas voces a la vez.

soplando a través de la laringe del pájaro muerto, al igual que hace Heaney durante un tiempo, y de la misma forma que aquel, da vida a los muertos en la secuencia de la "Station Island". No obstante, este paralelismo se reduce a una misma voz: la de Heaney, que también se hace oír en "Sweeney Redivivus" a través de la "laringe" de Sweeney, el hombre-pájaro. Heaney utiliza a Sweeney para dar sonido y testimonio de las experiencias personales del propio poeta. En esta parte de la colección aparecen tanto los muertos como los vivos. El afligido y exiliado Sweeney explora la vida humana de entre los árboles desde su privilegiada atalaya gracias a la perspectiva que le proporciona su vista a vuelo de pájaro, especialmente del arte, el amor y la guerra.

3.2.7. *The Haw Lantern*

Esta colección, que contiene 31 poemas, fue publicada en 1987. Durante los años previos a la aparición de este poemario Heaney se enfrenta a las realidades más tozudas e inexorables de la vida, es decir, a la pérdida de sus padres, que fallecieron entre octubre 1984 y octubre de 1986. Como no podía ser de otra forma, Heaney ha de continuar con su obra y decide continuar con los cambios iniciados en *Station Island* respecto a la libertad artística en su poesía. La profesión del poeta, la fuerza inherente de la lengua y la capacidad de la escritura como función estética están muy presentes en todo el volumen, pero ahora Heaney ha de desarrollar su trabajo en un estado personal de vacío, de ausencia y distancia respecto a sus seres queridos.

Se trata de un libro de reflexión, de dudas. Sin embargo, Heaney, que se encuentra en una edad madura, no va a abandonar el uso de su lenguaje táctil con que nos tiene acostumbrados y del cual disfrutamos, sino que va a innovar una nueva forma de expresión: en *The Haw Lantern* abundan las parábolas y las alegorías, así como las sátiras de la vida política, social y religiosa. "The struggle to be one's old self and one's new self together is the struggle of poetry itself, which must accumulate new layers rather than discard old ones" (Vendler 2001: 167).

La colección también contiene varias elegías, entre ellas una secuencia de ocho sonetos con el título de “Clearances” en memoria del fallecimiento de la madre de Heaney. Las otras elegías, al igual que “Clearances”, tienen presente los aspectos sombríos de la pérdida de un ser querido, pero también la ilusión de un poeta que está creciendo.

Vendler denomina el poemario de *The Haw Lantern* como: “Heaney’s first book of the virtual, a realm that the poet will continue to explore in *Seeing Things* and in the *Spirit Level*” (1999: 113), fundamentalmente por el tratamiento que Heaney hace del espacio. Un buen ejemplo es el caso del poema parabólico de “The Mud Vision” que presenta un contenido muy complejo que se podría denominar de fantasía. El poeta mezcla aspectos de la tradición religiosa irlandesa, que incluye dos supuestos milagros, y la modernidad más vanguardista, cuyos efectos son difícilmente asimilables por una sociedad atónita y preocupada por cuestiones materiales. De hecho, Corcoran describe este poema como: “the strongest and strangest poem in *The Haw Lantern*” (1998: 153).

Los poemas que incluyen algún tipo de parábola abundan en este poemario; aparecen codificados y de una forma críptica o alegórica presentan una serie de actitudes éticas y políticas con sus correspondientes respuestas o propuestas. En este poemario aparecen tanto los significados ocultos como el arte de la interpretación. Corcoran afirma que la forma de algunos de estos poemas a veces es tan distinta de otros estilos anteriores de Heaney que parecen casi traducciones de otra lengua, y que esto contribuye a que el poeta se haga extraño incluso para sí mismo (1986: 136).

Esta preocupación por la ‘escritura’ en toda su extensión queda visible en muchos de los poemas; en la misma y muy breve composición que hace de epígrafe de la colección se manifiesta esta preocupación:

The riverbed, dried-up, half-full of leaves.
Us, listening to a river in the trees.

De hecho, las palabras “dried-up” se pueden relacionar y contraponer con otras palabras del último poema de *Station Island* titulado “On the Road” (SI 121), que son “dried-up source”. Estos dos versos del epígrafe se podrían interpretar como la concentración que supone el acto de la escritura y la responsabilidad y la ética que conlleva esa actividad creativa como consecuencia del hecho de que Heaney ha llegado a un punto en el que la dificultad de poder acceder a fuentes potenciales se ha convertido en un asunto artístico de la máxima urgencia para él.

Hay un poema que comparte el título de la colección y en el que, en cierta medida, Heaney muestra una forma relativamente nueva al centrarse en una única imagen alegórica, algo que hasta ahora era poco común.

Heaney fue galardonado con el ‘Whibread Award’ por este poemario.

3.2.8. *Seeing Things*

Esta colección vio la luz en 1991. Se trata de un poemario totalmente distinto a lo que Heaney había hecho hasta ahora. El poeta se aleja, momentáneamente, de los *Troubles* de Irlanda del Norte pues este extenso libro de poesía apenas tiene alusiones políticas.

Heaney sigue la estela iniciada en *The Haw Lantern* y se centra todavía más en el arte de su poesía, que emplea para hablar de las cosas más cotidianas de la vida y de los objetos más sencillos que nos rodean, y de figuras geométricas; no se limita a describir lo que se puede ver, es decir, lo que está al alcance de la vista, sino que él explica el porqué de esa percepción visual. El poder hacer esto para el poeta supone alcanzar la libertad artística, lo que él denomina: “to credit marvels”, como hace en el poema de “Fosterling”, que es toda una declaración de intenciones:

Heaviness of being. And poetry
Sluggish in the doldrums of what happens.

Me waiting until I was nearly fifty
To credit marvels. Like the tree-clock of tin cans
The tinkers made. So long for the air to brighten,
Time to be dazzled and the heart to lighten.

(ST 50)

En este poema Heaney describe un cuadro que había en el colegio, objeto que inspira su imaginación para crear poesía.

El título de *Seeing Things* hace referencia tanto al mundo sólido y cambiante de los objetos como al embrujado terreno correspondiente al estado de alucinación de la imaginación. Además de los poemas que tratan de las percepciones personales de Heaney, *Seeing Things* también contiene otros que pertenecen al ámbito familiar; su padre, que había fallecido en octubre de 1986, tiene una presencia muy destacada en este volumen. De hecho, dos son los poemas que se analizan y comentan sobre la figura de su padre en esta tesis, tanto por el interés de las composiciones, que son traducciones de obras que por su relevancia y belleza artísticas pertenecen a la literatura mundial, como por la relación de Heaney con el mundo de los muertos: “The Golden Bough” y “The Crossing”.

La traducción ha formado parte de la obra de Heaney desde el principio. El poema que abre esta colección, titulado “The Golden Bough” es una versión de un fragmento del Libro VI de la *Eneida* de Virgilio. Heaney ha dicho que durante su etapa como estudiante en St Columb, tuvo la oportunidad de leer el libro IX como lectura obligatoria del programa, pero su profesor de latín siempre decía que el libro interesante era el VI. Además de la inspiración de Virgilio, Heaney también vuelve, una vez más, a poner la mirada en Dante de cuya obra traduce varios versos del Canto III del *Infierno* para componer “The Crossing”, penúltimo poema de la colección.

La segunda parte del poemario se titula “Squarings”: se trata de una secuencia de 48 poemas dividida en cuatro secciones de 12 tituladas “Lightenings”, “Settings”, “Crossings”

y “Squarings”. Todos ellos siguen la misma composición de tercía rima con cuatro estrofas. Heaney compuso estos poemas entre septiembre de 1988 y finales de 1989 y fueron producto de una inspiración del momento “*les vers donnés*”, que el poeta explica así: “I learned the difference between *les vers donnés* and *les vers calculés*. I learned what inspiration feels like but not how to summon it. Which is to say that I learned that waiting is part of the work” (O’Driscoll 2008: 320).

Este poemario le ha permitido a Heaney reivindicar y lograr la libertad poética plena que tanto buscaba desde sus inicios como poeta. Sin presiones mundanas y atendiendo solo a su voluntad artística y a la imaginación, Heaney ha jugado el papel de ‘visionario’ y ha logrado la anhelada creatividad en sus composiciones. Sin embargo, y a pesar del hastío de los interminables *Troubles*, él no es ajeno a la sociedad en la que vive y su ética y responsabilidad personal le hacen volver a prestar atención a los nuevos acontecimientos que están empezando a tomar cuerpo en Irlanda del Norte.

Brandes también confirma esta vuelta a la escena política: “Despite the absence of a significantly explicit political element in *Seeing Things*, Heaney did not shift his gaze for long, and the political was to be more robustly incorporated in *The Spirit Level* from a broader international perspective” (2009: 30).

3.2.9. *The Spirit Level*

Este poemario fue publicado en 1996, un año después de recibir el máximo galardón de la Academia Sueca: el Premio Nobel de Literatura: “for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past” (*The Nobel Prize in Literature* 1995).

A diferencia de *Seeing Things*, extensa colección en la que el poeta se recrea en su libertad artística, en *The Spirit Level* volvemos a ver un alto grado de pesimismo. “Since *Seeing Things* indeed, Heaney has become increasingly pessimistic, often in relation to politics and

especially, since the start of the new millennium, in the international arena” (O’Donoghue 2009: 12).

De todos los poemas de esta colección dos composiciones sobresalen por su contenido político y social: “The Flight Path” en la que Heaney describe de forma resumida varias experiencias biográficas en Irlanda y Estados Unidos; y la secuencia de cinco poemas titulada “Mycenae Lookout” para la que, como su nombre indica, el poeta pone la vista en la literatura clásica. Utiliza como base la obra de *Agamenón* (la primera de la trilogía de la Orestíada) del poeta trágico griego Esquilo. para recrear unos hechos que, ingeniosamente, como Heaney nos tiene acostumbrados, emplea para establecer ciertos paralelismos entre un episodio relacionado con la guerra de Troya –la llegada de Agamenón a su palacio– y la situación política en Irlanda del Norte durante el periodo de los *Troubles*.

Heaney escribió los poemas de “Mycenae Lookout” tras el alto el fuego declarado por el IRA Provisional en 1994; en estas cinco composiciones el poeta descarga algunas de sus emociones contenidas durante mucho tiempo con un lenguaje muy duro, nunca antes visto en su obra. En este sentido Vendler ha afirmado:

Never during the quarter-century of hostilities in the North had Heaney written openly inflammatory or recriminatory verse: even the ‘bog-poems’ – some of which concerned medieval sacrificial victims – refrained from matching the violence of much Irish political sentiment with violence of poetic language. His own intelligence and distrust of propagandistic rhetoric kept Heaney scrupulously away from language expressing the mad exuberance – felt by many, and a temptation to all writers – of those seeking vengeance by violent means (2002: 181).

La secuencia es un resumen del periodo inmediatamente posterior a la finalización de la guerra de Troya con el retorno de Agamenón a casa, y del ciclo de los 25 años que van desde inicio de los *Troubles* en 1969 hasta la declaración del alto el fuego en 1994. Después de hacer algunas

comparaciones históricas y retratar la crudeza vivida en el pasado, Heaney deja la puerta abierta con la esperanza de un futuro mejor.

En “Tollund”, penúltimo poema de la colección, el poeta vuelve sus pasos hacia “The Tollund Man” (*Wintering Out*, 1972), el primero de los poemas dedicados a los pantanos, pero en esta ocasión con una visión si no optimista, sí con cierta esperanza en el futuro inmediato. Podemos ver algunas diferencias entre los dos poemas que, con una distancia temporal de 22 años, contrastan por su oposición:

En “The Tollund Man” comienza el poema con el verso: “Some day I will go to Aarhus”; “I will stand a long time”; el poeta enumera algunas de las atrocidades que han tenido lugar en Irlanda del Norte; y termina diciendo con tristeza: “I will feel lost, / Unhappy and at home”. Las palabras del último verso se parecen mucho a un oxímoron.

Por el contrario, en “Tollund” afirma con alegría y frescura: “That Sunday morning we had travelled far” y “We stood a long time out in Tollund Moss; nos describe el paisaje como “Hallucinatory and familiar”, que a su vez parece estar “Outside all contention”, es decir, fuera de tensiones y peligros; y Heaney, en referencia a su mujer y a él mismo, pero con una visión panorámica que no deja fuera a ningún conciudadano, finaliza con un verso prometedor y lleno de esperanza: “Ourselves again, free-willed again, not bad”.

La colección de *The Spirit Level* le aportó a Heaney dos nuevos premios: el ‘Commonwealth Literature Award’ y la distinción del ‘Whitbread Book of the Year’.

3.3. Teatro

3.3.1. *The Cure at Troy: A Version of Sophocles’ ‘Philoctetes’*

The Cure at Troy es una versión de la tragedia griega de *Filoctetes* de Sófocles, uno de los tres poetas trágicos más significativos de la antigua Atenas junto a Esquilo y Eurípides. No se trata de una traducción en el sentido tradicional, ya que Heaney no trabajó directamente con la obra original escrita en griego. Al igual que W. B. Yeats, James Joyce, y otros escritores irlandeses más recientemente, como Tom Paulin, Heaney también ha bebido de las fuentes de los autores clásicos.¹ De hecho, esta influencia viene de muy atrás y se remonta a los antiguos monjes irlandeses que trabajaron con manuscritos griegos. Heaney inserta estas experiencias clásicas a su propia tradición literaria para añadir un colorido más diverso a su producción poética.

En general la versión de Heaney se mantiene bastante fiel a la obra de Sófocles; sin embargo, Heaney sí se permitió introducir unos textos nuevos –los más directamente relacionados con el conflicto norirlandés– en los coros de la obra, que, además, han recibido mucho eco internacionalmente. O’Driscoll explica las razones de incluir estos pasajes en el cuerpo de la versión de Heaney citando al propio autor:

The practice of ventriloquising a public voice through the voices of the poets he translates was acknowledged by Heaney himself when he remarked that he ‘wrote in a couple of extra choruses’ in *The Cure at Troy* because ‘the Greek chorus allows you to lay down the law, to speak with a public voice. Things you might not get away with your own voice, in *propria persona*, become definite and allowable pronouncements on the lips of the chorus’ (2009: 62).

Durante mucho tiempo y como parte de la política colonial en Irlanda los irlandeses eran vistos como bárbaros, y los británicos se identificaban con los clásicos que habían contribuido a la civilización y a la cultura de Occidente. A partir de la obra griega Heaney realiza una adaptación

¹ Además de los ya mencionados, los más conocidos son J.M. Synge, Sean O’Casey y Oliver St John Gogarty, entre otros.

literaria en verso a la que añade varias estrofas totalmente originales y relacionadas con los problemas políticos y sociales de Irlanda del Norte. El contenido de *Filoctetes* para Heaney tiene un marcado significado simbólico que ‘extrapola’ y le sirve para enmarcar su ‘tragedia de Irlanda’. Obviamente, el nuevo texto no es casual pues tiene como objetivo reforzar la pretensión del autor para establecer un paralelismo entre su producción y la obra griega: los sufrimientos y la injusticia que padece Filoctetes es identificable con los sufrimientos y la injusticia que padecen los irlandeses aunque por su terquedad, Filoctetes también representa a los unionistas, que siempre se han caracterizado, además de por su intolerancia, por su obstinación en mantener el *statu quo* de sus privilegios.

Seamus Heaney se encontró por primera vez con la obra de Sófocles en la universidad, en un ensayo de Edmund Wilson, “The Wound and the Bow”. Sin embargo, no fue hasta los años ochenta que Heaney, como uno de los directores de la compañía *The Field Day Theatre Company*,² decide adaptar dicha obra y crear su propia versión para representarla en el teatro. Utilizó tres traducciones para realizar la suya:

I had three main translations to help me. There was an old-fashioned Loeb version, full of pseudo-Shakespearean diction, but at least it was a parallel text, done in verse, and it followed the metrical shifts of the original Greek, so that was very useful. I was also lucky to come upon a late-nineteenth-century crib, a literal translation obviously prepared for use in grammar schools; stylistically it was a hash, but it was also a godsend in that it gave the word order and the word-for-word meaning. My third check was a modern translation by David Grene. I worked line by line, in blank verse – except for the choruses, and a couple of prose paragraphs for a change of pitch (O’Driscoll 2008: 420-1).

Sobre los orígenes y las motivaciones de esta nueva iniciativa cultural Clark afirma:

Field Day was one in a tradition of Northern Irish coteries that had enjoined their fellow artists to cultivate their own gardens – this had been the early philosophy of the *Northern Review* and

² Esta compañía de teatro fue fundada por el dramaturgo irlandés Brian Friel y por el actor norirlandés Stephen Rea. Se unieron a ella, además de Seamus Heaney, otros destacados escritores norirlandeses: Seamus Deane y Tom Paulin; y David Hammond, compositor, cantante y profesor.

Honest Ulsterman in the sixties, as well as that of Michael Longley in his role as Arts Council Literature Director throughout the seventies. The hunger strikes of the early eighties had galvanised Northern Irish artists once again: there was a new urgency to the rhetoric, but the ideas were old ones (2006: 201).

Todos estos antecedentes y la situación política del momento propiciaron la aparición de este proyecto: “In the post-*North* collapse of Northern literary solidarity, Field Day was yet another cultural experiment in a line of similar regionalist ventures that sought to build a tolerant and enlightened non-sectarian state through art” (*ibid.*).

La representación de la obra fue un éxito, y se recibió con gran aclamación por parte del público: “*The Cure at Troy*, indeed, came to be seen as one of Heaney’s most powerful and eloquent renderings of the tragic catch-22 within which the Northern Irish communities were then caught [...] the play would also be seen as shining a light on the linguistic and performative pathway out of that self-same catch-22” (McNulty 2015: 111). Esta compañía apostaba por una Irlanda unida, algo que alarmaba a ciertos intelectuales norirlandeses protestantes como a Edna Longley, y al polémico político y escritor Conor Cruise O’Brien –furibundo nacionalista irlandés en sus inicios que se transformó en acérrimo unionista–, que afirmaban con ahínco la necesidad de separar la poesía de la política. Sin embargo, al igual que habían hecho los regionalistas norirlandeses anteriormente: “Field Day turned away from the Republic as well as England” (Clark 2006: 202). Y al respecto Heaney ha afirmado: ““We were very conscious that we wanted to be quite independent of the British influence exercised through Belfast and the equally strong cultural hegemony of Dublin”” (*ibid.*).

Con relación al mencionado ensayo de Wilson, Heaney afirma: “Wilson saw Philoctetes – a man with a wound, wounded by his society, who proves in the end to be the one who is vital to that society – as a figure of the Romantic artist” (Berson 2008). En los años ochenta, como director de *Field Day Theatre Company*, Heaney explica cómo se fraguó la idea y se inspiró para escribir su propia versión del *Filoctetes*: “By then I was coming under some slight pressure

to deliver a play for the company. So when I discovered that the action of ‘Philoctetes’ involved an exploration of the tension between an individual’s need to be true to himself and his feeling of loyalty to his group/cause ... I was inspired to try my hand at a version of the play” (*ibid.*).

Heaney no sabía griego clásico por lo que, como ya él ha indicado, utiliza tres traducciones en inglés, principalmente la realizada por David Grene.

Personajes de la tragedia *Filoctetes* de Sófocles:

Odiseo, héroe legendario de la mitología griega. Aparece en las obras de Homero, como personaje en la *Ilíada*, y como protagonista en la *Odisea*, dando nombre a la obra. Era rey de Ítaca y uno de los generales griegos en la Guerra de Troya. En la tradición latina se le conoce como Ulises.

Neoptólemo, hijo de Aquiles.

Filoctetes, guerrero griego que había sido abandonado en la isla desierta de Lemnos antes de la Guerra de Troya por indicación de Odiseo. Lo dejaron allí debido a un mordisco de serpiente que sufrió en el tobillo; la herida no sanaba y desprendía un hedor intenso imposible de soportar por nadie.

El Mercader, se trata de un espía que se presenta como mercader.

Heracles, Hércules en la tradición latina.

Coro (de los marineros, bajo las órdenes de Neoptólemo).

Resumen de la tragedia:

Agamenón y Menelao, comandantes de los invasores griegos, ordenan a Odiseo y a Neoptólemo salir de los campos de batalla de Troya y dirigirse a la desierta isla de Lemnos en búsqueda de Filoctetes. Odiseo obra con cautela pues es consciente de que Filoctetes está resentido con él y convence a Neoptólemo de que han de utilizar una estratagema contra Filoctetes si Neoptólemo

quiere conseguir su parte de gloria en la guerra. Una vez que averiguan el paradero de Filoctetes, Odiseo se marcha para evitar ser identificado por Filoctetes.

El coro, compuesto por los acompañantes de Odiseo y Neoptólemo, habla sobre los males que afligen a Filoctetes, que ha sido abandonado por los griegos en la isla de Lemnos tras la mordedura de una serpiente en el tobillo. El inmenso dolor de la incurable herida y el hedor intenso que desprende, y que nadie puede soportar, así como su miserable vida en la cueva, lo convierten en un alma en pena. Hecho un harapo Filoctetes se acerca ansioso por encontrar una amistad que pueda aliviar su continua soledad, e inquires noticias sobre la guerra. Neoptólemo se presenta y escucha las quejas de Filoctetes sobre sus diez años de cautiverio y el maltrato al que está sometido por sus compatriotas griegos.

Neoptólemo finge odiar a Agamenón, a Menelao y a Odiseo, enemigos declarados de Filoctetes, y le cuenta a Filoctetes que Aquiles, Ajax y Patroclo han muerto en la guerra, y los acontecimientos que le han llevado a la contienda. Al despedirse, Neoptólemo dice, engañosamente, poner rumbo a Esciros, su hogar y refugio de la odiada lucha. Filoctetes le ruega que le lleve consigo.

Un espía, que se hace pasar como mercader, informa de que una banda de griegos persigue a Neoptólemo para devolverlo de nuevo a Troya. Una vez que el espía se asegura de la lealtad de Filoctetes hacia Neoptólemo, ofrece información acerca de Odiseo, de quien dice haberse puesto en marcha para recuperar a Filoctetes en cumplimiento de la profecía de Héleno según la cual Troya estará protegida hasta que Filoctetes llegue al lugar. Filoctetes insta a Neoptólemo a zarpar cuanto antes para evitar un enfrentamiento con Odiseo.

Filoctetes se prepara enseguida pues solo necesita su arco y las flechas y algunas plantas medicinales para su herida. Entran juntos a la cueva; el coro denuncia el lamentable estado de Filoctetes y se congratula de que pronto se verá liberado del inmerecido exilio. Al volver de la cueva, Filoctetes sufre un espasmo de dolor en su pie y suplica que pongan fin a su vida. Confía

su arco y las flechas a Neoptólemo, quien le jura lealtad. Angustiado, Filoctetes se derrumba y sucumbe al sueño.

Filoctetes se despierta revitalizado y agradecido por la lealtad de Neoptólemo, quien a su vez se siente atormentado por su propia doblez. Admite que tiene la intención de llevar a Filoctetes a Troya. En un principio, Filoctetes está furioso con Neoptólemo por su traición, pero se da cuenta de que Neoptólemo está siendo manipulado y siente pena por él. De repente aparece Odiseo y admite con osadía su engaño, atribuyendo a la voluntad de Zeus el desdichado destino de Filoctetes. Éste jura que va a suicidarse y Odiseo ordena que sea atado.

Odiseo decide llevarse las armas de Filoctetes y dejarle atrás. Cuando Odiseo se dirige hacia la orilla, luciendo las armas y regocijándose por la victoria, Filoctetes le tilda de ser vil y vulgar. No obstante, el coro se inclina a favor de Odiseo, su capitán, e insta a Filoctetes a que le acompañe a Troya. Filoctetes se retira a la cueva deseando morir.

Neoptólemo vuelve para expiar la inmoralidad cometida contra Filoctetes, y Odiseo le sigue insistiendo en la necesidad de cumplir con su deber por Grecia. Cuando van a tomar las armas Odiseo se da cuenta de que Neoptólemo se ha encomendado una acción de honor: la devolución de las armas de Filoctetes.

Odiseo se marcha y Neoptólemo se redime ante Filoctetes por robar sus armas. Sin embargo, en el momento de entregarlas, Odiseo se presenta de nuevo. Filoctetes apunta a Odiseo, pero Neoptólemo evita que lance la flecha. Filoctetes denuncia a los guerreros griegos como: “falsos embajadores, valientes solo de lengua, y cobardes en el campo de batalla”.³ Neoptólemo intenta convencer a Filoctetes que navegar juntos hacia Troya es la mejor elección, tanto para atender su herida como para dar respuesta a la profecía de Héleno. No obstante, Filoctetes le ruega a Neoptólemo que abandone el esfuerzo de la guerra y que le lleve a casa.

³ “Well, know this much, that the princes of the army, / the lying heralds of the Greeks, are cowards / when they face real combat, however keen in words” (Greene 2013: 270).

Milagrosamente, aparece Hércules en las alturas con un decreto de Zeus en el que reza que Filoctetes debe obedecer la voluntad de los dioses. Él insta a Filoctetes y a Neoptólemo a: “marchar como dos leones en el campo y cuidarse el uno al otro”.⁴ Filoctetes curará su herida y Troya será ganada. Filoctetes asiente y se despide de su inmunda cueva y de Lemnos. El coro reza para que las ninfas marinas les premien con un buen viaje.

El mito y la tragedia de Filoctetes

Filoctetes consiguió el arco y las flechas al realizar un acto de gracia para Hércules cuando éste quería encender el fuego de la pira. Filoctetes, a pesar del dolor insufrible y la desesperación que padecía, se ofreció y encendió el fuego. “His suffering arises not from the will of some divinity or from his own arrogance, but from the collision of opposing human interests” (Zimmermann 1993: 81-2).

El helenista Lasso de la Vega define la tragedia griega como: “[la] representación sublime del dolor humano. Es, pues, de protocolo que, cuando uno diserta sobre la tragedia griega, diserte sobre el dolor” (2003: 85). Sófocles refleja esta concepción del sufrimiento con claridad en su obra:

Sófocles ha experimentado más profundamente que ningún otro poeta griego, trágicos incluidos, la condición doliente de la existencia humana. Sus héroes, transidos de dolor, sufren la limitación de la humana condición sin esperanza, sin tener siquiera el desahogo de la rebeldía o de la desesperación que corre por el subsuelo del teatro eurípideo. Ocurre, además, que el espectador no puede preguntarse por culpas y castigos, sino que, y a causa de que esos desdichados son generalmente inocentes, su sufrimiento les viene de la condición humana, nacida en el dolor. Esto por una parte.

Pero, por otra parte, precisamente por ser un dolor tan absoluto, es el lugar humano donde sale a la luz lo mejor y más verdadero del hombre: es de calidad que, al que lo padece, revela su verdadera verdad. El dolor sin salida, por su carácter inclusivo y total, porque no admite soluciones externas, posee la fuerza de revelar al hombre, levantándose éste desde lo más suyo

⁴ “You shall not have the strength to capture Troy / without this man, nor he without you, / but, like twin lions hunting together/ he shall guard you, you him” (Greene 2013: 276).

hasta que llega a la conciencia de sí mismo por el dolor. [...] Este dolor hace que el héroe sea por primera vez lo que él es y que su puesto en el mundo se le revele como lo que realmente es. El dolor genera sabiduría. Tal es la fuerza terrible del dolor, en una tragedia sofoclea cualquiera (*ibid.* 36).

Indudablemente, todo lo anterior es aplicable a la obra de *Filoctetes*, en la que el dolor no es solo físico, sino que tiene un profundo componente moral ya que, como apunta Lasso de la Vega en su descripción, Filoctetes es una persona inocente cuyo único ‘desliz’ o desacierto involuntario fue la mordedura de la serpiente, que desencadenó todos los males posteriores.

Sobre el uso que el filósofo griego hace del *deus ex machina* respecto al dolor en *Filoctetes* Lasso de la Vega afirma: “En Sófocles no hay *deus ex machina* –salvo en *Filoctetes*– ni conciliación final. El dolor de sus criaturas no tiene bálsamo, ni admite práctica de paños calientes” (*ibid.* 103). Sin embargo, precisamente la presencia del *deus ex machina* es fundamental, no solo para el desenlace de la obra sino para el propio Filoctetes:

La solución de Heracles preserva la dignidad de Filoctetes y, a la vez, se cumple la voluntad de los dioses. Este episodio final ¿es, como pretenden algunos, el *deus ex machina* que, con desprecio de todo lo anterior en el drama, metiéndose al quite satisface las exigencias de la leyenda [...]? [...] Heracles habla al hombre Filoctetes, se pone a sí mismo como ejemplo humano y la respuesta de Filoctetes se explica en el marco de lo que es la piedad sofoclea (*ibid.* 62-63).

The Cure at Troy es otro excelente ejemplo, uno más, de la influencia de la literatura clásica en la obra de Seamus Heaney, que ha sabido adaptar con ingenio su versión para actualizarla a la situación política de Irlanda del Norte sin perder la esencia de la tragedia sofoclea: “Heaney has done what we want done with the classics: his talent as a great modern poet merges with a great poet from the past. Heaney translates for moderns in a way that invigorates the ancient text and makes it relevant besides accessible” (McDonald 1996: 139).

3.3.2. *The Burial at Thebes: Sophocles’ ‘Antigone’*

Esta obra se representó por primera vez en el Teatro Abbey de Dublín el día 5 de abril de 2004. El nuevo texto fue un encargo para el programa de celebraciones del centenario de la fundación del teatro. Heaney tuvo dudas en aceptar el trabajo pues ya existían diversas versiones de la tragedia griega por parte de autores irlandeses, entre ellas destacan la de Tom Paulin, *The Riot Act* (1984), y la Brendan Kennelly, *Antigone* (1985).

Con respecto a la comisión de la obra Heaney admitió que no era su elección favorite: “I’d have preferred to go with *Oedipus at Colonus*, but Yeats had done his version for the Abbey in the 1930s – and of *Oedipus the King* also – so there was that constraint” (O’Driscoll 2008: 422). La acción de Antígona empieza un día después de los sucesos que se narran en la tragedia de Esquilo *Los siete contra Tebas*, donde los hermanos Eteocles y Polinices se dan muerte el uno al otro.

Heaney, que no era dramaturgo, pero sí estaba familiarizado con la lengua latina y con los clásicos, utilizó las traducciones eruditas (sin acento rítmico y en prosa) de R. C. Jebb y Hugh Lloyd-Jones para producir un texto que iba dirigido a una audiencia contemporánea. Su desconocimiento de la lengua griega no fue un impedimento para acercarse a la obra sofoclea, es más, en realidad esta supuesta desventaja le permitió ceñirse con mayor fidelidad al significado original y a su estructura, y a hacer uso de las convenciones del teatro griego. El reto de Heaney era crear una versión fresca e innovadora del mito ya que, como se ha mencionado, la tragedia sofoclea había sido objeto de varios trabajos en Irlanda.

Heaney se inspiró en dos hechos. El primero tiene que ver con la relación que él percibe entre las acciones de Creonte, rey de Tebas, y el presidente estadounidense George W. Bush. La forma en que el primero maneja los hilos y pone a los ciudadanos de Tebas ante la inevitable situación de tener que elegir entre dos únicas alternativas posibles con relación a la actitud y voluntad de Antígona de dar sepultura digna a sus dos hermanos, le pareció que planteaba una

analogía con la manera de presentar la misma estrategia para promocionar la guerra con Irak por la administración norteamericana de Bush.

El segundo foco de inspiración tiene que ver con el vínculo que Heaney establece entre la heroína de Sófocles y los primeros versos de un famoso poema elegíaco irlandés titulado *Caoinéadh Airt Uí Laoghaire*, que estaban relacionados en su temática y en el tono. Él advierte una similitud entre el estallido de dolor y enojo y la forma de expresión en la voz de una mujer irlandesa traumatizada por la muerte de su marido a manos de los ingleses y la reacción desatada de furia de Antígona por el edicto de Creonte, que prohíbe sepultar a Polinices. “[...] the primitive custom of leaving the corpse of one’s enemy unburied, to be eaten by birds and dogs, is set against the determination of the relatives to do their sacred duty by ensuring that the body of the dead man receives proper burial rites” (Zimmerman 1993: 65).

Heaney se aleja del nombre original de *Antígona* y decide cambiar el título de su trabajo por el más neutral de *The Burial at Thebes* porque la obra era conocida: “I actually resisted *Antigone*. *Antigone* was done so often, it has become more a set of issues than an actual play” (Hardwick 2007: 2). Para Heaney la palabra ‘burial’ es un término que: “retains a sacral first world force, it can’t quite be ironised out of existence” (*ibid.* 3).

A diferencia de *The Cure at Troy*, obra en la que Heaney introduce nuevas escenas propias para adecuar y ambientar la obra griega a la situación de violencia de los *Troubles*, la versión de Heaney de *The Burial at Thebes* se ajusta mucho a la tragedia de Sófocles⁵ y no tiene connotaciones con los problemas políticos norirlandeses.

⁵ La versión de Heaney, con las lógicas diferencias de estilo, se parece mucho al texto de *Antigone* que yo he manejado cuya traducción es de H.D.F. Kitto.

3.4. Ensayo

Seamus Heaney es un ensayista importante. Aunque a él se le conoce internacionalmente por su obra poética, su amplia y prolífica producción literaria incluye una ingente cantidad de trabajos en prosa. En su dilatada carrera como escritor y crítico Heaney ha escrito numerosos artículos y colaboraciones que han aparecido en revistas académicas, libros, y diarios. Asimismo, ha publicado cuatro importantes colecciones de ensayos, en las que se incluyen algunas de las abundantes conferencias que ha impartido, especialmente durante su estancia en la Universidad de Oxford. Sus ensayos son esenciales para entender su conceptualización poética.

Para esta tesis doctoral, que al tratar fundamentalmente de la obra poética de Heaney, he decidido utilizar sus ensayos como fuentes primarias, que por su propia naturaleza tienen un significado y un impacto importante en la exploración de su trabajo como poeta y pensador crítico.

3.4.1. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*

Publicado en 1980, es su primer libro de ensayos. El título denota claramente los sentimientos políticos del poeta durante una década de violencia extrema en Irlanda del Norte. Durante este tiempo Heaney vivió en Belfast, California, Wicklow y Dublín, y publicó tres colecciones de poesía: *Door into the Dark* (1969); *Wintering Out* (1972); y *North* (1975).¹

Preoccupations presenta una serie de interrogantes que son fundamentales y recurrentes en su carrera profesional: “how should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?” (P 11). Esta pregunta será un *leitmotiv* que le guiará durante toda su obra. Él siempre ha mantenido una lucha interior entre lo que ha definido como “Art and Life” o “Song and

¹ En 1966 publicó su primer poemario completo, *Death of a Naturalist*.

Suffering”, dicho de otro modo, “Política” y “Poesía”. Este debate ha sido una constante en su profesión como poeta y escritor.

Salvo algunas reseñas y un artículo que había publicado en el *Listener* en 1971, el resto de ensayos que recoge *Preoccupations* fueron escritos durante o a partir de 1972, cuando el ya había vuelto de Estados Unidos, donde había trabajado como profesor visitante durante el curso 1970/1 en la Universidad de California, en Berkeley.

El primer ensayo de este libro es “Mossbawn”, el nombre de la granja familiar en la que pasó toda su infancia y parte de su adolescencia hasta que en 1953 se trasladaron a la casa de “The Wood”, situada al otro extremo del distrito municipal. Heaney explica el significado simbólico del nombre, en el que ve una metáfora de las dos culturas del Úlster.

Bajo el título de “Belfast” se incluyen tres ensayos. El primero es ‘The Group’, que alude al taller de escritura creativa dirigido por el profesor, poeta y crítico Philip Hobsbaum al que Heaney y otros escritores norirlandeses, como Michael Longley y Paul Muldoon, asistían regularmente para presentar y leer sus poemas. Este seminario también era conocido como el ‘Belfast Group’. La influencia de Hobsbaum en la carrera poética de Heaney fue fundamental, particularmente en sus inicios profesionales.

El segundo ensayo es ‘Christmas, 1971’ en el que Heaney describe la situación de desolación en las calles de Belfast, y habla de un incidente que tuvo en un control militar por no llevar la pegatina del impuesto de circulación en el coche. Aunque la ley marcial no había sido declarada, para él la situación de estado policial y el ambiente reinante se parecían mucho a un lugar militarizado.

En ‘Feeling into Words’ Heaney se recrea en sus recuerdos sobre sus inicios como escritor antes de que estallara la violencia de los *Troubles* en 1969. A partir de entonces, como indica el poeta: “the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the

satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament” (P 56).

En “The Sense of Place”, entre otras cosas, el poeta reflexiona sobre la importancia que tiene un lugar en los sentimientos personales para establecer vínculos con una comunidad y así poder reivindicar una identidad propia.

Hay varios ensayos en los que Heaney habla de autores importantes que han influido en su obra, como el de ‘Yeats as an Example?’, sobre el poeta irlandés W. B. Yeats.

Otros dos autores a quienes dedica su pluma son el poeta ruso Osip Mandelstam, en palabras de Heaney: “the Lazarus of modern Russian poetry”, cuya vida y trabajo califica como ejemplares y por quien siente una gran admiración (P 217); y el poeta americano Robert Lowell, que fue como un segundo padre para Heaney. Tras la publicación de *North* en 1975 Lowell la definió como: “a new kind of political poetry by the best Irish poet since W. B. Yeats” (O’Donoghue 2009: 8). El título del ensayo sobre Mandelstam es significativo: “Faith, Hope and Poetry”; el de Lowell no lo es menos “Full Face”. Asimismo, Heaney les ha dedicado un poema a ambos escritores.

3.4.2. *The Government of the Tongue*

Entre 1978 y la publicación de esta colección de ensayos en 1988, Heaney vivió entre Dublín y Boston, donde empezó a trabajar como profesor en la Universidad de Harvard a partir de 1982. En este periodo publicó otros tres poemarios: *Field Work* (1979); *Station Island* (1984); y *The Haw Lantern* (1987).²

Indudablemente, el título de este libro, que recoge muchos de los trabajos en prosa de Heaney, rezuma reseñables connotaciones políticas. Una posible interpretación del nombre cabría encontrarla en los diferentes ejemplos y contextos en los que utiliza la palabra ‘tongue’

² En 1984 Heaney también publicó el largo poema de *Sweeney Astray: A Version from the Irish*.

en su poesía. En el poema de “Whatever You Say Say Nothing” de *North*, el valor del silencio se impone como medida de seguridad, aunque Heaney también hace una crítica de ese silencio atávico del que adolece la comunidad católica en Irlanda del Norte: “‘Religion’s never mentioned here,’ of course. / ‘You know them by their eyes,’ and hold your tongue. / ‘One side’s as bad as the other,’ never worse.” (N 53); asimismo, se impone mantener el control o el ‘gobierno’ de las palabras en una zona del mundo: “Where tongues lie coiled, as under flames lie wicks” (N 54).

En la sección II de la secuencia de “Station Island” de la colección del mismo nombre, el fantasma del escritor William Carleton se lamenta que, por culpa de los obstinados e intolerantes “hard-mouthed Ribbonmen and Orange bigots” le hayan convertido en el ‘chaquetero con lengua viperina’: “made me into the old fork-tongued turncoat / who mucked the byre of their politics” (SI 65).

En cualquier caso, Heaney ofrece su propia explicación para interpretarlo:

When I thought of ‘the government of the tongue’ as a general title for these lectures, what I had in mind was this aspect of poetry as its own vindicating force. In this dispensation, the tongue (representing both a poet’s personal gift of utterance and the common resources of language itself) has been granted the right to govern. The poetic art is credited with an authority of its own. As readers, we submit to the jurisdiction of achieved form, even though that form is achieved not by dint of the moral and ethical exercise of mind but by the self-validating operations of what we call inspiration (GT 92).

No obstante, a esa libertad que Heaney le otorga a la lengua aparece una limitación para recordarnos que no siempre es posible dar rienda suelta a la lengua:³ “a voice from another part of me speaks in rebuke. ‘Govern your tongue,’ it says, compelling me to remember that my title can also imply a *denial* of the tongue’s autonomy and permission. In this reading, ‘the

³ “To what extent should the tongue be in the control of the noble rider of socially responsible intellect, ethics or morals? I have, on the whole, inclined to give the tongue its freedom [...]” (GT 166).

government of the tongue’ is full of monastic and ascetic strictness”. A Heaney le viene a la memoria un poema del poeta jesuita inglés Gerard Manley Hopkins, “Habit of Perfection”:
“with its command to the eyes to be ‘shelled’, the ears to attend to silence and the tongue to know its place:

Shape nothing, lips; be lovely-dumb:
It is the shut, the curfew sent
From there where all surrenders come
Which only makes you eloquent.
(GT 96)

Lo que no deja de ser significativo es el hecho de que Hopkins dejó la poesía cuando entró a formar parte de la Compañía de Jesús, justificándolo: “as not having to do with my vocation” (*ibid.*).

En definitiva, Heaney ha querido que el título sea deliberadamente ambiguo; por un lado, podría significar la subordinación de la voz a restricciones éticas o políticas; por otro lado, podría querer decir justo lo contrario: la defensa de la autonomía de la lengua, solo supeditada al escrutinio de la lógica y la moral, vinculada exclusivamente a los dictados de la conciencia del poeta.

3.4.3. *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*

Publicado en 1995, este libro recoge diez conferencias que impartió durante su estancia en la Universidad de Oxford desde 1989 hasta 1994, donde había sido nombrado ‘Professor of Poetry’. En su primera conferencia, que lleva el mismo título que el libro, Heaney diserta sobre las básculas como símbolo del equilibrio. El poeta siempre se ha caracterizado por mantener una imparcialidad como *leitmotiv* a lo largo de toda su obra; en este ensayo presenta la equidad como una virtud. Con relación a la poesía afirma: “there is a tendency to place a counter-reality in the scales – a reality which may be only imagined but which nevertheless has weight because

it is imagined within the gravitational pull of the actual and can therefore hold its own and balance out against the historical situation”. Esta práctica ha sido una constante en los poemarios en los que Heaney recurre a la historia, especialmente en “At a Potato Digging”, “For the Commander of the Eliza” (*Death of a Naturalist*); “Requiem for the Croppies” (*Door into the Dark*); así como en los poemas de los pantanos en *Wintering Out* y *North*, por citar solo algunos. Heaney continúa con su argumentación:

This redressing effect of poetry comes from its being a glimpsed alternative, a revelation of potential that is denied or constantly threatened by circumstances. And sometimes, of course, it happens that such a revelation, once enshrined in the poem, remains as a standard for the poet, so that he or she must then submit to the strain of bearing witness in his or her own life to the plane of consciousness established in the poem (*RP* 3-4).

En ‘Frontiers of Writing’ Heaney describe una cena a la que asistió en mayo de 1981 en Oxford coincidiendo con el momento álgido de las huelgas de hambre. Se da la circunstancia de que un vecino suyo y amigo de la familia, miembro del IRA, acababa de morir la semana anterior y que él supo ese día que le habían asignado el cuarto de un ministro del Gobierno británico para alojarse. Heaney escribe los sentimientos de confusión y de remordimiento que tuvo por verse involuntariamente inmiscuido en estas dos escenas tan opuestas. Lo que para muchas personas no era más que la muerte de un miembro del IRA para otras personas de la pequeña localidad de Bellaghy no dejaba de ser la muerte de un hijo y un vecino.

3.4.4. *Crediting Poetry, ‘The Nobel Lecture’*

En 1995 Seamus Heaney recibió el Premio Nobel de Literatura: “for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past” (*The Nobel Prize in Literature* 1995). En el apartado sobre el libro de *The Government of the Tongue* habla del origen del título, y la ambigüedad nos lleva a plantearnos si somos nosotros, como hablantes, quienes ‘governamos’ la lengua y tenemos cuidado al elegir las palabras o si, por otro lado, es

la legua como sistema la que nos ‘gobierna’ a nosotros. Trasladando esta dualidad a la poesía, y lo que supone en términos de su valor tanto para el poeta como para sus lectores, Heaney ofrece su interpretación en el discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 1995:

I credit poetry for making this space-walk possible. I credit it immediately because of a line I wrote fairly recently encouraging myself (and whoever else might be listening) to ‘walk on air against your better judgement’. But I credit it ultimately because poetry can make an order as true to the impact of external reality and as sensitive to the inner laws of the poet’s being as the ripples that rippled in and rippled out across the water in that scullery bucket fifty years ago. [...] I credit poetry, in other words, both for being itself and for being a help, for making possible a fluid and restorative relationship between the mind’s centre and its circumference [...] I credit it because credit is due to it, in our time and in all time, for its truth to life, in every sense of that phrase (CP 11-12).

En el mencionado discurso Heaney hace alusión a un suceso que retrata con la máxima crudeza la violencia sectaria de los *Troubles* en Irlanda del Norte. Una furgoneta en la que viaja un grupo de trabajadores recibe el alto en una carretera, varios hombres armados ordenan a los que sean católicos dar un paso al frente. Los trabajadores, erróneamente, creen que la única persona católica entre ellos será asesinada, y cuando ésta se echa a un lado, uno de sus compañeros le coge de la mano en señal de solidaridad; sin embargo, son los trabajadores protestantes quienes son tiroteados, sobre estos asesinatos Heaney comentó: “It is difficult at times to repress the thought that history is about as instructive as an abattoir; that Tacitus was right and that peace is merely the desolation left behind after the decisive operations of merciless power” (CP 18).

3.4.5. *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*

Este libro vio la luz en 2002. Recoge una amplia selección de ensayos que habían aparecido ya en las tres colecciones anteriores de *Preoccupations*, *The Government of the Tongue* y *The Redress of Poetry*.

En *Finders Keepers* Heaney vuelve a repetir algunas opiniones sobre el valor de la poesía que había expresado en *Preoccupations* (1980), a pesar de los 22 años transcurridos desde entonces. Esta voluntad e interés por reproducirlas en este libro muestran la importancia y la vigencia que tales pensamientos tienen para el poeta norirlandés:

Some words I wrote in the Foreword to *Preoccupations* still apply to what is going on in the following pages: ‘the essays selected here are held together by searches for answers to central preoccupying questions: how should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?’ (FK x).

Este tema ha sido una inquietud recurrente durante su extensa y prolífica obra, en la que Heaney reitera la importancia de la escritura para crear una poesía con fuerza propia. De hecho, en *Finders Keepers* reproduce el célebre ensayo de *The Government of the Tongue*, que refuerza su interés y vigencia por el uso que se hace de la lengua en la poesía.

Esta selección de prosa incluye el famoso y largo ensayo sobre Dante titulado ‘Envies and Identification: Dante and the Modern Poet’, que había publicado en 1985. En este trabajo Heaney habla del descubrimiento que supuso para él la figura y obra de Dante.

El poeta irlandés, conocedor de la cultura clásica griega, con poemas inspirados en Sófocles y Esquilo, y la tradición latina, donde bebe de Virgilio y Ovidio para su creación poética, no quiera dejar de lado al gran poeta florentino. Heaney reflexiona sobre la importancia e influencia de Dante en su obra y explica por qué se fijó en la *Comedia*, que tan fecunda resultó en los poemarios de *Field Work*, y particularmente en *Station Island*.

Como no podía ser de otra forma *Finders Keepers* contiene un artículo que alude a la declaración del alto el fuego del IRA Provisional del 31 de agosto de 1994. Heaney escribió ‘Cessation 1994’, que apareció inmediatamente publicado en el *Sunday Tribune*. En el artículo él mostraba su satisfacción y esperanza, pero a la vez expresaba su enojo y frustración por todas las vidas perdidas de una generación entera y por todo el daño causado por los *Troubles*.

3.5. Traducciones

Además de poeta, ensayista y crítico, Seamus Heaney también ha ejercido como traductor; a lo largo de su dilatada carrera ha llevado a cabo una cantidad significativa de traducciones. Cabe destacar la de *Beowulf* tanto por la importancia de la obra en sí mismo dentro del significado que tiene en la literatura en lengua inglesa como por la excelente acogida que su versión de la traducción tuvo por parte de la crítica y de los lectores.

En la poesía de Heaney hay muchos elementos que han influenciado en sus traducciones, y estas, a su vez, han sido muy importantes para su propio crecimiento como autor.

3.5.1. *Beowulf: A New Verse Translation*

La traducción que realizó Heaney sobre el emblemático poema épico anglosajón de *Beowulf* fue muy aclamada a ambos lados del Atlántico: en Europa fue publicada en 1999 por Faber and Faber, y un año más tarde hizo su aparición en EE. UU. con varias ediciones, entre ellas la maravillosa ilustrada y en color edición de W. W. Norton & Company.¹ De hecho, los editores de *The Norton Anthology of English Literature* se dirigieron a él a mediados de los años 80 para proponerle el trabajo que ahora nos ocupa.

Heaney siempre ha mostrado su pasión por la poesía anglosajona: “When I was an undergraduate at Queen’s University, Belfast, I studied *Beowulf* and other Anglo-Saxon poems and developed not only a feel for the language but a fondness for the melancholy and fortitude that characterized the poetry” (*B* xvii). Cuando recibió la mencionada invitación Heaney se encontraba impartiendo clase como profesor en la Universidad de Harvard.

Heaney aceptó la comisión, pero al poco tiempo de empezar su traducción se dio cuenta de que no estaba preparado para acometer tal empresa, por el momento..., como él mismo afirmó: “[...] the whole attempt to turn it into modern English seemed to me like trying to bring

¹ La primera edición bilingüe fue publicada en EE.UU. en 2000 por Farrar, Straus and Giroux. Y en 2001 por W. W. Norton & Company.

down a megalith with a toy hammer” (*ibid.* xviii). En una conversación con Robert Hass sobre el arte de la traducción Heaney aporta otras razones de su decisión:

I did about 150 lines of *Beowulf* in 1984/5 and then said, “I can’t do anymore, it’s too difficult.” The words of the original are so big and the alliterative principle so strong. In Anglo-Saxon you have these huge monkey wrenches which are sort of welded together. All you have in modern English are little words like spanners to hang on the line. So I said I wouldn’t proceed with the commission (Heaney and Hass 2000: 5).

Heaney siempre ha sido consciente de que su identidad cultural es dual: como católico y miembro de la comunidad nacionalista en Irlanda del Norte su formación procede tanto de la tradición irlandesa como de la británica. Esta concienciación lingüística que Heaney experimentó durante su educación al asimilar como propias las dos culturas no solo no eran excluyentes, sino que le enriquecían: “There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds” (*RP* 202).

Para ilustrar la importancia de esa dualidad cultural Heaney utiliza como ejemplo el poder simbólico de dos palabras: una era la palabra gaélica *lachtar*, que significa ‘a flock of chicks’, y que sobrevivía en el lenguaje de la tía de Heaney a pesar de que la lengua irlandesa había desaparecido en Irlanda del Norte hacía ya mucho tiempo, eran bastantes las generaciones que desconocían la lengua original. La otra palabra era *uisce*, idéntica tanto en gaélico irlandés como escocés, cuyo significado es agua, y equivale a ‘whiskey’ en inglés; por lo tanto para Heaney, el río Usk (está en Gales) también es hasta cierto punto el ‘River Uisce’ (o Whiskey):

[A]nd so in my mind the stream was suddenly turned into a kind of linguistic river of rivers issuing from a pristine Celto-British land of Cockaigne, a riverrun of Finnegans Wakespeak pouring out of the cleft rock of some pre-political, prelapsarian, ur-philological Big Rock Candy mountain—and all this had a wonderfully sweetening effect upon me. The Irish / English duality, the Celtic / Saxon antithesis were momentarily collapsed [...] (*ibid.* xix-xx).

Finalmente, a Heaney le llega la segunda oportunidad: *Beowulf* bien merece su tiempo y esfuerzo:

And then eventually – this has less to do with translation than with the psychology of poets – about ten years later the editor wrote and said, “I know you don’t want to do it, but could you give me the names of other two people you think *could* do it.” And at that point I knew exactly who should do it.

But basically, I took it on because of the language. I felt it was in me, I felt there was some trace element of it in my own first speech, the dialect of Northern Ireland. And there was an Anglo-Saxon growth-ring in my ear from having studied it at university (Heaney and Hass: 2000: 5).

El epígrafe que aparece en la introducción de *Beowulf* procede del poema de “The Settle Bed” (ST 28) de la colección de *Seeing Things*:

*And now this is ‘an inheritance’ –
Upright, rudimentary, unshiftable planked
In the long ago, yet willable forward

Again and again and again.
(B vii)*

Creo que estos versos son muy apropiados como introducción para *Beowulf*, encajan perfectamente en este contexto como lo hacen obviamente en su poema original. Esa es la grandeza de Seamus Heaney, capaz de emplear las mismas palabras para dos situaciones totalmente diferentes con la misma validez en ambos casos.² Para Heaney la traducción de este poema anglosajón la concibe como una obligación personal, por sus orígenes, su identidad – que aúna dos culturas– y su formación, de ahí que sea una ‘herencia’ que, como ocurre en “The Settle Bed”, se puede transformar, es decir, esta vez el encargo de la traducción sí es viable.

² El análisis, la interpretación y los comentarios del poema de “The Settle Bed” se pueden ver en el capítulo 10.

Heaney cierra su introducción con la siguiente reflexión, con la que además de expresar lo que significa para él la conclusión del trabajo realizado, también aprovecha para pedir la aceptación de los hechos históricos por parte de todos como paso previo para un posible y deseable entendimiento entre toda la sociedad norirlandesa:

Putting a bawn³ into *Beowulf* seems one way for an Irish poet to come to terms with that complex history of conquest and colony, absorption and resistance, integrity and antagonism, a history which has to be clearly acknowledged by all concerned in order to render it ever more “willable forward / Again and again and again” (*B* xxiv).

De hecho, es muy significativo que Heaney haya elegido la palabra “bawn”, con todas las connotaciones personales y culturales que este término tiene para él, hasta en cuatro ocasiones para referirse a la gran sala de Hrothgar, en Heorot.

Con relación al arte de traducir poesía Heaney ha manifestado que él no tiene una teoría para la traducción en general, pero sí una metáfora para explicarla:

It's based upon the Viking relationship with the island of Ireland and the island of Britain. There was a historical period known as the Raids and then there was a period known as the Settlements. Now, a very good motive for translation is the Raid. You go in – it is the Lowell method – and you raid Italian, you raid German, you raid Greek, and you end up with a booty that you call *Imitations*.

Then there is the settlement approach: you enter an oeuvre, colonize it, take it over – but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit. Robert Fitzgerald stayed with Homer [...] I settled with *Beowulf* and stayed with it, formed a kind of conjugal relation for years (Heaney and Hass 2000: 1-2).

La extensión de la traducción de Heaney cuenta con el mismo número de versos que el texto original: 3182. En los márgenes de cada página Heaney nos proporciona uno o dos titulares muy resumidos que favorecen enormemente la narración de la historia. Por otro lado,

³ ‘Mossbawn’ es el nombre de la granja familiar en la que vivió Seamus Heaney durante su niñez. ‘Bawn’ era el nombre que los colonos ingleses dieron a sus granjas fortificadas. “Bawn: a walled enclosure or field near a farmhouse for cattle. [< Irish (Gaelic) *Bábhún*, a cattle keep or fortress” (Wall 1998: 71).

el lenguaje es atractivo, rehúye de arcaísmos e invita a su lectura. Cuando empezó a trabajar con el poema y a ponderar cómo quería que sonaran las palabras en su traducción, decidió armar los versos: “in cadences that would have suited their voices⁴, but still echoed with the sound and sense of the Anglo-Saxon” (B xxi).

Heaney también ha respetado las numerosas expresiones compuestas (‘kennings’) que aparecen en el poema, tan propias en la poesía en lengua anglosajona y en antiguo nórdico, y que mantienen su significado metafórico original.

Heaney recibió el ‘Whitbread Book of the Year’ por su traducción de *Beowulf*.

3.5.2. *Sweeney Astray: A Version from the Irish*

Buile Shuibhne es el título original en gaélico irlandés de un largo e importante poema de la literatura medieval adaptado y publicado por Heaney en 1983 con el título de *Sweeney Astray: A Version from the Irish*. La fecha de su publicación es significativa pues un año después Heaney escribió su sexta colección de poemas, *Station Island*, en la que tiene un papel importante la figura de “Sweeney Redivivus”,⁵ que se inspira en el personaje de Sweeney Astray.

Heaney explica que su versión se basa en una edición bilingüe de J. G. O’Keeffe, publicada en 1913, que a su vez tiene como fuente principal un manuscrito escrito entre 1671 y 1674 en el condado de Sligo. “This manuscript is part of the Stowe collection in the Royal Irish Academy and O’Keeffe believed that, on linguistic grounds, ‘the text might have been composed at any time between the years 1200 and 1500.’” Nevertheless, the thing was already taking shape in the ninth century” (SA v).

⁴ Se refiere a la forma de hablar de los hombres de su familia: “when the men of the family spoke, the words they uttered came across with a weighty distinctness, phonetic units as separate and defined as delph platters displayed on a dresser shelf” (B xxi).

⁵ El poemario de *Station Island* está dividido en tres partes: la primera no tiene título; la segunda pertenece a la famosa y larga secuencia de doce poemas titulada “Station Island”; y la tercera lleva el nombre de “Sweeney Redivivus”.

El poema está traducido principalmente en verso, aunque también tiene partes en prosa. En *Sweeney Astray* Heaney nos presenta la imagen de un rey curtido en la guerra; sin embargo, esta experiencia no le sirve de nada cuando choca contra el poder emergente de la Iglesia. El poema pone de relieve la tensión que hay en las relaciones entre el Estado y la institución religiosa.

Generalmente el poema se traduce como ‘The Frenzy’ o ‘The madness of Sweeney’. No obstante, el nombre que elige Heaney para el título en su traducción es un acierto en la medida que recoge con mayor fidelidad la personalidad del protagonista y amplía su significado, ya que, como indica Wall: “Heaney’s use of Ulster-English in his title improves on the original by conveying both aspects of Sweeney’s fate: madness and wandering. The word *buile* means madness or frenzy and has no connotations of straying.]” (1998: 71).

3.6. Influencia de otros autores en su obra

Las figuras literarias más relevantes, tanto por la importancia de los escritores y poetas como por la influencia ejercida por estos autores en la obra de Heaney, son William Butler Yeats, James Joyce y Patrick Kavanagh. El influjo de William Wordsworth también está presente en la poesía heaneyana. Aunque tardíamente, Heaney hace una incursión en Dante, de cuya *Comedia* extrae importantes enseñanzas, especialmente a partir de la colección de *Field Work*.

Asimismo, la literatura clásica ha sido fuente de inspiración para el poeta irlandés, especialmente de dos poetas trágicos griegos: de Sófocles para la creación de sus dos obras de teatro, *The Cure at Troy* y *The Burial at Thebes*; y de Esquilo, para su larga secuencia de poemas titulada "Mycenae Lookout" (*The Spirit Level*). Virgilio, el gran poeta romano, es otra inspiración para Heaney cuyas alusiones a *La Eneida* son muy importantes para él. Heaney también hace referencia a la obra de Homero en el célebre poema de "Whatever You Say Say Nothing" (*North*).

En la década de 1980 Heaney fija su mirada en algunos poetas del Este de Europa: los rusos Osip Mandelstam y Joseph Brodsky; los polacos Czeslaw Milosz y Zbigniew Herbert; y el checo Miroslav Holub.

Heaney se esfuerza por conciliar la necesidad que tiene cualquier escritor por la verdad con su propia imaginación en constante lucha por controlar las presiones impuestas desde los ámbitos sociales y políticos. En esa tarea Heaney aspira a crear su propio estilo personal apoyándose, en parte, en el de sus predecesores más admirados.

El aspecto del género también tiene cabida en la poesía de Heaney, que incluye tanto la lengua como la temática. Desde el punto de vista lingüístico, las riquezas de las vocales se identifican con el elemento femenino y la aspereza de las consonantes con el masculino. En la temática de la poesía de Heaney destaca el componente femenino. Para Heaney lo femenino

está asociado con lo irlandés y lo celta, mientras que lo masculino está relacionado particularmente con lo inglés y lo anglosajón en general. Él lo expresa así: “I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awareness nourished on English as consonants” (P 37). Además, el elemento femenino aglutina lo emocional, lo misterioso y lo inspirador. Por otro lado, todo que tiene que ver con lo racional, lo realístico así como lo intelectual entra en el campo del elemento masculino: “I suppose the feminine element for me involves the matter of Ireland, and the masculine strain is drawn from the involvement with English literature” (*ibid.* 34). Heaney considera que la combinación y la mezcla de ambos elementos redundan en una mejor creación poética:

I have always listened for poems, they come sometimes like bodies come out of a bog, almost complete, seeming to have been laid down a long time ago, surfacing with a touch of mystery. They certainly involve craft and determination, but chance and instinct have a role in the thing too. I think the process is a kind of somnambulist encounter between masculine and feminine clusters of image and emotion (*ibid.*).

De la poesía de Wordsworth Heaney ha asimilado o adoptado, entre otras, la función de la memoria, el aspecto visionario o las cuestiones transcendentales de la poesía, el reconocimiento por lo sencillo y lo corriente; en el acto de la creación artística ha apostado por la naturaleza, y lo tradicional de la forma de vida rural como temas poéticos. Heaney se hace una serie de preguntas básicas respecto a cómo debería escribir e incluso vivir un poeta. También se pregunta sobre cuál ha de ser su relación con su propia voz, su propio lugar, su herencia literaria y su relación con el mundo contemporáneo.

Heaney admite haber heredado una tradición binaria, “two-humped”: la tradición gaélica de Irlanda y la tradición literaria de Inglaterra. Sus ensayos, reseñas y entrevistas anticipan repetidamente la idea de que hay dos tipos de poesía y dos tipos de poetas:

Les vers donnés as against les vers calculés; the poetry of chance and trance as against the poetry of resistance and perseverance; the poetry of “sinking in” or the poetry of “coming up against”;

the instinctual or the “architectonic”; the epiphanic or the crafted; the “ooze” of poetry or its “spur of flame”; the “lived, illiterate and unconscious” or the “learned, literate and conscious”: the takers (Wordsworth, D.H. Lawrence, Keats, Patrick Kavanagh) and the makers (Yeats, Hopkins, Johnson, Lowell, John Montague, John Hewitt); poets who sense, surrender, dive, divine, receive, labour and force (Morrison 1993: 53-54).

Para Heaney *les vers donnés* son fruto de la inspiración, sentimiento que pudo experimentar en la composición de la secuencia de 48 poemas titulada “Squarings” (*Seeing Things*). El poeta afirmó que aprendió a ver la diferencia entre *les vers donnés* y *les vers calculés*: “I learned what inspiration feels like but not how to summon it. Which is to say that I learned that waiting is part of the work” (O’Driscoll 2008: 320).

Estas polaridades afloran en casi todos los ensayos críticos de Heaney en su libro *Preoccupations*,¹ especialmente en “The Makings of a Music” y “The Fire i’ the Flint”. Fundamenta esta división en dos formas distintas que denomina “el modo masculino,” y “el modo femenino”: el primero tendría que ver con el dominio intelectual del material y el segundo es una postura poética que se entrega a la experiencia. Heaney lo explica así:

[...] I am setting up two modes and calling them masculine and feminine – but without the Victorian sexist overtones to be found in Hopkins’s and Yeat’s employment of the terms. In the masculine mode, the language functions as a form of address, of assertion or command, and the poetic effort has to do with conscious quelling and control of the materials, a labour of shaping; words are not music before they are anything else, nor are they drowsy from their slumber in the unconscious, but athletic, capable, displaying the muscle of sense. Whereas in the feminine mode the language functions more as location than as address, and the poetic effort is not so much a labour of design as it is an act of divination and revelation; words in the feminine mode behave with the lover’s come-hither instead of the athlete’s display, they constitute a poetry that is delicious as texture before it is recognized as architectonic (*P* 88).

En cualquier caso, y más allá de estos dos modos mencionados, el de los “Takers” (Wordsworth entre ellos), y el de los “Makers” (por ejemplo, Yeats), el modo de Heaney

¹ Su primera colección de ensayos, publicada en 1980.

transciende esta dicotomía: "... Seamus Heaney – however Irish, a poet who has responded to American poets as much as Irish ones – we may observe a poet using the monumental mode on a national, even trans-national level" (York 2004: 174).

La cuestión de la tradición y la lengua

Todos los escritores irlandeses han tenido en mayor o menor medida una lucha interna respecto a la tradición en general y a la lengua en particular. A los conflictos de nacionalidad y lengua, que forman en gran medida la política y la historia de Irlanda, a menudo se relacionan con el conflicto religioso entre protestantes y católicos. Son las tres 'redes' que configuran la identidad: la nacionalidad, la lengua y la religión, como había dicho Stephen Dedalus, el protagonista de la novela de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que funcionan conjuntamente para contener el 'Irish soul'. La solución que da Stephen a este problema es abandonar Irlanda, cosa que planea llevar a cabo al final de la obra, y que el mismo James Joyce ya había hecho en la vida real en 1904, años antes de la publicación del famoso libro (1916). No obstante, Stephen vuelve a Irlanda al principio de *Ulises*, mientras Joyce dedicó toda su energía artística escribiendo sobre Irlanda.

Samuel Beckett adoptó la lengua francesa como vehículo literario pero este hecho no le convirtió en un escritor menos irlandés de lo que hubiera sido si hubiese escrito en inglés. Ninguna de estas actitudes hacia una hipotética tradición irlandesa ha aliviado por completo al escritor irlandés con relación a la cuestión de la lengua.

Heaney y una nueva generación de escritores tuvieron que desarrollar una forma de enfrentarse a este viejo problema. Aunque Heaney no permanece ajeno a consideraciones históricas, políticas o relacionadas con la lengua, tampoco hace suya la 'causa' del nacionalismo irlandés y la sublevación, lo que tampoco le convierte en un escritor no irlandés. De hecho, los distintos discursos que forman la historia irlandesa, su tradición, la religión, y la lengua y la literatura encuentran su espacio y su voz en la obra de Heaney; en sus textos abundan los

términos dialectales, los juegos de palabras y los vocablos con etimologías complejas en su búsqueda por encontrar y usar una forma de la lengua inglesa que dé rienda suelta a su muy particular patrimonio cultural irlandés. También encuentra una fecunda tradición literaria que incluye vetas británicas, gaélicas, y más adelante, internacionales. Tampoco debemos soslayar, como ya se ha mencionado, la influencia de ciertas obras clásicas, algunas de las cuales adaptó a su estilo personal, ya por entonces perfectamente establecido.

Algunas personas y críticos no ven con buenos ojos el constante cavar (“digging”) en el pasado, en la historia, en la mitología, en la lengua y en la literatura, y los paralelismos políticos que Heaney establece entre sus hallazgos y la poesía. “Digging”², además de inaugurar el primer poemario importante que publica Heaney, es un poema emblemático para el poeta por su marcado simbolismo. El también poeta norirlandés, contemporáneo y amigo de Heaney, Michael Longley, defiende la separación de la poesía de la política ya que de lo contrario el escritor se vería constreñido en su propia creación poética a la vez que mediatizado de alguna forma: “Poetry and politics, like Church and State, should be separate. And for the same reasons: mysteries distort the rational processes which ideally prevail in social relations; while ideologies confiscate the poet’s special passport to terra incognita” (1986: 185).

Sin embargo, el movimiento que desembocó en el establecimiento del Estado Libre Irlandés en 1922 estaba íntimamente relacionado con la restauración de la lengua irlandesa. Tanto Michael Collins³ como su adversario en la guerra civil, Eamon de Valera, afirmaron que la restauración de la lengua irlandesa era tan importante como la independencia política. Esto

² “Digging” (DN) aparece en la primera página de este volumen, pero también es el primero en *Heaney’s Selected Poems* (1980), *New Selected Poems* (1990), y *Opened Ground* (1998). En el capítulo 4 se analiza y se comenta el poema de “Digging”.

³ Michael Collins (16 de octubre de 1890-22 de agosto de 1922), fue un líder irlandés, director de Inteligencia del Ejército Republicano Irlandés (IRA) y miembro de la delegación irlandesa enviada a Londres que negoció el Tratado angloirlandés. También fue presidente del Gobierno provisional y comandante en jefe del Ejército nacional. Sirvió como ministro de finanzas de la República irlandesa. Fue asesinado el 22 agosto de 1922 durante la guerra civil irlandesa en una emboscada. Muchos partidos políticos irlandeses lo honran, especialmente los miembros y partidarios del partido político de *Fine Gael*, quienes mantienen un particular respeto por su memoria. *Fine Gael* es un partido cristianodemócrata centrista y en la actualidad es el más numeroso e importante en el Gobierno cuyo primer ministro (*taoiseach* en irlandés) es Leo Varadkar.

es algo inherente a todos los movimientos nacionalistas que han surgido en Europa durante los siglos XIX y XX, y la ‘cuestión irlandesa’ no iba a ser una excepción ya que la lengua ha sido tradicionalmente uno de los factores principales y determinantes a la hora de constituir una nación. No tenemos que ir muy lejos para comprobar estos fenómenos, por ejemplo, a Quebec, pues los tenemos en España.

MacNamara afirma que: “the biological notion of race was at the core of most nationalist thinking”. Con relación a la situación en Irlanda sostiene que: “Irish was the evidence for racial distinctiveness. Ireland had undergone mental and spiritual subjugation in learning English, a process which could be reversed only by “de-anglicizing” Ireland, in particular by returning to the ancestral tongue” (1982: 124).

Precisamente ése era el programa de la *Gaelic League*,⁴ fundada en 1893 por Douglas Hyde.⁵ Aunque expresamente no tenía una finalidad política sí que poseía un potencial político de gran magnitud e influencia para la sociedad irlandesa: “The Gaelic League was non-sectarian and apolitical, but its purpose fit nicely into the newer nationalism” (Orel 1976: 329). Este movimiento empezó a fomentar el uso de la lengua irlandesa. El censo de 1851 mostraba que 319.602 personas tenían el gaélico como única lengua, y que alrededor de 1.204.684 hablaban algo de gaélico (tal vez solo unas pocas palabras) además del inglés. En 1891 las cifras eran de 38.192 y 642.053 respectivamente (Costigan 1969: 259). El número de hablantes estaba disminuyendo drásticamente, lo que resultó alarmante para los miembros fundadores de la organización cultural y decidieron que su objetivo debería ser cambiar esta tendencia. “The league’s aims were, ‘first, the preservation of Irish as the national language of the country, and

⁴ La *Gaelic League* se fundó el 31 de julio de 1893. Douglas Hyde fue elegido presidente de dicha organización y permaneció en el cargo durante 22 años.

⁵ Douglas Hyde fue profesor de irlandés moderno en la National University (1909-32). En 1925 actuó en política como senador del Estado Libre de Irlanda, del que fue presidente de 1938 a 1945. Su perfil era más cultural que político.

its extension of its use as the spoken tongue; and second, the study and publication of existing Gaelic literature, and the cultivation of a modern literature in Irish” (Bottigheimer 1982: 213).

Fueron los movimientos nacionalistas del siglo XIX, y escritores de la talla de Douglas Hyde, W. B. Yeats, John Synge, Seán O’Casey, George Russell o Lady Gregory los que más contribuyeron al resurgimiento de la cultura irlandesa, sin soslayar la influencia de organizaciones culturales como la *Gaelic League*. Otros genios como George Bernard Shaw y Oscar Wilde poco o nada contribuyeron a la ‘causa irlandesa’. El caso de Joyce es distinto porque abandonó su querida Irlanda precisamente para evitar las ‘redes’ de las que habla Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Joyce creía que le sería imposible dedicarse a su creación artística en su tierra nativa y entró en un estado de exilio perpetuo a través del cual se pudiera liberar de las fuerzas que él llamaba ‘trolls’, que amenazaban su integridad como escritor. Sin embargo, Joyce no pudo en realidad abandonar nunca a Irlanda pues mientras vivía en Trieste y Zurich, escribió exclusivamente sobre Irlanda.

Por último, con respecto a la tradición, Bruns sostiene que ésta no es: “a structure of any sort but is just the historically of open-ended, intersecting, competing narratives that cannot be mastered by any Great Code” (1991: 11), por lo que todos los escritores irlandeses, en mayor o menor medida, han contribuido a generar una tradición literaria diversa y rica.

3.6.1. W. B. Yeats

El gran poeta y dramaturgo irlandés William Butler Yeats falleció el mismo año en que Heaney vio la luz.⁶ Es como si la historia hubiera querido ser benévola con los irlandeses en particular y con los amantes de la literatura en general, de tal forma que existe una continuidad en la creación poética de la mano de estas dos grandes figuras, ya que ambos han contribuido a

⁶ Seamus Heaney nació el 13 de abril de 1939. William Butler Yeats nació el 13 de junio de 1865 en Dublín y falleció el 28 de enero de 1939 en Roquebrune-Cap-Martin, Francia.

enriquecer el mundo literario con obras de la máxima calidad. Sobre su antecesor Heaney ha destacado:

I admire the way that Yeats took on the world on his own terms, defined the areas where he would negotiate and where he would not; the way he never accepted the terms of another's argument but propounded his own. I assume that this peremptoriness, this apparent arrogance, is exemplary in an artist, that it is proper and even necessary for him to insist on his own language, his own vision, his own lines of reference (*P* 101).

La postura de Yeats puede parecer algo irresponsable e incluso insensible; sin embargo, Heaney considera que desde el punto de vista del artista se trata de un acto de astucia para proteger su integridad como escritor; algo por lo que el propio Heaney ha luchado durante mucho tiempo, al menos desde antes de *North* (1975) y hasta *Station Island* (1984) para conseguir una voz independiente y enfocada principalmente a su creación artística.

A estas alturas las comparaciones son obvias, y muchos amantes de la poesía así como los expertos en la materia no dudan en calificar a Heaney como el mejor poeta de habla inglesa desde Yeats, a pesar de que algunos nieguen tal evidencia como es el caso de Eagleton, que con un enfoque reduccionista, o más bien simplista, afirma: "Actually Heaney has about as much in common with Yeats as he has with Longfellow, but he is, you see, Irish, and what more obvious to compare one Irishman to than another?". Y continúa, además, en unos términos muy elocuentes que incluyen descalificaciones personales, impropias incluso en los críticos más subjetivos e irascibles: "Why should a Southern Protestant pseudo-Ascendency crypto-fascist who died in 1939 be presumed to be comparable to a contemporary Northern Catholic of peasant stock, just because of the abstract fact of their shared Irishness?" (1997: 102). Creo, sinceramente, que esta pregunta rezuma cierto grado de discriminación no solo en términos racistas sino también clasistas.

Otra razón por la que Heaney se diferencia de Yeats según Eagleton, y que a la par aprovecha para descalificarle de nuevo, es que:

If he is indubitable a “major” poet, he isn’t *obviously* so – not major in the same way, not major in an *epoch* of major poetry. Nobody could doubt from Yeats’s tone that he believes poetry to be an intrinsically superior *genre* to, say, fiction whereas it would be difficult for Seamus Heaney to believe this. Whatever Yeats’s harebrained and repellent fantasies, he wrote about of an historical crisis where the impulse to “totalise” was urgent. Heaney, whatever evidence of global imperialist crisis he may find on his doorstep, handles that evidence in the style of an “end-of-ideologies” writer (*ibid.* 105).

Yeats, al igual que Heaney, realiza constantes alusiones a acontecimientos históricos de especial relevancia política en Irlanda. Uno de estos momentos, en los que la fuerza de la expresión poética eleva a categoría mítica a unos luchadores por la libertad de su país, queda reflejado en el poema titulado “Easter, 1916”, que Yeats escribió el 25 de septiembre de ese mismo año. En la cuarta (y última estrofa) Yeats escribe: “I write it out in a verse” (Yeats 1933: 205) de la misma forma en que escribe en muchos de sus poemas para transmitir los valores de sus antepasados y dejar constancia de su heroicidad a las generaciones futuras. Yeats escribe este poema como legado y memoria a aquellas personas que, por su dedicación y esfuerzo, han dado a Irlanda todo lo que estaba en sus manos: MacDonagh, MacBride, Pearse y Connolly, y al final de la cuarta estrofa hace referencia a estos cuatro héroes irlandeses.⁷

⁷ Thomas MacDonagh estudió lengua irlandesa y conoció a su colega Patrick Pearse por su implicación en la Liga gaélica. Además de su dedicación a la enseñanza, trabajó en el colegio de Pearse, y la lucha por la independencia irlandesa, MacDonagh también fue poeta y dramaturgo. Yeats habla de la amistad entre Pearse y MacDonagh al referirse a éste como: “This other his helper and friend” de Pearse (1933: 26).

John MacBride fue un revolucionario irlandés que estuvo casado con Maud Gonne; en la poesía de Yeats ella aparece como la heroína clásica y él muestra constantes afecciones hacia ella. Aunque Yeats tenía ciertas discrepancias personales hacia MacBride como alguien que: “He had done most bitter wrong / To some who were near my heart” (*ibid.* 33-34), fue capaz de superar estos prejuicios con el fin de recordar a MacBride como una figura heroica del Alzamiento de Pascua de 1916.

James Connolly se alistó al Ejército británico a los 14 años. Mientras permaneció en las fuerzas armadas, Connolly se formó a sí mismo y desarrolló su interés por el nacionalismo y el socialismo. Durante la sublevación, Connolly fue comandante general de la brigada de Dublín.

Patrick Pearse nació en Dublín. Terminó estudios de Filosofía y Derecho en la Royal University en 1901. Junto a su hermano, Willie, luchó por la independencia de Irlanda. Consumado escritor irlandés, fue director del periódico *An Claidreamh Soluis (The Sword of Light)* de la Liga gaélica. También fundó St. Enda’s School en Dublín. En este poema Yeats se refiere a Pearse como: “This man had kept a school / And rode our winged horse” (*ibid.* 24-25). El “winged horse” representa a Pegaso de la mitología griega, y da a entender la habilidad de Pearse como escritor.

MacDonagh, Pearse y Connolly fueron tres de los siete ‘signatarios’ de la Proclamación del Gobierno provisional de la República irlandesa al pueblo de Irlanda (*The Proclamation of the Provisional Government of the Irish Republic to the People of Ireland*).

For England may keep faith
For all that is done and said.
We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till they died?
I write it out in a verse —
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

(Yeats 1933: 204-205)

Yeats afirma que Irlanda y su pueblo han cambiado por completo. A través de la sublevación y el caos los líderes del Alzamiento de Pascua de 1916 y el pueblo irlandés han llegado a la mayoría de edad. Yeats sugiere que Irlanda tenía que declarar su independencia e identidad nacional mediante la rebelión y el cambio. Todos quienes tenían ese sueño heroico murieron como consecuencia de esa imposibilidad, confundidos por el “excess of love” hacia su causa, país y sueño. Yeats termina diciendo que dondequiera que esté el espíritu de Irlanda, representado por las personas que visten el color verde, esas personas habrán cambiado para siempre. Y como corolario final: “A terrible beauty is born”, quienes han muerto por esta aspiración épica no lo han hecho en vano; como nos indica este oxímoron, ya nada será igual...

Heaney también incorpora las voces de personajes míticos y de las víctimas de sacrificios de la Edad del Hierro en varios poemas de *Wintering Out* y *North*, que se juxtaponen

a la historia de violencia de Irlanda del Norte. A diferencia de Yeats, Heaney no emprende una búsqueda de un discurso mítico a través del cual las víctimas de la violencia contemporánea sean ‘transformadas por completo’ como ocurre con los héroes del Alzamiento de Pascua de 1916 del poema de Yeats.

Sin embargo, Carson acusa de manera furibunda a Heaney de crear mitos con los que justificar la violencia en algunos de sus poemas, principalmente en las dos colecciones mencionadas anteriormente, y describe a Heaney como: “the laureate of violence – a mythmaker, an anthropologist of ritual killing, an apologist for the situation, in the last resort, a mystifier.” (1975: 183). A diferencia de Carson, considero que Heaney utiliza la historia para crear unos escenarios hipotéticos en los que establece ciertos paralelismos con los personajes para exponer o denunciar la violencia de Irlanda del Norte. En algunos casos lo consigue mejor que en otros pero esta estrategia no deja de ser una metodología válida para conseguir unos fines, que, a mi juicio, no son solo legítimos sino también plausibles. De hecho, muchas de las voces de *North* ayudan al narrador en la línea argumental y en la descripción de lo que se trata en cada momento, y estas voces a menudo cuestionan esos mitos.

Sobre la vida de Yeats, Heaney ha afirmado: “[...] you have a strong sense of what he did, the way he actively impinged and imposed himself on Irish life and Irish history; he cut a figure and made a spectacle of himself, very deliberately. There was the thirty-odd-year engagement with the Abbey Theatre, his controversies and interventions, his need to make marks in the cultural landscape [...]” (O’Driscoll 2008: 302).

3.6.2. James Joyce

La cuestión de la tradición supone una interacción de acontecimientos en el pasado y el presente de la lengua y la mitología. Por lo que respecta a la lengua, el representante por antonomasia para muchos escritores irlandeses sería Stephen Dedalus; Heaney no es una excepción, porque como Stephen, escritor en ciernes, percibe los valores de la nacionalidad, de

la lengua y de la religión como factores que interactúan para formar un marco general en el que se pueda desarrollar el alma del escritor irlandés.

Por muchas razones, en particular por la cuestión religiosa, Joyce se sentía ‘asfixiado’ en su católica Irlanda y tuvo que abandonar su país. Fue un escritor polémico en su día, que tuvo muchas dificultades para poder publicar su obra; sin embargo, con el tiempo se convirtió no ya en un referente literario en Irlanda sino en el mundo. Joyce ha sido una influencia para muchos escritores irlandeses y Heaney se ha beneficiado de esa influencia en muchos aspectos, en este sentido Vance afirma que: “Joyce helped to bring Ireland and Irish writing to the world’s attention and to create the audience that now reads Seamus Heaney’s in Caen and Connecticut” (1999: 210).

La religión y la nacionalidad son temas recurrentes en *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Ulysses*. En la segunda novela, Stephen mantiene una conversación con Davin, otro estudiante como él, y critica que Irlanda haya traicionado a sus héroes –desde Theobald Wolfe Tone hasta Charles Stewart Parnell–, pero Stephen no está dispuesto a pasar por semejante trance, y le dice a Davin: “When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets” (Joyce 1977: 184).

La ‘red’ de la lengua es muy importante para Stephen, pues se aferra a ser un artista en la literatura, y esta red es un medio a través del cual debe volar para conseguir su creatividad y su arte, que a su vez le servirá de apoyo para su alma. El propio Stephen se justifica ante Davin y le explica por qué no quiere unirse a él ni a otros como él, ya que el significado de ser irlandés para ellos difiere de lo que piensa Stephen, y más concretamente respecto a la lengua dice: “My ancestors threw off their language and took another. They allowed a handful of foreigners to subject them. Do you fancy I am going to pay in my own life and person debts they made? What for?”, a lo que Davin le contesta: “For our freedom”. Stephen, con una violencia fría, y a

mayor abundamiento, le pregunta: “Do you know what Ireland is? Ireland is the old sow that eats her farrow” (*ibid.* 185).

La lengua del escritor irlandés que escribe en inglés es la lengua del ‘otro’, del opresor que forma parte del imperio y que pertenece a la tradición histórica y literaria de Gran Bretaña. En la conversación que Stephen mantiene con el jefe de estudios, un cura jesuita inglés, éste le explica a Stephen cómo se rellena una lámpara con aceite pero se produce una falta de entendimiento que tiene lugar con las palabras *funnel* y *tundish*, situación que para Stephen supone una ruptura de comunicación entre la tradición en la que él vive y la tradición que representa el jefe de estudios:

– To return to the lamp, he said [el jefe de estudios], the feeding of it is also a nice problem. You must choose the pure oil and you must be careful when you pour it in not to overflow it, not to pour in more than the funnel can hold.

– What funnel? asked Stephen.

– The funnel through which you pour the oil into your lamp.

– That? Said Stephen. Is that called a funnel? Is it not a tundish?

– What is a tundish?

– That. The... the funnel.

– Is that called a tundish in Ireland? Asked the dean. I never heard the word in my life.

– It is called a tundish in Lower Drumcondra, said Stephen laughing, where they speak the best English.

– A tundish, said the dean reflectively. That is the most interesting word. I must look that word up. Upon my word I must.

(Joyce 1977: 171)

Después de un rato de diálogo Stephen se para a pensar sobre la cuestión y la palabra *tundish* le lleva a pensar sobre otras palabras también familiares para él y que los dos entienden por ser comunes para ambos, pero en la mente de Stephen pesa el hecho de que cronológicamente esas palabras (al igual que otras muchas) pertenecieran antes al jefe de estudios que a él, y no precisamente por cuestiones de edad:

The little word seemed to have turned a rapier point of his sensitiveness against this courteous and vigilant foe. He felt with a smart of dejection that the man to whom he was speaking was a countryman of Ben Jonson. He thought:

– The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language (Joyce 1977: 172).

Heaney adopta una respuesta similar a la de Stephen con respecto a la lengua al decir que ciertas palabras como *ale, manor, sheepfold, pew y soldier* son: “to a certain extent exclusive”, que los hablantes no ingleses de la lengua inglesa no poseen estas palabras de la forma que un hablante nativo sí. Heaney afirma que: “We know the sense but we are not intimate with the musk of their meaning” (Heaney 1978: 35).

En el poemario de *Station Island* (1984), Heaney eligió al ‘fantasma’ de Joyce para cerrar el largo y célebre poema del mismo nombre que el título de la colección, “Station Island”.

Por último, es interesante resaltar la similitud del marco político, social y cultural en los inicios de Joyce y Heaney. La obra de Joyce se originó y se desarrolló en un periodo en el que la sociedad irlandesa percibía a Irlanda como una víctima cultural. De la misma manera, la de Heaney tiene lugar en un momento histórico en el cual la minoría católica en Irlanda del Norte se siente igualmente alienada.

3.6.3. Patrick Kavanagh

Nació en Monaghan, uno de los nueve condados pertenecientes a la histórica región de Úlster pero que no forma parte de Irlanda del Norte. El poeta y novelista Patrick Kavanagh está considerado como uno de los poetas más importantes del siglo XX en Irlanda. Su contribución a la tradición literaria irlandesa ha sido muy importante, como reconoce Seamus Heaney: “[...] he had contributed originally and significantly to the Irish literary tradition, not only in his

poetry and his novel, *Tarry Flynn* (1948), but also in his attempts to redefine the idea of that tradition” (P 115). En la poesía de Kavanagh las imágenes adquieren una dimensión realista e intensa y son retratadas con gran precisión, asimismo abundan las descripciones de vivencias cotidianas en el mundo rural.

Tras su paso por la universidad, y después de hacer de la poesía una parte importante de su vida profesional, Heaney siguió el ejemplo de Patrick Kavanagh en la temática de sus inicios como poeta. Johnston sostiene que Heaney imita a Kavanagh, y que uno de los ingredientes que hacen atractivo a Heaney es: “the observant eye, patient ear, and celebratory tone that he found in the poetry of Kavanagh. [...]. Kavanagh had already demonstrated that the subject they would share – vignettes from routines on the small farms of Ulster – carried an extraordinary appeal. [...] they both have written about cattle trading, thatching, churning and other ancient trades and crafts” (1995: 196-197).

Heaney es un poeta muy arraigado a la tierra, como podemos ver no solo en su primer poemario de *Death of a Naturalist*, y especialmente en el emblemático poema de “Digging”, sino en toda su obra. En este sentido, Kavanagh ha sido un referente en la forma de retratar los paisajes rurales, que Heaney define como: “emotional and definitive [...] hallowed by associations that come from growing up and thinking oneself in and back into the place” (P 145).

Aunque la siguiente reflexión corresponde a la poesía de Kavanagh, se podría decir que Heaney esta describiendo su propia evolución poética por el parecido entre las dos:

[T]he early Kavanagh poem starts up like my childhood tree in its home ground; it is supplied with a strong physical presence and is full of the recognitions which existed between the poet and his place; it is symbolic of affections rooted in a community life and has behind it an imagination which is not yet weaned from its origin, an attached rather than a detached faculty, one which lives, to use Kavanagh’s own metaphor, in a fog (GT 4).

Esta descripción coincide con los inicios de Heaney en *Death of a Naturalist*, y se puede decir que llega, con menos fuerza, hasta *Station Island*. Exactamente lo mismo se puede afirmar de la poesía más tardía, en la que los paisajes de Heaney revierten paulatinamente su componente geográfico por otro más destacadamente psicológico:

In the poetry of Kavanagh's later period [...] the world is more pervious to his vision than he is pervious to the world. When he writes about places now, they are luminous spaces within his mind. They have been evacuated of their status as background, as documentary geography, and exist instead as transfigured images, sites where the mind projects its own force. In this later poetry, place is included within the horizon of Kavanagh's mind rather than the other way around. The country he visits is inside himself (*ibid.* 5).

Su voz, al igual que la de Heaney, también es reconfortante y tranquilizadora y los versos de Kavanagh son, como ha manifestado Heaney: “unpredictably susceptible, lyrically opportunistic” (Deane 1977: 71). Heaney añade que esa contribución se refleja en la influencia que la novela de *Tarry Flynn* y el poemario de *The Great Hunger* han tenido en el colectivo de la población irlandesa al afirmar que Kavanagh: “forged not so much a conscience as a consciousness for the great majority of his countrymen, crossing the pieties of a rural Catholic sensibility with the *non serviam* of his personality, raising the inhibited energies of a subculture to the power of a cultural resource” (P 116).

Kavanagh creó un sentido de consciencia cultural que incidía en una actitud de los irlandeses como pueblo, posición de la que Heaney supo beneficiarse para su creación como poeta y escritor. Kavanagh le demostró a Heaney que la poesía podía brotar o surgir fuera de contextos artísticos, que Heaney describe como: “[...] a confidence in the deprivations of our condition”. Asimismo, el veterano poeta también le transmitió: “an insouciance and trust in the clarities and cunnings of our perceptions” (Deane 1977: 71).

The Great Hunger versa sobre la gran hambruna en Irlanda entre 1845 y 1849. El poema “At a Potato Digging” (*Death of a Naturalist*) alude a los primeros versos del poemario de

Kavanagh como reconocimiento y admiración de Heaney hacia el veterano poeta. Poco después de la publicación de *Death of a Naturalist*, Heaney tuvo la ocasión de conocer personalmente a Kavanagh; Heaney nos describe cómo fue ese encuentro en el que él cree que el poeta de Monaghan avala su trabajo:

I have my own special affection for Kavanagh because he gave me his poet's blessing a couple of years before he died, at the counter of a Dublin pub. I did not know him at the time, but when he came unexpectedly into our company I asked him if he'd like a drink. No, he answered a little brusquely. I was uneasy, but left it at that. I had, after all, just published a first book and did not want to come on too strong with this fabled veteran of the literary wars. But then somebody in the company introduced me and mentioned my book. He looked at me again, paused, said with enigmatic flatness: 'Well, are you Heaney?' and then, with an acceptance that I like to think was an acceptance of more than a drink, said: 'I'll have a Scotch.' (Heaney 1984: 14).

En *Station Island* aparecen las sombras y voces de varios escritores irlandeses, entre ellos, William Carleton (1794-1896), James Joyce (1882-1941) y Patrick Kavanagh (1904-1967).

Heaney utiliza la lengua con gran precisión y algunas palabras adquieren un significado especial en su poesía, como ocurre con la preposición "from" en cuatro poemas de la colección de *The Haw Lantern*. En un ensayo titulado "The Sense of Place" Heaney se recrea en unas palabras de Kavanagh para explicar la importancia de estos detalles lingüísticos:

And the same vigour comes out in another little word that is like a capillary root leading down into the whole sensibility of Kavanagh's place. In the first line, 'the bicycles go by in twos and threes'. They do not 'pass by' or 'go past', as they would in a more standard English voice or place, and in that little touch Kavanagh touches what I am circling. He is letting the very life blood of the place in that one minute incision (*P* 138).

3.6.4. William Wordsworth

En el verano de 1972 Heaney se traslada a vivir a la República de Irlanda. Abandona Belfast en gran parte debido a la situación de creciente tensión social y la violencia desatada,

que empeora por momentos.⁸ Se instala en el condado de Wicklow, conocido como ‘The Garden of Ireland’, en busca de la tan anhelada serenidad y calma que necesita para su creación poética, tranquilidad de la que había disfrutado durante su estancia el año anterior en Estados Unidos como profesor visitante en la Universidad de California en Berkeley.

La nueva residencia se llama Glanmore, donde Heaney y su familia van a vivir durante cuatro años antes de mudarse a Dublín. De hecho, Heaney escribe en diciembre de 1973 “Exposure”, el poema que cierra la famosa colección de *North* (1975) cuando ya está instalado en Glanmore. Para O’Brien, este poema es importante porque supone la primera evocación de Glanmore, y: “prefigures later Wordsworthian themes and cadences” (1995: 189). Precisamente en los sonetos dedicados a Glanmore, *Field Work* (1979), se puede ver una alusión a Wordsworth, quien gozaba de gran predicamento para Heaney, y cuya influencia se refleja en su obra:

Sensings, mountings from the hiding places,
Words entering almost the sense of touch
Ferretting themselves out of their dark hutch—
‘These things are not secrets but mysteries,’
Oisín Kelly told me years ago
In Belfast, hankering after stone
That connived with the chisel, as if the grain
Remembered what the mallet tapped to know.
Then I landed in the hedge-school of Glanmore
And from the backs of ditches hoped to raise
A voice caught back off slug-horn and slow chanter
That might continue, hold, dispel, appease:
Vowels ploughed into other, opened ground,
Each verse returning like the plough turned round.

(*FW* 34)

⁸ El año de 1972 fue el más violento de todo el periodo de los *Troubles*: 498 muertos (McKittrick & McVea 2012: 375).

En la finca de Glanmore –que Heaney compara con una “hedge-school”⁹ por su maravillosa riqueza y variedad paisajística, a lo que hay que añadir la inmensa tranquilidad que proporciona–, Heaney podrá desarrollar y perfeccionar su escritura. En este soneto Heaney asocia su arte con la tradición poética de los “takers”, como Wordsworth y Kavanagh. La finalidad de este retiro es conseguir un tipo de poesía que podrá ‘apaciguar’ pasiones y ‘disipar’ el odio: “its task is not only to ‘hold’ and ‘continue’ a certain poetic tradition, but also to preserve basic human values” (Tučev 2000: 193).

El primer verso alude directamente y constituye un homenaje a Wordsworth, cuyo poema *The Prelude*¹⁰ le sirve a Heaney como fuente de inspiración:

The hiding places of my power
Seem open; I approach, and then they close;
I see by glimpses now; when age comes on,
May scarcely see at all, and I would give,
While yet we may, as far as words can give,
A substance and a life to what I feel:
I would enshrine the spirit of the past
For future restoration.

(P 41)

Parece que encontrar “The hiding places” del interior de uno mismo y buscar un baluarte donde ‘refugiarse’ en la naturaleza es una característica común en Wordsworth y Heaney; es en este lugar donde Heaney, al igual que antes lo hicieron otros muchos, encontrará esa paz interior: el

⁹ La ‘hedge-school’ era una escuela a la que acudían los irlandeses para recibir una educación católica. El nombre está relacionado con el lugar donde se situaban estas escuelas al principio, bajo el abrigo de la espesura de los setos.

¹⁰ *The Prelude* es el nombre del extensísimo poema de Wordsworth que tiene carácter autobiográfico. Los primeros manuscritos, que contienen material que más tarde formó parte del poema, datan del año 1798, aunque Wordsworth continuó trabajando en el poema durante el resto de su vida. Las primeras versiones varían sensiblemente con respecto a la versión publicada. El poema no se publicó hasta después de su muerte en 1850 y fue su esposa Mary quien le puso el nombre. No obstante, la primera versión completa del poema es del año 1805 y el manuscrito se exhibe en el Museo Wordsworth. Muchos de sus amigos leyeron el poema mucho antes de su publicación por lo que es muy posible de que éste sea el mismo ejemplar que paso de mano a mano.

alma humana o psique que le permitirá hallar esa voz propia. Estos últimos versos forman una visión de la poesía que también está implícita en algunos de sus poemas:

Implicit in those lines is a view of poetry which I think is implicit in the few poems I have written that give me any right to speak: poetry as divination, poetry as revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archaeological finds, where the buried shard has an importance that is not diminished by the importance of the buried city; poetry as dig, a dig for finds that end up being plants (P 41).

De hecho, el poema “Digging” (DN 1), que pertenece a *Death of a Naturalist* y fue escrito en el verano de 1964, es según el propio Heaney: “the name of the first poem I wrote where I thought my feelings had got into words, or to put it more accurately, where I thought my *feel* had got into words”, y lo escribió dos años después de que empezara ‘sus escarceos poéticos’. Muchos años después de la composición de “Digging” Heaney afirma estar contento con su composición, especialmente con su musicalidad: “Its rhythms and noises still please me... As I say I wrote it down years ago; yet perhaps I should say that I dug it up, because I have come to realize that it was laid down in me years before that even” (P 41).

Siguiendo con la influencia que recibe de Wordsworth, y centrándonos en el Romanticismo que Heaney hereda de aquél, Stevenson cree firmemente que cierta producción poética no sería tal sin la ascendencia de Wordsworth:

I assume we can agree without prejudice that Heaney (like Lowell, whom lately he begins to resemble) could not and would not have written quite as he has, had it not been for the example of Wordsworth (and only *after* Wordsworth, Yeats, Joyce and Patrick Kavanagh). For in Wordsworth we have the first instance in Britain of a poet in retreat from a corrupting society and a doubtful religion, digging in and fortifying the bastions of his own psyche. The poet as hero appears Romantically, of course, in Goethe and Byron; yet it is in Wordsworth that his *retreat* is most in evidence, his withdrawal from the world into a sacred area of personal sensitivity; opposing to the world not only Nature (this was a practice older than Shakespeare, older than Virgil) but, *in* Nature, a subjective, unrational self (1985: 47-48).

El grupo de poemas que hacen referencia a nombres geográficos o topónimos, “Anahorish”, “Toome” y “Broagh”¹¹ también deben algo a las composiciones “Poems on the Naming Places”, que están incluidas en las *Lyrical Ballads* de Wordsworth.

En 1975 Heaney publicó una colección en prosa titulada *Stations*, estos veintiún poemas describen momentos de la niñez del poeta y están relacionados con su formación y algunas experiencias traumáticas de la infancia. En la introducción hace una referencia clara a Wordsworth:

These pieces were begun in California in 1970/71 although the greater part of them came to a head in May and June, 1974. When I returned to Belfast there seemed to be a block in the air: those first pieces had been attempts to touch what Wordsworth called “spots of time”, moments at the very edge of consciousness which had lain for years in the unconscious – or half-conscious – as active lodes or nodes; yet, coming back to Ireland a month after the introduction of internment my introspection was not confident enough to pursue its direction. The sirens in the air, perhaps quite rightly, jammed those other tentative though insistent signals. So it was again at a remove, in the “hedge-school” of Glanmore, in Wicklow, that the work was returned to (Heaney 1992: 301).

Heaney nos dice que la composición de los poemas fue interrumpida al volver a Belfast. La presión de la nueva situación política y la agitación social ahogan su inspiración artística, por lo que abandona el proyecto y no lo reanuda hasta que llega a la “hedge-school”. Con entusiasmo por la recuperación del trabajo ya iniciado Heaney manifiesta: “I think of the things now as points on a psychic *turas*, stations I have often made unthinkingly in my head. I wrote each of them down with the excitement of coming for the first time to a place I had always known completely” (*ibid.*).

Otro paralelismo curioso entre las carreras de Heaney y Wordsworth es que las baladas líricas del poeta romántico inglés dieron paso a un periodo de implicación política, y después, tras verse afectado por los excesos sangrientos de la Revolución francesa, quedó políticamente

¹¹ Pertenecen a la colección de *Wintering Out*.

decepcionado. O'Brien, con quien estoy de acuerdo, afirma: "It must be said that Heaney's political poems exceed Wordsworth's in both art and wisdom, but like Wordsworth he retreated from contemplation of bloodshed into a reclusive period marked by a communion with nature" (1995: 194).

Otra influencia importante de Wordsworth la vemos en el esquema de la última sección de *North*, cuya secuencia de seis poemas que forman 'Singing School' configura una autobiografía abreviada de la vida de Heaney atendiendo a un orden cronológico.

Por otro lado, la figura de Wordsworth ha sido un espejo en el que Heaney se ha visto reflejado pues el poeta inglés recibió con gran alegría los ideales de libertad y fraternidad tras el estallido de la Revolución francesa, lo que le granjeó no pocos problemas en su propio país cuando Inglaterra declaró la guerra a Francia; aunque la comparación no se sostiene en el caso de Heaney, sí se puede decir que hay un cierto paralelismo entre ambos ya que Heaney era detestado por el unionismo más recalcitrante, especialmente por el vociferante reverendo protestante Ian Paisley¹² y sus fieles seguidores.¹³ Wordsworth se convirtió en un modelo para todos los poetas desafectos:

The good place where Wordsworth had been nurtured and to which his habitual feelings were most naturally attuned has become, for the revolutionary poet, the wrong place. Life, where he is situated, is not as he wants it to be. He is displaced from his own affections by a vision of the good located elsewhere. His political, utopian aspirations displace him from the belived actuality of his surroundings so that his instinctive being and his appetitive intelligence are knocked out of alignment. He feels like a traitor among those he knows and loves. To be true to one part of himself, he must betray another part (*FK* 114).

¹² Ian Paisley era el líder del DEP (*Democratic Unionist Party*), y llegó a presidir el Gobierno norirlandés desde el 8 de mayo de 2007 hasta el 5 de junio de 2008.

¹³ "When Derek Mahon, Michael Longley, James Simmons and myself were having our first books published, Paisley was already in full sectarian cry and, indeed, Northern Ireland's cabinet ministers regularly massaged the atavisms and bigotries of Orangemen on the Twelfth of July" (*FK* 116).

3.6.5. Dante Alighieri

El poeta florentino y su celebre *Divina Comedia*, considerada como una de las obras más representativas de la literatura mundial, han ejercido una considerable influencia en Heaney. Como indica O’Brien: “In general Dante gave Heaney an image of a poet stranded in the middle of life, going ahead by means of the inspiration of another poet, Virgil.” (1995: 190).

La inspiración de Dante se manifiesta por primera vez en la colección de *Field Work* (1979) en tres importantes poemas: “The Strand at Lough Beg”, una emotiva y poderosa elegía dedicada a su primo Colum McCartney, víctima de un asesinato sectario; “An Afterwards”, poema en el que la ‘esposa’ de Heaney le reprocha al poeta por su exceso de dedicación hacia la poesía y por el consiguiente poco tiempo que dedica a la familia. Esta composición sirve como anticipo para situar el escenario en el que transcurre la historia del siguiente e importante poema sobre el conde Ugolino, que cierra el poemario de *Field Work*. La composición de “Ugolino” es una extensa traducción de Heaney cuya versión hace referencia a los cantos 32 y 33 del *Infierno*. A partir de este trabajo Heaney comienza a utilizar otros fragmentos de la obra de Dante como andamiaje para crear distintos poemas, que Heaney adapta en función de sus intereses y necesidades.

La larga secuencia de poemas de “Station Island”, de la colección del mismo nombre *Station Island* (1984), está dividida en doce secciones y refleja claramente la influencia dantesca tanto en la estructura como en la técnica de utilizar personajes en forma de fantasmas para los encuentros que Heaney tiene en su viaje de peregrinación por el Purgatorio de San Patricio. Situado en una pequeña isla rocosa de Station Island en el lago Derg, condado de Donegal, es un lugar adonde acuden los católicos irlandeses desde hace siglos.

Heaney define la secuencia como: “a *purgatorio* in itself, the site of a three-day pilgrimage involving a dark night and a bright morning, a departure from the world and a return to it”; y explica las razones de haber elegido Station Island como escenario para su extenso

poema: “I would not have dared to go to Lough Derg for the poem’s setting had I not become entranced a few years ago with *The Divine Comedy* in translation, to the extent that I was emboldened to make my own version of the Ugolino episode from the *Inferno* and to translate (though not to publish) the first four cantos (1985: 18).

La influencia del poeta florentino resurge con fuerza en “The Crossing”, poema que Heaney dedica a la figura de su padre y que cierra la colección de *Seeing Things* (1991).

También encontramos referencias a la obra de Dante en el poema de “Sandstone Keepsake” (primera parte de *Station Island*), y en “The Flight Path”, correspondiente al poemario de *The Spirit Level* (1996).

3.6.6. Los poetas del Este de Europa

La marcha de Seamus Heaney a la prestigiosa Universidad de Harvard en 1982, además de ampliar sus horizontes académicos, le pone en contacto con un importante y destacado grupo de poetas y profesores. Hasta entonces Heaney había bebido de escritores irlandeses y británicos fundamentalmente, sin soslayar la importancia que para él siempre ha tenido la literatura clásica.

Sin embargo, a partir de su estancia en Boston, que duraría de forma intermitente hasta 1996, Heaney pone su mirada en los poetas del Este de Europa, principalmente los rusos Osip Mandelstam y Joseph Brodsky, los polacos Czeslaw Milosz y Zbigniew Herbert, y el checo Miroslav Holub. En una entrevista Heaney habla de la relevancia que la obra de estos poetas ha tenido en su propio trabajo: “Eastern European poetry – or rather what I knew of it from the Penguin Modern European Poet series – was at one and the same time a viaticum and a vade mecum. It was nurture, but it was also injunction: it enjoined you to be true to poetry as a solitary calling, not to desert the post, to hold on at the crossroads where truth and beauty intersect”.

Ante la pregunta de O’Driscoll: “Would you have been a different poet without those

east-European exemplars?” Heaney pone el énfasis en la importancia que para él tiene la escritura, herramienta que le sirve para reafirmar lo que siempre ha mantenido sobre el arte de escribir como poeta, escritor de ensayos, crítico y traductor: “Probably not all that different in what I’d have written, but not as convinced about the worthwhileness of writing itself. Apart from that flutter of allegory, there is not much direct influence (O’Driscoll 2008: 297-98). Sobre la atracción de estos autores en Heaney, y la repercusión en su poesía Foster aporta la siguiente reflexión: “Heaney’s interest in Eastern European poets, founded on an implied similarity between their plight and his own, has likewise enabled Heaney to cross the boundary of the English tradition into a European community of poets” (Foster 1995a: 55-56).

Osip Mandelstam (1891-1938) era un poeta ruso de origen polaco a quien Heaney admiraba no solo por su obra sino por el compromiso de su poesía con la vida. “Mandelstam’s life and work are salutary and exemplary” (*P* 220). Está considerado como uno de los poetas más destacados del siglo XX. De su obra cabe destacar *Coloquio sobre Dante*—escrita en prosa—por la relevancia que la *Divina Comedia* tiene en el trabajo de Heaney. Sin duda, Mandelstam no sabía que él mismo tendría que experimentar en sus propias carnes los rigores del descenso al Infierno, no el de Dante sino de Stalin, ya que el “Lazarus of modern Russian poetry” (*P* 217), como lo definía Heaney, fue deportado a un campo de trabajos forzados para disidentes políticos del régimen comunista del dictador; sin embargo, nunca llegó al terrible destino del gulag pues encontró la muerte en un campo de tránsito cerca de la ciudad de Vladivostok en 1938 tras haber viajado casi nueve mil kilómetros en un tren de transporte de prisioneros desde Moscú. Madelstam había escrito un poema ‘político’ en contra de Stalin, ‘the Kremlin mountaineer’: “It was, in fact, this poem that was the real cause of Mandelstam’s first arrest [...] David had faced Goliath with eight stony couplets in his sling” (*GT* 72).

Su voluntad de no someterse a la ortodoxia oficial soviética ni en su vida ni en su trabajo como escritor, le granjeó muchos enemigos; Heaney cuenta cómo en 1928 Mandelstam salió

en defensa de cinco empleados de banca de edad avanzada que iban a ser ejecutados: “He harried people in government offices, but his decisive move was to send to the sympathetic Bukharin a copy of the recently published *Poems* with an inscription saying that ‘every line in this book argues against what you plan to do’”. Asimismo, en un viaje a Armenia en 1930 Mandelstam denunció la fórmula oficial del régimen sobre la literatura, ‘nacional en su forma’ pero ‘socialista en el contenido’, como estúpida e ignorante –la fórmula era de Stalin (*ibid.* 83).

Respecto a su obra, Heaney ha escrito que: “Mandelstam was interested primarily in vindication by language” (*GT* 98), actitud que Heaney siempre ha valorado en este escritor ruso, especialmente en el periodo que le tocó vivir. Sobre la importancia y el valor que tiene la lengua para la independencia del poeta Heaney ha escrito: “Language is the poet’s faith and the faith of his fathers and in order to go his own way and do his proper work in an agnostic time, he has to bring that faith to the point of arrogance and triumphalism” (*P* 217).

Además, su filiación religiosa como miembro de la minoría católica en una región donde el poder lo ejercían los protestantes unionistas tampoco le ayudaba, desventaja que compartía con Mandelstam, que era de origen judío. Aunque la mayoría de los pogromos que se produjeron tuvieron lugar en la Rusia zarista, los judíos no se libraron de las persecuciones durante la Revolución rusa y la consiguiente guerra civil.

El poeta ruso Joseph Brodsky (1940-96) estuvo exiliado en EE. UU. desde 1972. Heaney conoció a Brodsky durante su estancia como profesor en Boston y entablaron una relación de amistad. En 1977 Brodsky adquirió la nacionalidad estadounidense. También había sido galardonado con el Nobel de Literatura en 1987. Heaney le dedica a su memoria el poema “Audenesque”, de la colección de *Electric Light* (2001), en el que lamenta con nostalgia la pérdida de un amigo y colega de profesión y rememora algunos rasgos personales de Brodsky. En dicha composición también recuerda al poeta británico y nacionalizado estadounidense W.H. Auden (de ahí el título del poema), y al gran poeta irlandés W.B. Yeats, cuyo aniversario

menciona:

Joseph, yes, you know the beat.
Wystan Auden’s metric feet
Marched to it, unstressed and stressed,
Laying William Yeats to rest.

Therefore, Joseph, on this day,
Yeats’s anniversary,
(Double-crossed and death-marched date,
January twenty-eight)
(*EL* 64)

El poeta y traductor polaco Czeslaw Milosz (1911-2004) ha sido un ejemplo para Heaney tanto en lo personal como en lo poético. Heaney afirma que sería difícil para él separar estos dos aspectos por su importancia: “His intellect wasn’t forced to choose between ‘perfection of the life or of the work’ – it was forced to meld them” (O’Driscoll 2008: 301). La admiración que Heaney sentía por Milosz se puede percibir en el poema “The Master”,¹⁴ cuyo título, en sí mismo, es toda una declaración de intenciones:

He dwelt in himself
like a rook in an unroofed tower.
To get close I had to maintain
a climb up deserted ramparts
and not flinch, not raise an eye
to search for an eye on the watch

¹⁴ El poema pertenece a “Sweeney Redivivus”, tercera parte del poemario *Station Island*. Es interesante resaltar que Neil Corcoran, posiblemente el experto más reconocido mundialmente de la obra de Seamus Heaney, confundió el receptor o destinatario de este poema, él pensó que la persona aludida en “The Master” era W. B. Yeats; la confusión, en parte, se debe a la inclusión de la palabra “tower”, ya que Yeats vivió en una torre durante un tiempo, Thoor Ballylee en Sligo, y, además, tituló una de sus obras principales *The Tower* (1928), que, a su vez, incluye el largo poema del mismo nombre, “The Tower” (Yeats 1933: 218-25).

“Yeats himself is, I presume, ‘The Master’ in the poem of that title in the sequence, which could be written almost as an allegory of what the critic Harold Bloom has called the ‘anxiety of influence’: the ‘master’ as the precursor, the poet against whom Heaney’s own art must struggle in order properly to define and articulate itself. Heaney imagines Yeats as a ‘rook’ in the tower of, presumably, his art and of his Protestant Ascendancy culture [...]” (Corcoran 1997: 123).

from his coign of seclusion.

(SI 110)

“The Master” fue el primer gran tributo a uno de los poetas exiliados de los que influyeron en Heaney como persona y como poeta. Milosz también recibió el Premio Nobel de Literatura en 1980, a quien la Academia describe como un poeta: “who with uncompromising clear-sightedness voices man’s exposed condition in a world of severe conflicts” (*The Nobel Prize in Literature* 1980).

Zbigniew Herbert (1924-98) fue un poeta polaco que tuvo que soportar los rigores de la opresión política en una Polonia controlada férreamente por los soviéticos.¹⁵ Heaney ve en Herbert a alguien que ha sido capaz de expresar sus sentimientos a través de sencillas pero efectivas parábolas. Aunque Heaney reconoce que sería una exageración decir que la obra de Herbert podría pasar como sustituto del ideal poético de Sócrates, Heaney considera que la poesía del poeta polaco tiene un parecido en la búsqueda del conocimiento interior de uno mismo:¹⁶ “Yet in the exactions of its logic, the temperance of its tone, and the extremity and equanimity of its recognitions, it does resemble what a twentieth-century poetic version of the examined life might be (GT 54).

Heaney le dedica el poema “To the Shade of Zbigniew Herbert”, del poemario de *Electric Light* (2001):

You were one of those from the back of the north wind
Whom Apollo favoured and would keep going back to
In the winter season. And among your people you
Remained his herald whenever he’d departed

¹⁵ Zbigniew Herbert nació en 1924 en el seno de una familia católica en Lwów, ciudad polaca hasta 1939. A partir de entonces, salvo un breve periodo que estuvo bajo control nazi (junio de 1941-julio de 1944), formó parte de la Unión Soviética, y ahora pertenece a Ucrania. Herbert además de poeta, fue escritor y dramaturgo. Su abuelo era inglés, de ahí su apellido, y se había trasladado a Polonia como profesor de inglés.

¹⁶ “[...] imagine what the poems of Socrates would have been like if, instead of doing adaptations, he had composed original work during those hours before he took the poison. It is unlikely that he would have broken up his lines to weep” (GT 54).

And the land was silent and summer's promise thwarted.
You learnt the lyre from him and kept it tuned.

(EL 67)

Miroslav Holub (1923-98) es otro poeta eslavo en quien Heaney se ve reflejado y cuya forma de escribir influye en la obra del poeta irlandés a partir del descubrimiento del escritor checo.¹⁷ De la misma forma que le había ocurrido a su colega polaco, Holub también vio cercenada su creatividad literaria por las prohibiciones que tuvo que sufrir en Checoslovaquia, igualmente bajo la bota comunista soviética. Tras el golpe de 1948 dejó de publicar sus libros, aunque a finales de los años 50 volvió a editarlos pero con mucha cautela e ingenio lingüístico, utilizando un doble lenguaje. Estos autores utilizaron la poesía alegórica y parabólica para poder evitar, en parte, la censura comunista, procedimientos literarios en los que Heaney se fija y utiliza para sus parábolas en *The Haw Lantern*.

Estos poetas fueron una referencia para Heaney, quien, aunque por razones diversas, también tuvo que agudizar el ingenio para poder expresar sus sentimientos sobre la situación política y social en Irlanda del Norte: “In the Irish/Northern Irish context, there was a constant pressure for gives or takes on ‘the situation’, so you were forever looking at how other poets made their imaginative way in the world. The work that meant most to me was stuff born out of more stressful conditions [...]. I got more of a charge from Zbigniew Herbert and Miroslaw Holub and that whole eastern-European school” (O’Driscoll 2008: 281).

Heaney ha escrito que la poesía en inglés ha evolucionado poco, que adolece de la ‘inteligencia’ e ‘ironía’ necesarias: “poetry in English has not moved all that far from the shelter of the Romantic tradition”, y critica a aquellos poetas que todavía recurren a obsesiones románticas: “Even our self-mocking dandies pirouette to a narcotic music”. Sin embargo, en un libro de poemas de Holub titulado *Sagittal Section* Heaney ha encontrado lo que él denomina

¹⁷ Miroslav Holub era de la misma generación que Herbert. Nació en la ciudad checa de Pilsen en 1923. Además de su pasión por la poesía, Holub era inmunólogo de formación.

“the knife of intellect” cuya aplicación le será de utilidad para superar el *impasse* del estado en que se encuentra la poesía que él reprueba:

It should be said right away that the book delivers what the title promises – a laying bare of things, not so much the skull beneath the skin, more the brain beneath the skull; the shape of relationships, politics, history; the rhythms of affection and disaffection; the ebb and flow of faith, hope, violence, art. It is a very nimble and very serious anatomy of the world, too compassionate to be vindictive, too sceptical to be entranced, a poetry in which intelligence and irony make their presence felt without displacing delight and the less acerbic wisdoms (GT 46).

3.6.7. Los clásicos griegos y latinos

La literatura clásica ha sido una presencia constante en la obra de Heaney, especialmente en la poesía. Hércules y Anteo aparecen en dos importantes poemas en la emblemática colección de *North*. Sófocles ‘contribuye’ con dos de sus tragedias, *Filoctetes* y *Antígona* en las versiones de *The Cure at Troy* y *The Burial at Thebes*, respectivamente, de Heaney; la primera es objeto de estudio en esta tesis. De Esquilo Heaney escoge el *Agamenón* para su larga secuencia de poemas titulada “Mycenae Lookout” que aparece en *The Level Spirit* (1996). Sobre la influencia de la tragedia griega en Irlanda, McDonald ha escrito: “In the twentieth century, there seem to be more translations and versions of Greek tragedy that have come from Ireland than from any other country in the English-speaking world. In many ways Ireland was and is constructing its identity through the representations offered by Greek tragedy” (2002: 37).

Heaney se inspira en el poeta romano Virgilio para varias composiciones, entre ellas el poema de “The Golden Bough”, de *Seeing Things* (1991) dedicado a la memoria de su padre Patrick. Asimismo, las alusiones a escritores y poetas griegos y latinos, y figuras mitológicas es muy numerosa: el poema “The Haw Lantern” en el que aparece Diógenes; en “A Daylight Art” aparece el personaje de Sócrates en prisión; “The Sone Verdict” poema dedicado a Patrick Heaney en el que hay alusiones al dios Hermes, todos ellos pertenecientes a la colección de *The*

Haw Lantern (1987), por citar algunas.

3.6.8. Conclusión

Los dos poetas que mayor influencia han ejercido en Seamus Heaney han sido los irlandeses W. B. Yeats y Patrick Kavanagh. Yeats, por su ingente y magnífica obra, ha sido una referencia ineludible para Heaney. Kavanagh le abrió la puerta al mundo rural, a los paisajes, y a la forma de vida cotidiana del campesino irlandés. En palabras de Heaney:

[...] several poets in the English tradition have nurtured me [...]. Yet the real strength for me has come to lie in the Irish tradition of Yeats and Kavanagh. Yeats has created a body of work which stands resonantly on its own ground and is superior, I think, to anything in the modern English tradition. On the other hand, Kavanagh challenges everything that Yeats stood for. He has, as Montague put it, liberated us into ignorance. No writer since has been free from whatever Kavanagh did to the air of consciousness (Deane 1977: 71).

Aunque la situación de Heaney con la de los poetas del Este de Europa no es comparable, ni por cuestiones políticas, ni geográficas, sí hay una cierta similitud con respecto a la tensión a la que estos escritores eslavos estuvieron sometidos. En los regímenes comunistas la censura y la cárcel estaban a la orden del día, particularmente durante el periodo en el que le tocó vivir a Osip Mandelstam. Los otros autores son contemporáneos a Heaney, pero algunos tuvieron que exiliarse. Sin embargo, no hay que soslayar el ambiente de violencia extrema desencadenado por los *Troubles*, prácticamente desde los inicios de Heaney como poeta. En cualquier caso, la influencia de estos autores, además de reafirmar el valor de la poesía en Heaney, ha abierto otra forma más de expresar sus preocupaciones políticas y sociales mediante el uso alegórico de la lengua, especialmente a través de parábolas como sucede en *The Haw Lantern*. Esta modalidad es importante para Heaney ya que él siempre ha procurado escribir y manifestar sus inquietudes literarias de forma indirecta.

Capítulo IV

La formación de la conciencia del poeta y la búsqueda de una voz propia
en
Death of a Naturalist y Door into the Dark

“Between my finger and my thumb

The squat pen rests.

I’ll dig with it”.

Heaney, *Digging* (DN 2)

4.1. Introducción

Los orígenes de Seamus Heaney, su infancia en el mundo rural, y la primera etapa de su madurez en Derry proporcionan gran parte del material que contienen sus dos primeros volúmenes de poesía, *Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1969). Sin embargo, *Door into the Dark* también es una colección de transición, en la medida en que si bien algunos de los poemas que aparecen en este libro no habrían desentonado en *Death of a Naturalist*, otros apuntan hacia *Wintering Out*, la tercera colección de Heaney, publicada en 1972.

Al igual que para la inmensa mayoría de los irlandeses, la tierra representa una de las señas de identidad más importantes para Heaney, y todo lo que gira entorno a ella está muy presente en su creación poética. A finales del siglo XVII se introduce una legislación para reprimir, todavía más, la libertad de los irlandeses católicos; las nuevas leyes (conocidas como *Penal Laws*), además de afectar a la vida política cotidiana de los católicos y dificultar su progreso económico, también restringían considerablemente sus legítimos derechos sobre la propiedad privada, incluyendo la tierra. Kelly afirma que: “Having already suffered the loss of their lands and traditional leaders to war and to emigration, the Catholics were ill prepared to resist this legislation” (2000: 76).

Todas estas circunstancias, y el apego que siente Heaney por la tierra explican por qué él escribe de la forma que lo hace, con numerosas y variadas referencias a la tierra y a los trabajos inherentes a ella, sin olvidar el símbolo que representa, y que sirve de nexo con los antecedentes históricos y políticos de Irlanda en los últimos siete siglos. “[...] when we look for the history of our sensibilities I am convinced, as Professor J. C. Beckett was convinced about the history of Ireland generally, that it is to what he called the stable element, the land itself, that we must look for continuity” (P 149).

Por otro lado, el concepto identitario –como conjunto de rasgos propios de una persona o de una comunidad que los caracterizan frente a los demás– está íntimamente ligado al origen y pertenencia a un grupo, es decir, a la tierra y a la familia. En el caso de Heaney, esta noción está simbolizada de una forma más concreta y metafórica en la bomba de agua de la granja familiar, cuyo sonido asocia con el de la palabra griega *omphalos*. Heaney recuerda los sentimientos que tiene al respecto cuando escribe retrospectivamente sobre Mossbawn –el nombre de la granja en la que vivió hasta los 14 años– en un ensayo autobiográfico que abre de la siguiente manera:

I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos, omphalos, omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door... There the pump stands, a slender, iron idol, snouted painted green and set on a concrete plinth, marking the centre of another world... Women came and went, came rattling empty enamel buckets, went evenly away, weighed down by silent water. The horses came home to it in those first lengthening evenings of spring, and in a single draught emptied one bucket and then another as the man pumped and pumped, the plunder slugging up and down, *omphalos, omphalos, omphalos* (*ibid.* 17).

La bomba de agua simboliza el corazón que hace que brote líquido del surtidor, y que convierte a éste en el origen y, nunca mejor dicho, fuente de la vida; más aún: el centro del mundo. Tras una descripción del símbolo, Heaney continúa con una explicación de las bondades de la fuente:

I always remember the pleasure I had digging the black earth in our garden and finding, a foot below the surface, a pale seam of sand. I remember, too, men coming to sink the shaft of the pump and digging through that seam of sand down into the bronze riches of the gravel, that soon began to puddle with the spring water. That pump marked an original descent into earth, sand, gravel, water. It centred and staked the imagination, made its foundation the foundation of the *omphalos* itself. So I find it altogether appropriate that an old superstition ratifies this hankering for the underground side of things (*ibid.* 20-21).

El nombre de la granja, Mossbawn, está compuesto por dos palabras: ‘moss’, que, como indica Wall, procede de una forma dialectal del inglés del Úlster, y significa ‘turf bog’;¹ y ‘bawn’, cuyo significado es: ‘a walled enclosure or field near a farmhouse for cattle’, y procede del gaélico *Bábhún*, ‘a cattle keep or fortress’ (1998: 80 y 71). Algunos ejemplos de estas palabras en la poesía de Heaney los encontramos en los siguientes versos de *North*: “So I talked of Mossbawn, / A bogland name. ‘But moss?’” (N 5); y otros en *Wintering Out*: “Not to speak of the furred / consonants of lowlanders / shuttling obstinately / between bawn and mossland” (WO 22). Para Heaney el nombre de la granja sintetiza las dos culturas en las que él se ha criado y educado: “In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster” (P 35).

4.2. *Death of a Naturalist*

Con la publicación de *Death of a Naturalist* (1966),² su primer libro de poemas importante, somos testigos del nacimiento de Heaney como poeta. El título original de esta colección en el primer manuscrito era “Advancements of Learning”, cuyo significado denota la humildad de alguien que empieza a escribir en serio por primera vez. Heaney no tiene todavía seguridad en su trabajo, de ahí que quiera transmitir el mensaje de que él todavía está aprendiendo el oficio de poeta. El título sonaba muy literario y poco ambicioso para describir el contenido general del libro y el contexto de su creación, por lo que Heaney decide elegir el nombre de uno de los poemas, “Death of a Naturalist”, que resume el significado y la simbología de su primera obra relevante. Este último poema se llamaba “End of a Naturalist”

¹ *Turf*: “the usual Hiberno-English term for peat, a traditional and significant fuel in Ireland” (Wall 1998: 85).

² *Death of a Naturalist* contiene 34 poemas, y la colección está dedicada a su mujer Marie. Gran parte de ellos hacen referencia a las experiencias de su niñez y a la formulación de identidades como adulto, a las relaciones familiares, y la vida campesina en la granja. También incluye algunos poemas que Heaney había presentado en sus múltiples reuniones del *Belfast Group*, un taller de escritura creativa dirigido por el profesor, poeta y crítico inglés, Philip Hobsbaum.

El año anterior, cuando Heaney comenzaba sus primeros escauceos como poeta, y con motivo del Festival de Belfast, publicó *Eleven Poems*, siete de los cuales se habían leído y comentado en las sesiones de ‘El Grupo’, nombre por el que se conocía a los aspirantes a poetas que participaban en dicho seminario de escritura. Estos dos volúmenes establecieron la reputación del joven Seamus Heaney como poeta en Irlanda del Norte.

en la versión anterior. Es significativo el cambio pues la palabra ‘death’ denota una carga semántica más fuerte y una mayor voluntad que ‘end’ de terminar una etapa y empezar otra nueva como poeta. En una entrevista concedida a O’Driscoll, Heaney habla del cambio del nombre del poema que aparecía en el manuscrito original: “[...] it did include ‘Digging’ and ‘End of a Naturalist’ – the ‘Death’ bit would come later” (2008: 81). Físicamente, Heaney deja atrás el trabajo del mundo rural, aunque se sirve en gran medida de esas vivencias personales en la granja para escribir su primera colección de poemas, y se encamina hacia su nueva vida intelectual de creación poética.

La antología de *Opened Ground* (1998), recopila una amplísima selección de poemas desde 1966 hasta 1996. El hecho de que colección contiene menos poemas de *Death of a Naturalist* que de *Door into the Dark* se podría interpretar como un reconocimiento por parte de Heaney de que su primer volumen tiene una parte importante de material más propio de alguien que está iniciando su andadura profesional, y que se encuentra en un proceso tanto de madurez como de formación poética.³

En *Death of a Naturalist* abundan las menciones al trabajo manual que se realiza cotidianamente en la granja; también encontramos muchas alusiones a la historia de Irlanda, algo que se va a repetir continuamente en posteriores colecciones, y que configura el marco general de una parte muy significativa de la creación poética de Heaney. La gestación de una conciencia poética en Seamus Heaney empieza con este volumen, y, aunque los temas relacionados con las tareas rurales y sobre sus experiencias infantiles abundan, también hay espacio para tratar cuestiones de índole política y religiosa. Heaney afirma que sentía la necesidad de hablar de las experiencias personales por obligación, como si tuviera que quitarse una carga de encima; en este sentido McGuinn sostiene que: “His aim is not so much to analyse

³ *Opened Ground* es un recopilatorio de poemas que incluye una selección de nueve colecciones de poemas y de una obra dramática de teatro (*The Cure at Troy*). Esta antología contiene 10 poemas de *Death of a Naturalist*, y 15 de *Door into the Dark*; de *Wintering Out* son 25 los que recoge; estas nueve colecciones y la obra de teatro son, precisamente, el objeto de análisis e interpretación de esta tesis.

those childhood experiences of loss, but to relive them, pay homage to them, and then let them go” (1986:15).

En *Death of a Naturalist* Heaney aporta una narración obligada del trabajo de la granja familiar y una descripción de las tareas propias del campo. Para él supone una ruptura personal y profesional con este mundo, pues se ve incapaz de seguir los pasos de su padre y de su abuelo, en gran parte por la oportunidad que él tuvo de estudiar en un ambiente nada proclive para la población católica. Afortunadamente, Heaney –al igual que toda una nueva generación de ciudadanos–, se pudo beneficiar de la Ley de Educación de 1947, y recibir una enseñanza secundaria de calidad que le permitió proseguir estudios universitarios.

O’Brien resume el contenido de esta primera colección de Heaney: “Death of a Naturalist has as its major theme the poet’s escape through art from his native rural background, and poem after poem in that volume presents images of dehumanizing country labors and a sense of nature as something impersonal, cruel and frightening” (1995: 192). Por otro lado, Parker afirma que algunos de los primeros poemas que escribió Heaney, entre ellos “Docker”: “sprang from wounded political and religious sensibilities, rather than rural nostalgia” (1993: 40). Sobre la temática de sus primeros poemas, como “Docker”, Heaney explica que: “my first attempts to speak, to make verse, faced the Northern sectarian problem”⁴ (Deane 1982: 66).

El primer poema de esta colección es el celeberrimo “Digging”, que resume gran parte de lo dicho hasta ahora sobre lo que representa la tierra en la obra de Heaney. Muchos de los poemas están dedicados a familiares o amigos. Algunos son de carácter biográfico, en los que se describen trabajos cotidianos de la granja; por citar algunos, encontramos esas imágenes en “Churning Day”, poema muy descriptivo en el Heaney describe minuciosamente todo el proceso de elaboración de la mantequilla, y también hace una alusión directa a su madre. Otro ejemplo lo hallamos en “Blackberry-Picking”, poema dedicado al poeta, crítico y profesor,

⁴ El subrayado es mío.

Philip Hobsbaum,⁵ donde describe la recolección de moras a finales de agosto tras una semana de intensas lluvias. Algunas composiciones son tristes y dolorosas, y pertenecen a la esfera del mundo del sufrimiento y la muerte. McGuinness considera que: “Heaney’s “naturalist” must accept a flawed world with death as its final end, whether it be the death of unwanted kittens on the farm (“The Early Purges”), or the death of a child (“Mid-Term Break”), or the death of innocence (“Death of a Naturalist”), or the approaching death of a parent (“Follower”), or the death of an entire population through famine (“At a Potato Digging”)” (1994: 4). El poema más luctuoso de todos, “Mid-Term Break”, pertenece al ámbito más íntimo y personal, y es un poema muy duro para Heaney, pues habla de la muerte de su hermano pequeño (de cuatro años de edad) en un accidente de coche cuando él tenía 14.

La cuestión de la identidad para los escritores irlandeses desde el siglo XIX no radica tanto en la influencia de las preocupaciones políticas existentes, sino más bien en la función crucial que puede desempeñar la literatura en la articulación de esas preocupaciones. Se trata de cómo canalizar ese contingente de agravios durante siglos.

4.2.1. “Digging”

Heaney se inspiró en el trabajo del campo y en el paisaje de la comunidad donde creció para escribir el poema con el que abre su primera colección importante, y que hace referencia a los ciclos de las labores manuales en la granja familiar. “Digging”⁶ es también un poema emblemático porque simboliza la transición entre el trabajo físico del padre de Heaney y el artístico del poeta. Por otro lado, la acción de ‘cavar’, que en el poema denota el significado etimológico de la palabra, además de otras connotaciones que pueda tener, se convierte en una

⁵ Philip Hobsbaum estableció un taller de escritura creativa en Belfast en 1963. Conocido como el “Belfast Group”, a estas reuniones acudían jóvenes aspirantes a poetas y escritores; cada participante presentaba su trabajo y era comentado por todos los asistentes. Además de las enseñanzas y estímulos que recibió de Hobsbaum, Seamus Heaney se benefició enormemente de su participación en las actividades de este seminario en sus inicios poéticos.

⁶ “Digging” es el poema que abre la colección de *Death of a Naturalist*, también lo es en *Selected Poems 1965-1975*; *New Selected Poems 1966-1987*; *Opened Ground: Poems 1966-1996*; *New Selected Poems 1988-2013*; y en *100 Poems*, la última publicación de Seamus Heaney (julio de 1918).

metáfora permanente a lo largo de una gran parte de la obra del poeta: ‘digging’ es lo que hace Heaney en una constante búsqueda a través de la historia, de la cultura, de la mitología, de la literatura y de la lengua.

Sobre la importancia y el lugar que ocupa “Digging” en el poemario, Heaney explica que: “It was the first poem in the manuscript I sent to Dolmen and, from the moment I wrote it in August 1964, I knew it was a strength-giver. Where else could it be placed? It decided its position for itself” (O’Driscoll 2008: 83). Y también añade: “I now believe that the ‘Digging’ poem had for me the force of an initiation: the confidence I mentioned arose from a sense that perhaps I could do this poetry thing too, and having experienced the excitement and release of it once, I was doomed to look for it again and again” (P 42-43).

En la primera estrofa, casi idéntica a la última, podemos apreciar un elemento inquietante, e incluso perturbador: “Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun.” Heaney creció en un ambiente impregnado de odio en el que había dos comunidades enfrentadas (la situación de rivalidad continúa, aunque, afortunadamente, sin la violencia rampante), y entre la *oferta* o *disponibilidad* de dos instrumentos contrapuestos hasta el grado extremo, como son la pala y la pistola. Por estos versos, que son los que abren la antología, y por los tres siguientes, que son los que la cierran: “To stare, big-eyed Narcissus, into the spring / Is beneath all adult dignity. I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing”,⁷ Morrison tilda a Heaney de narcisista en una parte importante de su trabajo: “[...] such narcissistic self-consciousness about the business of writing is indeed a major theme of his work” (1993: 19).

La narrativa del poema sirve para establecer un sentido de continuidad familiar en las labores de la granja y el campo, a pesar de que Heaney siente que no puede ocupar su lugar de la misma forma tradicional que lo hicieron las generaciones campesinas de sus antepasados.

⁷ Estos versos pertenecen al poema de “Personal Helicon” (DN 44).

Sin embargo, él sí cree que puede aportar su contribución a la familia y a la comunidad a través de los versos, y en la última estrofa de este poema nos trasmite este sentimiento:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.

(DN 2)

Para Heaney, el acto de *cavar* ('digging') ha servido como metáfora para su producción poética desde el principio de su carrera.

"Personal Helicon", poema que cierra la colección de *Death of a Naturalist*, apareció por primera vez publicado en "Eleven Poems" (1965). Está dedicado a su amigo Michael Longley,⁸ escritor que frecuentaba el taller de escritura creativa que dirigía Philip Hobsbaum en Belfast, conocido por el nombre de 'Belfast Group'. Como ya se ha mencionado, Heaney siempre ha estado fascinado con la tierra y todo lo que representa para un irlandés. En "Personal Helicon" el mundo se convierte en un pequeño mito de inspiración poética. Los pozos de la niñez de Heaney se transforman en los manantiales del Monte de las Musas de Helicón, que eran fuentes de inspiración para cualquiera que bebiese allí. Discrepo de la crítica de Morrison con relación al narcisismo de Heaney, pues considero que el poeta, básicamente, identifica los pozos de su niñez como fuente de inspiración poética en su producción posterior. Además, estos versos están teñidos de ironía; como afirma Molino: "The act of being "big-eyed Narcissus," despite the negative implications customarily associated with narcissism, is one of self-exploration" (1994: 12):

⁸ Michael Longley es un destacado poeta norirlandés (Belfast, 1939) de la misma generación que Heaney. Su filiación protestante no fue impedimento para fraguar una verdadera amistad con Seamus Heaney. Su primera colección de poesía, *No Continuing City*, se publicó en 1969, y la colección *Poems 1963-1983* en 1985. Su obra *Collected Poems* salió en 2006. En la actualidad vive en Belfast con su mujer Edna Longley, crítica literaria y catedrática de inglés en la Universidad de Queen's de Belfast, quien también participó en las actividades del 'Belfast Group'.

As a child, they could not keep me from wells
And old pumps with buckets and windlasses.
I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
Of waterweed, fungus and dank moss.

(DN 44)

En la cultura católica y nacionalista de Heaney surgen dos voces opuestas que le inquirían persuadiéndole a elegir entre dos opciones: heredar la granja y seguir la tradición campesina de la llamada de la tierra y convertirse en agricultor, o tomar las armas, es decir, seguir el camino que tomaron otros muchos jóvenes de su época al llamamiento del militarismo republicano del IRA. Es indudable de que el primer pensamiento que nos viene a la mente es el hecho de que Heaney contrapone la pluma a la espada,⁹ a la vez que rechaza que la escritura se convierta en un elemento de agresión. Este aspecto de rechazo a la violencia va a ser una constante en su obra.

Por un lado, el poema sirve como nexo de unión entre las distintas generaciones, pero a la vez resulta paradójico de que también implica la no continuidad de Heaney en los trabajos manuales de la tierra, esa tierra que es el denominador común para todos los irlandeses católicos, pues decide seguir ‘cavando’ (digging), pero con la pluma. Incluyo el poema en su totalidad por el simbolismo que representa y las connotaciones que tiene en la obra del poeta:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; as snug as a gun.
Under my window a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down
Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away

⁹ *The pen is mightier than the sword*. Nos recuerda el dicho acuñado por Edward Bulwer-Lytton en 1839 para su obra *Richelieu*. La frase se ha convertido en un proverbio: la escritura es más efectiva que la fuerza militar o la violencia.

Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked,
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade,
Just like his old man.

My grandfather could cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away

Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.

(DN 1-2)

El poema tiene como escenario una granja que pertenece a la familia de Seamus Heaney, 'The Wood Farm', cuyo terreno lindaba con las tierras de varios vecinos protestantes: "The

Wood farm was actually marched by land belonging to three Protestant farmers. Junkin's (old Johnny Junkin appears in 'The Other Side') and McIntyre's and – in a much lesser way – Sand's. [...] 'The Other Side', as I say, is set on the ground of The Wood farm, and Toner's Bog in 'Digging' belongs in that terrain also" (O'Driscoll 2008: 24-25). Lloyd sostiene que Heaney recurre al pasado en busca de un origen perdido entre el individuo y la tierra:

'Digging' holds out the prospect of a return to origins and the consolatory myth of a knowledge which is innocent and without disruptive effect. The gesture is almost entirely formal, much as the ideology of nineteenth-century nationalists – whose concerns Heaney largely shares – was formal or aesthetic, composing the identity of the subject in the knowing of objects the very knowing of which is an act of self-production. This description holds for the writer's relation to the communal past as well as to his subjective past: in the final analysis, the two are given as identical. Knowledge can never truly be the knowledge of difference: instead, returned to that from which the subject was separated by knowledge, the subject poses his objects (perceived or produced) as synecdoches of continuity (1992: 96-97).

El acto de cavar, como he dicho antes, es más que una simple analogía, pues representa una forma o un proceso de escribir que es recurrente a lo largo de su obra poética. La relación que hay entre 'digging' –con todas sus resonancias personales, políticas e históricas– y la escritura es el aspecto más importante de la imaginación artística de Heaney. John Wilson Foster lo expone así: "In 'Digging', the first poem of his first volume, and one that functions as a crude but effective manifesto, the poet recalls his father, like his father before him, expertly cutting turf on Toner's bog" (1995b: 27).

El joven poeta, no obstante, no continuará con la tradición familiar: "But I've no spade to follow men like them" (DN 2). Heaney, que ha estudiado y se ha formado en la universidad, se ve incapaz de seguir los pasos de sus antepasados, abandona el trabajo manual por el intelectual, y su alternativa es convertirse en poeta, como lo manifiesta en los tres últimos versos de "Digging". Él considera que el sentimiento de pertenencia a un lugar es fundamental para poder afirmar las señas de identidad. Foster revela el compromiso de Heaney con la poesía:

“The place (or status) of poetry and the poetry of place have been one and the same for him. There he has tried to forge the ‘conscience’ of his people, borrowing Joyce’s word for ‘consciousness’” (1995a: 4). Ese compromiso fundamental le ha permitido mantener una perspectiva coherente en su poesía sobre los problemas políticos y sociales sin necesidad de una militancia beligerante hacia la causa nacionalista republicana.

Además de “Digging”, que representa globalmente los valores temáticos de la poesía de Heaney, y que por lo tanto también tiene connotaciones políticas, los poemas de la colección que poseen un carácter más ‘político’ son: “The Early Purges”, “Dawn Shoot”, “At a Potato Digging”, “For the Commander of the Eliza”, “Dockery” y “Poor Women in a City Church”.

4.2.2. “The Early Purges”

El poema de “The Early Purges” refleja la cruda realidad de algunas escenas crueles hacia los animales que Heaney vivió cuando tan solo era un niño de seis años. En otro poema anterior de esta colección, “An Advancement of Learning”,¹⁰ se describe el encuentro del joven Seamus con una rata, y cómo vence el miedo hacia el roedor desafiándolo: “I turned to stare / With deliberate, thrilled care / At my hitherto snubbed rodent” (DN 6). El niño del poema aprende que la vida puede ser espeluznante y violenta como ocurre en “The Early Purges”. La crueldad impregna el poema y retrata algunas experiencias en la granja que le produjeron malestar y ansiedad. En una primera lectura del título del poema inmediatamente vienen a la mente las purgas llevadas a cabo por Stalin durante la década de los años 30. La palabra ‘purga’ en regímenes totalitarios implica la eliminación física de ‘sujetos’ o ‘individuos’ que son considerados como perniciosos e indeseables, y que pueden suponer una amenaza para los jerarcas que están en el poder.

En la granja, Dan Taggart es la persona encargada de aplicar las ‘purgas’ de forma

¹⁰ No confundir con el título original del manuscrito de esta colección, *Advancements of Learning*, que se convirtió para su publicación en *Death of a Naturalist*.

inexorable, quien, además, menosprecia e insulta a los gatitos antes de lanzarlos al cubo, “scraggy wee shits”. Según Johnston: “Dan Taggart participates in the terseness that characterises both sides of the Northern farming community, and he seems given to facile summaries, such as his ‘Sure isn’t it better for them now’, a sentiment not shared by the drowning kittens, their ‘soft paws scraping like mad’” (2003: 114). Heaney describe el método que aplica Taggart para ‘deshacerse’ de los gatitos:

I was six when I first saw kittens drown.
Dan Taggart pitched them, ‘the scraggy wee shits’,
Into a bucket; a frail metal sound,

Soft paws scraping like mad. But their tiny din
Was soon soused. They were slung on the snout
Of the pump and the water pumped in.

‘Sure, isn’t it better for them now?’ Dan said.
Like wet gloves they bobbed and shone till he sluiced
Them out on the dunghill, glossy and dead.

El miedo hace acto de presencia en la vida del pequeño Heaney de nuevo cuando observa al encargado de la granja reanudar su sistema de purgas con otros animales:

Suddenly frightened, for days I sadly hung
Round the yard, watching the three sogged remains
Turn mealy and crisp as old summer dung

Until I forgot them. But the fear came back
When Dan trapped big rats, snared rabbits, shot crows
Or, with a sickening tug, pulled old hens’ necks.

Heaney habla en pasado durante casi todo el poema, a través de los ojos y la mentalidad

de un niño de seis años; sin embargo, en las dos últimas estrofas, el poeta habla como adulto y desde una perspectiva temporal distinta, ya han pasado dos décadas; ya no siente esa misma desazón ante la crueldad: “Still, living displaces false sentiments / And now, when shrill pups are prodded to drown / I just shrug”, e incluso imita a Dan Taggart: ““Bloody pups””, y justifica el procedimiento: “It makes sense”.

En la ciudad se habla de la ‘prevención de la crueldad’ con los mismos escrúpulos éticos que él tenía de niño, pero ahora se sitúa sin pudor al lado de lo que considera prácticas normales de la vida rural; el poema termina con una nota de sensatez cruel:

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

(DN 11)

McGuinness lo explica así: “Here is “natural law” operating, a Darwinian survival of the fittest very different from lessons in church or at school” (1994: 9).

Este poema es muy duro, especialmente para un niño de seis años de edad, pero en cierta medida es revelador de la necesidad de entender la existencia vital como una parte inherente a la naturaleza. Heaney pone de manifiesto la importancia de la muerte en el ciclo inexorable de la vida en la medida en que no supone un impedimento, sino que es una parte necesaria para la vida misma. El joven Heaney muestra su miedo con la muerte de los gatitos; sin embargo, con el paso del tiempo el poeta, ya en plena madurez, se da cuenta de que es absurdo temer por algo que es natural e inevitable. Las últimas palabras de Seamus Heaney a su esposa, justo antes de su muerte, fueron: ““*Noli timere*’ [no tengas miedo]. As a poet supremely concerned with suffering in the twentieth century, Heaney nonetheless often affirmed joy through solidarity with other human beings” (Russell 2016: 4).

4.2.3. “Dawn Shoot”

Este poema también nos introduce a un mundo lleno de actos violentos que no son casuales, sino que están minuciosamente planificados con anterioridad. Heaney recrea un contexto de caza para establecer un paralelismo con los grupos de francotiradores tanto protestantes como católicos que salían a la ‘caza’ del enemigo; estas acciones eran habituales en Irlanda del Norte y se trataba de una cacería humana, otra modalidad más de la terrible violencia instalada en esa parte de la isla para acabar con el oponente. De hecho, hasta finales de los años noventa se podían ver señales en forma triangular, idénticas a las señales de tráfico, en las que aparece un encapuchado con un rifle en ristre y debajo la leyenda “Sniper at Work”. Estas señales formaban parte del paisaje rural, especialmente en el sur del condado de Armagh, donde eran famosos los grupos de francotiradores del IRA que operaban en esa zona, y atentaban contra las fuerzas militares británicas.

En el poema Heaney prepara un escenario en el que transcurre una cacería en la que participan dos personas, y él describe su ‘participación’ y la crueldad que observa. Los versos están cargados de imágenes militares propias de una guerra: “The rails scored a bull’s-eye into the eye / Of a bridge”, es decir, los cazadores tienen su mirada fija en la distancia y las vías del tren que se introducen en el puente parecen converger para crear la representación de una diana con la que mantener vigilado al enemigo: “A corncrake challenged / Unexpectedly like a hoarse sentry”, en estos versos se retrata a una codorniz, con su voz ronca y que aparece de repente, como si fuera un centinela en actitud amenazante. Y en el siguiente verso: “And a snipe rocketed away on reconnaissance”, se compara al ave con un avión de reconocimiento. Así mismo, los cazadores iban pertrechados con un equipo similar a los uniformes militares: “Rubber-booted, belted, tense as two parachutists / We climbed the iron gate and dropped / Into the meadow’s six acres of broom, gorse and dew”, estos versos se pueden interpretar en términos propios de la aviación cuando la tripulación abandona la aeronave y se deja caer

suavemente en paracaídas.

La segunda estrofa comienza con un verso que describe cómo se defiende la naturaleza de potenciales depredadores como estos dos cazadores: “A sandy bank, reinforced with coiling roots, / Faced you, two hundred yards from the track”. Acto seguido vemos cómo los dos cazadores se acoplan al terreno y aseguran sus posiciones de tal manera que puedan ver, con ojos famélicos, la situación, y controlar todos los agujeros por los que pueden entrar los animales al campo:

Snug on our bellies behind a rise of dead whins,
Our ravenous eyes getting used to the greyness,
We settled, soon had the holes under cover.

(DN 16)

Heaney continúa la narrativa con la terminología militar; esta vez, y a modo de aviso, el gallo ‘tocará diana’: “The cock would be sounding reveille / In seconds” (*ibid.*). Todas estas metáforas e imágenes bélicas nos recuerdan los asesinatos sectarios e irracionales cometidos por los paramilitares de ambos bandos en Irlanda del Norte. Heaney escribe este poema coincidiendo con la primera campaña de violencia que llevó a cabo el IRA entre 1956 y 1962, varios años antes del estallido de los *Troubles* de 1969. Durante este tiempo los controles en las carreteras eran comunes por parte de la policía, que estaba reforzada para esas funciones, y otras de vigilancia, por ciudadanos ‘corrientes’ pero exclusivamente protestantes dotados con uniforme y toda la parafernalia de estructura y disciplina militar: “Heaney himself experienced the usual aggravations of the minority, being stopped regularly at roadblocks in the 1950s by RUC patrols and by his armed and uniformed neighbours acting in their capacity as the B-Special Constabulary” (Corcoran 1986: 16).

El narrador y su acompañante permanecen callados, algo normal en una cacería de este tipo, pero que también coincide con la actitud de la ley del silencio que imperaba en Irlanda del

Norte por miedo, y, por ende, por razones de seguridad.¹¹ Cuando Donnelly consigue matar a la pieza: “emptied two barrels / And got him”, los dos cazadores, “dandered off”, se marchan tranquilamente mostrando una apariencia despreocupada por lo que acaban de hacer, y no parecen sentir remordimiento alguno por sus acciones. No obstante, con el tiempo Heaney sí parece tener un sentimiento de culpabilidad cuando dice: “... the prices were small at the time / So we did not bother to cut out the tongue”. Los dos últimos versos del poema nos indican que los animales saldrían de sus guaridas cuando percibieran que era seguro, de la misma forma que las personas saldrían de sus refugios en tiempos de guerra: “The ones that slipped back when the all clear got round / Would be first to examine him” (DN 17).

4.2.4. “At a Potato Digging”

Este poema contrasta enormemente con “Digging” tanto en la forma como en el fondo. Las bondades de cavar manualmente: “To scatter new potatoes that we picked, / Loving their cool hardness in our hands.” (DN 1), se convierten en algo impersonal y deshumanizado: “A mechanical digger wrecks the drill, ... / fingers go dead in the cold” (*ibid.* 18); vemos que el placer táctil de cavar a mano para cosechar las patatas ha desaparecido y ha sido substituido por el dolor. Por otro lado, el contexto de “Digging” es emotivo y alegre a la vez que evoca los recuerdos del trabajo artesano de la familia durante dos generaciones. Sin embargo, en una parte de “At a Potato Digging” se recrea el ambiente de uno de los peores y más terribles momentos de la historia de Irlanda: la hambruna. A diferencia del padre y del abuelo de Heaney, los trabajadores ahora están desarraigados de la tierra. Por todo ello, se puede decir que este poema es la antítesis de “Digging”.

¹¹ Heaney critica esta actitud de silencio voluntario o autoimpuesto como parte del problema en Irlanda del Norte. Cree que este ‘mutismo’ ha contribuido a mantener durante décadas el *statu quo* de los problemas políticos y sociales en la región. Véase “Whatever You Say Say Nothing” en *North* (capítulo 6).

A mediados del siglo XIX, y durante muchos años, la población irlandesa dependía de la patata como base fundamental de la dieta. En “At a Potato Digging”, Heaney habla de la gran hambruna que sufrió Irlanda entre 1845 y 1849 por la escasez de alimentos. Esta situación se debió a una plaga que afectó al tubérculo en esos años y cuya consecuencia fue la destrucción de grandes cosechas. “[...] the Irish people had assured themselves of abundant, healthful food by adopting a potato diet. Not only is the potato almost an ideal food, especially if supplemented by milk, but the produce in potatoes of a given area of ground is much greater than that for any grain crop” (Green 1994: 265). Estos hechos históricos, y sus terribles efectos, que diezmaron la población en aproximadamente dos millones de personas, –un millón de muertos y una masiva emigración de otro millón de personas–, dejaron una honda huella en la psique de los irlandeses durante muchas décadas. “The Famine Emigration began slowly in 1846 and suffered a dreadful miscarriage in 1847. The stories of the coffin ships soon reached home, but the Irish were not deterred. How could they be? What else could they do, where else could they go? The flood across the Atlantic was set to continue for many years to come” (Laxton 1998: 48).

“At a Potato Digging” nos retrotrae a *The Great Hunger*, un extenso poema muy conocido e importante para los irlandeses del gran poeta y novelista Patrick Kavanagh, cuya obra influyó de forma considerable en la de Heaney. Kavanagh hace un valeroso retrato y análisis de las realidades sociológicas, demográficas, psicológicas y espirituales de la vida rural irlandesa.¹² Los dos poemas suponen una crítica política y social, y describen cómo realizan los trabajadores el proceso de la recolección de la cosecha de la patata. También inciden en la gravísima situación de hambruna que padeció Irlanda en el siglo XIX. A Seamus Heaney –al igual que ocurriera con Kavanagh– la tierra le proporciona una rica y poderosa temática

¹² “*The Great Hunger* [...] is Kavanagh’s rage against the dying of the light, a kind of elegy in a country farmyard, informed not by heraldic notions of seasonal decline and mortal dust but by an intimacy with actual clay and a desperate sense that life in the secluded spot is no book of pastoral hours but an enervating round of labour and lethargy. [...] the art of the poem is replete with fulfilments and insights for which the protagonist is famished” (P 122).

creativa.

“At a Potato Digging” está dividido en cuatro partes: la primera, la segunda y la cuarta tienen lugar en el marco temporal del presente, o por lo menos en la memoria del presente, y la tercera ocurre en un tiempo pasado, durante la gran hambruna irlandesa de 1845: “scoured the land in ’forty-five” (DN 19). Coogan resume los estragos causados por la hambruna en la población: “In all, the famine years consigned some one million people to the grave, a further million to emigration and probably condemned a further million to a half-life of poverty and near-starvation” (2002: 12).

Los campesinos del poema trabajan en los campos de patatas de forma similar en el presente a como lo hacían sus antepasados, pues, aunque el proceso de recolección ha cambiado en algunos aspectos desde entonces, para realizar el trabajo manual sigue siendo necesario una cantidad importante de obreros. El poema se abre con una imagen en la que el proceso de apertura de los surcos en la tierra se realiza mecánicamente y no con arados como en el pasado: “A mechanical digger wrecks the drill”, que contrasta con el trabajo físico del ‘ejército’ de obreros, que recogen las patatas y las introducen en cestas de mimbre bajo un intenso frío: “Labourers swarm in behind, stoop to fill / Wicker creels. Fingers go dead in the cold”. Al principio Heaney describe a los obreros como si fueran insectos (‘swarm’), y los compara con “crows attacking crow-black fields”. Los verbos que describen las acciones de los trabajadores denotan claramente el duro esfuerzo físico al que están sometidos, y tienen connotaciones de servidumbre y reverencia a la ‘black Mother’, en referencia al color de la tierra de los campos: “stoop, bow, bend”. Asimismo, los trabajadores están atados a: “centuries / Of fear and homage to the famine god”, a la vez que veneran la tierra: “Make a seasonal altar of the sod”:

I

A mechanical digger wrecks the drill,
Spins up a dark shower of roots and mould.
Labourers swarm in behind, stoop to fill

Wicker creels. Fingers go dead in the cold.

Like crows attacking crow-black fields, they stretch
A higgledy line from hedge to headland;
Some pairs keep breaking ragged ranks to fetch
A full creel to the pit and straighten, stand

Tall for a moment but soon stumble back
To fish a new load from the crumbled surf.
Heads bow, trunks bend, hands fumble towards the black
Mother. Processional stooping through the turf

Rekurs mindlessly as autumn. Centuries
Of fear and homage to the famine god
Toughen the muscles behind their humbled knees,
Make a seasonal altar of the sod.

(DN 18)

Como ya se ha mencionado, el comienzo del poema inevitablemente nos traslada a los primeros versos del poemario de Kavanagh: “‘At a Potato Digging’ begins like another description of Maguire and his men in ‘The Great Hunger’, but connects through the continuity of farm activities with the Great Famine and human disaster” (Harmon 1987: 26).

Clay is the word and clay is the flesh
Where the potato-gatherers like mechanized scarecrows move
Along the side-fall of the hill – Maguire and his men.

(Kavanagh 1984: 79-80)

Por otro lado, O’Grady afirma que Heaney está en deuda con el libro que escribió la escritora británica Cecil Woodham-Smith sobre la hambruna irlandesa, que al igual que el poema de Kavanagh, también lleva el título de *The Great Hunger*. Dicho libro fue publicado cuatro años antes de que el poema “At a Potato Digging” apareciese en *Death of a Naturalist*. “Woodham-

Smith's book anticipates many of the details of Heaney's poem" (O'Grady 1990: 49).

Ciertamente, como veremos en el siguiente poema, "For the Commander of the Eliza", que también trata de la hambruna en ese periodo histórico de Irlanda, Heaney estaba perfectamente familiarizado con el libro de Woodham-Smith:

The soundness of the potato when first dug was responsible for bewildering contradictions. Optimists, delighted to witness the digging of what seemed a splendid crop, hastened to send off glowing accounts.

[...] In almost every case, hope was short-lived. Within a few days the fine-looking tubers had become a stinking mass of corruption, and growers began to flood the market with potatoes, anxious to get rid of them before the rot set in (Woodham-Smith 1991: 43-44).

La segunda parte del poema se centra en las patatas, que Heaney describe como "Flint-white, purple" y "white as cream" cuando se abren por la mitad:

II

Flint-white, purple. They lie scattered
like inflated pebbles. Native
to the black hutch of clay
where the halved seed shot and clotted,
these knobbed and slit-eyed tubers seem
the petrified hearts of drills. Split
by the spade, they show white as cream.

Las patatas se colocan, "piled in pits", y se describen como "live skulls, blind-eyed". Asimismo, utiliza las patatas como metáfora para describir a los seres humanos:

Good smells exude from crumbled earth.
The rough bark of humus erupts
knots of potatoes (a clean birth)
whose solid feel, whose wet insides
promise taste of ground and root.

To be piled in pits; live skulls, blind-eyed.

(DN 19)

En la tercera parte Heaney nos transporta al pasado para poner el foco en las víctimas de la hambruna irlandesa. Es significativo que esta parte se abre con las mismas palabras que cierran la segunda parte, “Live skulls, blind-eyed,” en las que Heaney compara las patatas con seres humanos. Esa comparación establece la dependencia de la población a la cosecha del tubérculo, y les lleva inexorablemente a la muerte cuando la plaga arruina la producción entera. Lo que era “a higgledy line” de trabajadores (parte I), aquí se repite para describir a las víctimas de la hambruna, que, en un estado calamitoso y con unas facultades físicas muy disminuidas, peinan la tierra por todas partes en búsqueda de comida:

III

Live skulls, blind-eyed, balanced on
wild higgledy skeletons,
scoured the land in 'forty-five,
wolfed the blighted root and died.

Woodham-Smith describe cómo se echaban a perder las patatas a pesar de todos los intentos por salvarlas: “All specifics, all nostrums were useless. Whether ventilated, dessicated, [sic] salted, or gassed, the potatoes melted into a slimy, decaying mass; and pits, on being opened, were found to be filled with diseased potatoes – ‘six months’ provisions a mass of rottenness” (Woodham-Smith 1991: 47). Heaney lo expresa así en su poema:

The new potato, sound as stone,
putrefied when it had lain
three days in the long clay pit.
Millions rotted along with it.

Las víctimas están caracterizadas por sus rasgos físicos, y se les compara con pájaros y plantas:

Mouths tightened in, eyes died hard,
faces chilled to a plucked bird.
In a million wicker huts,
beaks of famine snipped at guts.

A people hungering from birth,
grubbing, like plants, in the earth,
were grafted with a great sorrow.
Hope rotted like a marrow.

Esta parte concluye con una imagen espeluznante de la tierra, llena de patatas que supuran pus por la infección del tubérculo. Los dos últimos versos identifican con claridad uno de los temas principales y recurrentes en la poesía de Seamus Heaney: el dolor y el sufrimiento ('sore'), o como lo describe Russell: "the wound of history" (2016: 40).

Stinking potatoes fouled the land,
pits turned pus into filthy mounds:
and where potato diggers are,
you still smell the running sore.

(DN 19-20)

Esta cuarta y última parte vuelve otra vez al tiempo presente, y los trabajadores son de nuevo los protagonistas con sus labores; ahora, afortunadamente, hay una ruptura con lo que sucedía en el pasado, los "timeless fasts" ya no tienen lugar, y ellos disfrutan de su merecido descanso para comer. Los trabajadores se dejan caer "Down in the ditch", y tiran las sobras de su comida, ¡qué ironía!, sobre la tierra madre como ofrecimiento. Se trata de una acción habitual de los trabajadores que rememora una costumbre ancestral de sus antepasados cuyo objetivo era apaciguar a los dioses asociados con la tierra y la cosecha. Aunque los trabajadores sepan que dicho ofrecimiento será rechazado por la "faithful ground" ellos lo realizan a modo de ritual:

IV

Under a gay flotilla of gulls
The rhythm deadens, the workers stop.
Brown bread and tea in bright canfuls
Are served for lunch. Dead-beat, they flop

Down in the ditch and take their fill,
Thankfully breaking timeless fasts;
Then, stretched on the faithless ground, spill
Libations of cold tea, scatter crusts.

4.2.5. “For the Commander of the Eliza”

Este poema, al igual que “At a Potato Digging”, también hace referencia a la terrible hambruna que padeció y diezmó la población de Irlanda entre 1845 y 1849 como consecuencia, en gran medida, de la nefasta política británica en la isla. “In 1851 the population was 6½ million, 2 million less than the estimated population of 1845. Something like a million had succeeded in getting away and another million had perished” (Green 1994: 274).

Laxton ahonda en las secuelas producidas por la gran hambruna en la población irlandesa: “The potato crop had failed again, so it was not surprising that the direct shipping trade picked up dramatically, and 1847 lives in the memory as the worst year of the Famine, the year of the coffin ships.” (1998: 36). Los que pudieron emigrar a Estados Unidos y Canadá lo hicieron en condiciones deplorables en los barcos tristemente conocidos como “coffin ships”, nombre que resume el lamentable estado físico de las víctimas de la hambruna durante el trayecto. “No fewer than 5,000 crossings are estimated to have carried the million Irish emigrants westwards over the Atlantic” (*ibid.* 49).

Heaney abre el poema con una cita de un pasaje de Woodham-Smith, historiadora británica aludida anteriormente que escribió un libro desgarrador sobre la gran hambruna irlandesa. *The Great Hunger*, publicado en 1962, tuvo un enorme impacto en Irlanda y es una

referencia clásica sobre unos hechos históricos que suponen una de las páginas más negras (una más) de la historiografía de Irlanda, hechos que todavía están muy presentes en el imaginario colectivo del pueblo irlandés.

Comienza el poema con un epígrafe, en cursivas, que incluye una cita del mencionado libro de Woodham-Smith. Amplió dicha cita para facilitar el contexto del mensaje de Heaney:

[One man, stated the officer in command, was lying on the bottom of the boat, unable to stand and already half dead] ... *the others, with emaciated faces and prominent, staring eyeballs, were evidently in an advanced state of starvation. The officer reported to Sir James Dombtrain [Inspector-General of the Coastguard Service, who had served on relief during the famine of 1839,] and Sir James [Dombtrain], ‘very inconveniently’, wrote Routh, ‘interfered’.*

CECIL WOODHAM-SMITH: THE GREAT HUNGER

(DN 21)

[He ‘prevailed’ on an officer at the Westport depot to issue meal, which he gave away free;]
(Woodham-Smith 1991: 85)

El barco *Eliza*, guardacostas británico, intercepta un bote de remos irlandés en la zona de Westport, condado de Mayo, en la costa oeste de Irlanda. El comandante se queda horrorizado por lo que ve en el interior de la barca: seis hombres, ante cuyos semblantes cadavéricos: “with gaping mouths and eyes bursting the sockets”, no puede reprimir decir: “O my sweet Christ”. Lo que el comandante advierte son: “six wrecks of bone and pallid tautened skin”, que, en tono suplicante en gaélico irlandés, piden comida: “bia, bia, bia”. Los seis hombres nos recuerdan a las personas que se están muriendo de hambre en el poema anterior, “At a Potato Digging”, cuyos cráneos y ojos se comparan con patatas. El oficial se siente mal, pues a pesar de saber que hay escasez de comida entre la población, él y su tripulación están bien abastecidos de alimentos, “with flour and beef”; esta comparación demuestra la injusticia y la discriminación entre las ‘dos partes’:

Routine patrol off West Mayo; sighting
A rowboat heading unusually far
Beyond the creek, I tacked and hailed the crew
In Gaelic. Their stroke had clearly weakened
As they pulled to, from guilt or bashfulness
I was conjecturing when, O my sweet Christ,
We saw piled in the bottom of their craft
Six grown men with gaping mouths and eyes
Bursting the sockets like spring onions in drills.
Six wrecks of bone and pallid, tautened skin.
'Bia, bia,
Bia'. In whines and snarls their desperation
Rose and fell like a flock of starving gulls.

Sin embargo, y a pesar de sus buenos sentimientos cristianos, el comandante no puede hacer nada para aliviar a los moribundos irlandeses: "Who had no mandate to relieve distress", por lo que esa actitud, consecuencia de la política impuesta por sus superiores navales, y, por ende, por las autoridades gubernamentales británicas, condena a esos hombres a una muerte segura:

We'd known about the shortage, but on board
They always kept us right with flour and beef
So understand my feelings, and the men's,
Who had no mandate to relieve distress.
Since relief was then available in Westport –
Though clearly these poor brutes would never make it.
I had to refuse food: they cursed and howled
Like dogs that had been kicked hard in the privates.
When they drove at me with their starboard oar
(Risking capsizing themselves) I saw they were
Violent and without hope. I hoisted
And cleared off. Less incidents the better.

(DN 21)

Una vez en el puerto, el comandante da parte de los sucesos del día anterior a su superior, Sir James:

Next day, like six bad smells, those living skulls
Drifted through the dark of bunks and hatches
And once in port I exorcised my ship,
Reporting all to the Inspector General.
Sir James, I understand, urged free relief
For famine victims in the Westport Sector
And earned tart reprimand from good Whitehall.

En los últimos cuatro versos hallamos la respuesta del Gobierno de Londres, en forma de solución al drama humano, al decir cínicamente: “Let natives prosper by their own exertions”, cuando sabe que esto es a todas luces imposible dada la falta de energía física producto de la inanición generalizada, y, para mayor escarnio, añade: “Who could not swim might go ahead and sink”. El corolario es dramático: la muerte. Es más, Sir James Dombain, que tuvo la ‘delicadeza’ de proporcionar algo de ayuda a las víctimas de la hambruna en el sector de Westport, es recriminado ásperamente por su acción y recibe la reprimenda de su Gobierno:

Let natives prosper by their own exertions;
Who could not swim might go ahead and sink.
‘The Coast Guard with their zeal and activity
Are too lavish’ were the words, I think.

(ibid.)

Los hechos descritos en el poema ilustran el terrible sufrimiento de un caso concreto, el de los seis hombres que más bien eran “living skulls”, se trata de un símbolo extrapolable a lo que estaba pasando en Irlanda durante demasiado tiempo, y que ha dejado una huella colectiva muy marcada en la memoria. Los efectos psicológicos bien podrían continuar en la población irlandesa transcurridos más de 120 años desde los hechos históricos hasta que Heaney escribe

el poema. Él, de forma comedida y elegante, recrimina al Gobierno británico, al que irónicamente define como “good Whitehall”, por su insensibilidad ante la injusticia y el padecimiento del pueblo irlandés.

Desde un punto de vista humano, es de una gran insensibilidad y carente de la más mínima compasión la actitud de las autoridades británicas, personificada en Sir Charles Trevelyan,¹³ cuyo papel en la gestión política del drama de la hambruna fue determinante por el cargo que ocupó: “[...] Charles Trevelyan, the permanent secretary at the treasury. He, as a civil servant, survived the fall of Peel’s government in 1846 and so served under the two British administrations responsible for Famine relief” (Kinealy 2008:141).

La propia Cecil Woodham-Smith, a quien Heaney cita en el epígrafe del poema, sobre la actitud de los ingleses con relación a Irlanda sostiene lo siguiente:

It is not characteristic of the English to behave as they have behaved in Ireland; as a nation the English have proved themselves to be capable of generosity, tolerance and magnanimity, but not where Ireland is concerned. As Sydney Smith, the celebrated writer and wit wrote: “The moment the very name of Ireland is mentioned, the English seem to bid adieu to common feeling, common prudence and common sense, and to act with the barbarity of tyrants and the fatuity of idiots” (1991: 411).

Estos dos últimos poemas, “At a Potato Digging” y “For the Commander of the Eliza”, reflejan unos terribles hechos históricos prolongados en el tiempo, con una incalculable pérdida de vidas humanas y el consiguiente sufrimiento posterior para centenares de miles de personas que permanecieron en Irlanda, y para quienes tuvieron que emigrar. Asimismo, ayudan a explicar el sentimiento antibritánico de los otros centenares de miles de irlandeses que se vieron obligados, (y “tuvieron la suerte” de poder hacerlo), a emigrar a Estados Unidos:

¹³ El 29 de junio de 1846, el primer ministro británico, Sir Robert Peel, dimitió y su Gobierno conservador cayó. Su salida allanó el camino a Charles Trevelyan para hacerse con el control total de la política sobre la hambruna en Irlanda, bajo el nuevo gobierno liberal. Los liberales, conocidos entonces con el nombre de ‘Whigs’, y cuyo líder era Lord John Russell, eran muy partidarios del principio de *laissez-faire*.

Previously there had been heavy emigration from Ireland, particularly after the Napoleonic wars when agricultural prices fell steeply. But this swelling tide of human misery carried with it, to America in particular, a lasting characteristic of anti-British that forms part of the tradition of continuing support for physical force which, to a degree, continues to assist the IRA today (Coogan 2003: 12).

Por otro lado, las autoridades británicas no se ‘esforzaron’ en facilitar de manera alguna el éxodo masivo de la emigración irlandesa hacia Estados Unidos y Canadá, en este sentido su sensibilidad dejó mucho que desear como indica Laxton:

[...] in 1846 Dublin politicians would appeal to the British Government in London, ‘We would recommend that free emigrants should be treated at least as well as convicts in transport ships...’ The plight of the Irish Famine emigrants was compared to that of the English prisoners sentenced to be transported to the Colonies, which usually meant to the other side of the world in Australia (1998: 13).

La respuesta estaba en consonancia con lo que había sido la actitud británica hacia Irlanda en general, y con relación a los episodios de la gran hambruna en particular no fue una excepción, pues la coherencia política prevaleció una vez más: “That humane plea would be ignored, and soon enough every port in Ireland would bear witness to the sad departures of the Famine ships” (*ibid.*).

4.2.6. “Dockers”

Heaney hace un retrato de la intolerancia y el sectarismo de las autoridades unionistas norirlandesas contra los trabajadores católicos en este poema. Se propone interpretar el presente situándolo en relación con el pasado, y recrea los prejuicios instalados en una sociedad moldeada por las estructuras del poder unionista en detrimento de la ‘otra parte’ (“the other side”). En este caso, se habla del sector laboral de los estibadores, pero sus repercusiones sociales y económicas afectan, y son extrapolables, a todos los trabajadores católicos de los distintos sectores productivos. “The Penal laws which denied Catholics the vote, education,

ownership and the opportunity to enter the professions had been largely repealed by the 1790s, yet in the state of Northern Ireland their spirit was kept alive in the rank discrimination in the political sphere, by means of gerrymandering¹⁴ and the disenfranchisement of Catholics, and in jobs and in housing” (Parker 1993: 40).

Heaney utiliza la imagen de un estibador protestante para describir la intolerancia y el sectarismo instalados en Irlanda del Norte desde hace muchas décadas. Esa imagen no es más que un símbolo instrumental que representa al protestantismo y al movimiento orangista, dos instituciones ideológicamente beligerantes en extremo hacia los católicos nacionalistas republicanos, y partidarias de mantener la unión con el Reino Unido. El símbolo del ‘personaje mecánico’ está personificado en el estibador, que medita ante su copa, y Heaney lo describe con metáforas y términos propios de la jerga de su entorno profesional: compara su gorra con la ‘viga transversal de una grúa’: “cap like a gantry’s crossbeam”; su frente simula un ‘carenado o cubierta’, “Cowling plated forehead”; y la mandíbula se asemeja al ‘cabezal de un mazo’. El trabajador es parco en palabras: “Speech is clamped in the lips’ vice”, independientemente de la personalidad del estibador, cuyo su discurso está retenido por el ‘tornillo de banco’, el laconismo del que hace gala es una virtud muy apreciada en Irlanda del Norte como seguro de vida, como ya se ha mencionado anteriormente.

Contrasta este silencio, lleno de odio y de violencia contenida, con el sigilo respetuoso y reverencial que muestran las mujeres en el poema “Poor Women in a City Church”. En la segunda estrofa Heaney habla del sectarismo y de lo que este individuo sería capaz de hacer llegado el caso: “That fist would drop a hammer on a Catholic”. En cierta medida el poema de

¹⁴ Gerry-mander: es un término político cuya etimología procede de Elbridge Gerry (vicepresidente de EE. UU. bajo la presidencia de James Madison), y la palabra ‘salamander’; “*Gerry + salamander*; from the shape of an election district formed during Gerry’s governorship of Massachusetts. First known use: 1812” (*Merriam-Webster*, 2016). Consiste en dividir una zona en unidades políticas distintas para dar ventajas especiales a un grupo. Es decir, se trata básicamente de una manipulación con fines partidistas, que los políticos unionistas han practicado en beneficio propio durante décadas. El ejemplo por antonomasia ha sido la ciudad de (London) Derry, con una población mayoritariamente católica (más del 70 %) pero dirigida políticamente por unionistas durante la mayor parte del tiempo.

Heaney es premonitorio: “Oh yes, that kind of thing could start again”, ya que tan solo tres años después de la publicación de esta antología, se desató la violencia de la forma más virulenta en Irlanda del Norte:

There, in the corner, staring at his drink.
The cap juts like a gantry’s crossbeam,
Cowling plated forehead and sledgehead jaw.
Speech is clamped in the lips’ vice.

Esta descripción del estibador de Belfast se aproxima mucho a una caricatura, pero no por ello deja de producir miedo. Además, el personaje, que es un protestante sectario y violento, estaría dispuesto a ejercer la violencia contra un católico. Heaney atribuye a este personaje sin alma grandes dosis de prejuicios e intolerancia religiosa. En los dos últimos versos de esta estrofa Heaney se burla del ‘personaje mecánico e instrumental’ al afirmar que lo más próximo que el estibador protestante podrá ‘estar de un católico’ es a través del alcohol. Heaney se refiere al grueso anillo de espuma blanca que permanece en la parte superior de la pinta de cerveza cuyo líquido es de color negro, como la cerveza irlandesa Guinness. Es decir, el anillo blanco espumoso sería el “Roman collar” que el estibador tanto aprecia:

That fist would drop a hammer on a Catholic –
Oh yes, that kind of thing could start again.
The only Roman collar he tolerates
Smiles all round his sleek pint of porter.

(DN 28)

El fundamentalismo, la opresión, la intolerancia y la discriminación institucionalizada que irradiaba Belfast están relacionados íntimamente con el estilo de vida de esta ciudad industrial. Coogan nos proporciona algunos datos interesantes sobre la Universidad de Queen’s de Belfast con relación al personal académico: “[...] academic staff in 1991 was 90.7 per cent

Protestant and ‘other’, to only 9.3 per cent Catholic”. En el sector de la industria e instituciones financieras las cifras también muestran una discriminación apabullante: “[...] in the building societies, regional managers based in Northern Ireland were 100 per cent Protestant, and managers and senior staff 92 per cent Protestant. Three major Banks, the Northern, Trustee Savings, and Ulster, recorded managerial percentages of 92, 94 and 93 respectively” (2002: 429).

El primer verso de la siguiente estrofa es ilustrativo de lo que decían los protestantes sobre los católicos. Cada vez que los trabajadores martilleaban los remaches sobre el casco de un barco –como el célebre *Titanic*, que se construyó en los astilleros de Belfast– se rumoreaba que los trabajadores, protestantes en su inmensa mayoría, y virulentamente anticatólicos, vertían insultos hacia el Papa y hacia los católicos en general. No era inusual que los trabajadores escribieran “NO POPE” en grandes letras mayúsculas en los laterales de los cascos de los barcos que estaban en construcción. El sectarismo, además de religioso, afectaba directamente a los católicos en su imposibilidad de acceder a un puesto de trabajo en los astilleros.

La empresa Harland and Wolff, que dirigía la atarazana y armaba los barcos, fue durante muchas décadas la primera industria en Belfast, y no contrataba a católicos. Los pocos que había estaban sujetos a una discriminación flagrante. Los disturbios entre protestantes y católicos, que duraron tres días en Belfast (finalizaron el 27 de junio de 1970), además de la violencia, tuvieron consecuencias laborales para los católicos de los astilleros: “The Protestants riposted next day by expelling the 500 Catholics (less than a tenth of the Protestant workforce) known to be working in Harland and Wolff’s shipyard” (*ibid.* 126):

Mosaic imperatives bang home like rivets;
God is a foreman with certain definite views
Who orders life in shifts of work and leisure.
A factory horn will blare the Resurrection.

En la siguiente estrofa el estibador aparece como una cruz celta, comparación que John Wilson Foster (1995a: 9) critica como: “an unwitting incongruity or misguided stroke of ethnic ecumenism”, afirmación de la que yo discrepo, pues si bien es cierto que el ecumenismo busca o intenta la restauración de la unidad entre todas las Iglesias cristianas, se puede interpretar también como un reproche de Heaney hacia su propia Iglesia. El estibador, además de ser un peligro y una amenaza para la sociedad, en especial para los católicos, también lo es para su propia familia, que enseguida advierte de su llegada a casa por la tos que le provoca el tabaco, y, posiblemente, por el olor a alcohol. Además, cuando él llega solo espera mudez y sumisión por parte de su familia, atemorizada por su mera presencia, y que su sillón esté listo y preparado para él:

He sits, strong and blunt as a Celtic cross,
Clearly used to silence and an armchair:
Tonight the wife and children will be quiet
At slammed door and smoker's cough in the hall.

(DN 28)

Thomas C. Foster también critica la actitud y el tono del poema, y afirma que: “[...] the reader finds it impossible to sympathize with a poem that is capable of so little sympathy of its own”. Incluso acusa a Heaney de propagar opiniones: “As so often happens with this sort of propaganda, the poem turns against the propagandist” (1989: 19). Estoy de acuerdo en que el poema es duro, pero entiendo que Heaney quiere poner de manifiesto las múltiples discriminaciones sectarias de las que ha sido testigo, algunas de las cuales ha sufrido en primera persona o han afectado a familiares y amigos cercanos. Considero que cualquier tipo de discriminación es por definición inaceptable, pero la peor de todas es la que procede de las instituciones por ser precisamente éstas las que han de velar por la libertad e igualdad, y garantizar los derechos de todos los ciudadanos. En el poema de “The Ministry of Fear” de *North* (1975), Heaney cuenta cómo le pararon en un control de carretera por la Royal Ulster

Constabulary (policía de Irlanda del Norte):

All moonlight and a scent of hay, policemen
Swung their crimson flashlamps, crowding round
The car like black cattle, snuffing and pointing
The muzzle of a sten-gun in my eye:
'What's your name, driver?'

'Seamus...'

Seamus?

(N 58)

Por otro lado, su hermano fue víctima de la violencia física de la policía: "... he [Heaney] relates in an interview how his brother was beaten up at a police station after having attended a Republican meeting, but how he didn't tell Heaney that this had happened to him until ten years later" (Morrison 1993: 24). Se trata de un caso que Heaney define con la expresión de 'the tight gag of place / And times' (N 53).

A pesar del retrato caricaturesco del estibador, el poema nos ofrece una realidad constatada de cómo una parte importante del protestantismo en Irlanda del Norte tradicionalmente ha odiado a la población católica, partidarios mayoritariamente de la unión con Irlanda. La Iglesia presbiteriana libre, fundada en 1951, y dirigida por el fanático y sectario reverendo Ian Paisley, siempre se ha caracterizado por su beligerancia y odio extremo contra los católicos.¹⁵

Con respecto al título del poema Heaney reconoció haberse equivocado con la elección de "Dockers": "I found out later that it should have been "shipyard worker", because all the dockers were Catholic. I was writing from within a kind of nationalist collective sense of things, yes. So yes, I became far, far more alert to that". Y, citando a un compatriota suyo añadió: "How and ever I felt that it was important, as Beckett said, to 'vent the pent', to draw the boil

¹⁵ Irónicamente, la fundación de esta Iglesia presbiteriana tuvo lugar el día 17 de marzo, día de San Patricio, el santo patrón de Irlanda.

and get it out. So I don't feel too bad about it, because if it was a stain then it was a stain that was in the fabric" (McCartney 2007).

4.2.7. "Poor Women in a City Church"

La colección de poemas en prosa titulada *Stations*, publicada en marzo de 1975, se puede leer como una autobiografía espiritual de Seamus Heaney. A pesar de la condición de católico practicante de Heaney, el poemario también es una crítica a la institución de la Iglesia, cuyo papel ha contribuido a mantener el *statu quo* político y social en Irlanda del Norte con la supremacía hegemónica del unionismo protestante. De hecho, el propio Heaney percibió personalmente esa sumisión de la Iglesia católica cuando estudiaba en el colegio de secundaria de St Columb, en Derry. También en el poema antes mencionado de "The Ministry of Fear", Seamus Heaney, recordando viejos tiempos, le pregunta a su excompañero de colegio y amigo Seamus Deane si sus acentos habían cambiado después de tantos años, y recuerda lo que el profesor y cura decía: "Catholics, in general, don't speak / As well as students from the Protestant schools." Acto seguido, Heaney le hace otra pregunta: "Remember that stuff? Inferiority / Complexes, stuff that dreams were made on." (N 58). Sin duda, la actitud del sacerdote, que representaba unas creencias y fe religiosas católicas, contribuyó a crear un complejo de inferioridad en Heaney, y, por ende, en el resto de compañeros.

Estoy de acuerdo con la interpretación que hace Hart del libro de poemas de *Death of a Naturalist*, que define como: "[...] more specifically a confessional narrative of a boy growing up in Northern Ireland after World War II and gradually recognizing that for centuries the Christian cross has inspired rancorous division rather than divine unity" (1993: 5). Sin embargo, discrepo de la opinión de Russell cuando afirma que este poema muestra: "[...] a nearly reverential attitude toward the Catholicism Heaney was born into and that suffused his thinking throughout his life" (Russell 2016: 32). Es cierto que Heaney muestra respeto hacia la institución de la Iglesia católica, pero en modo alguno se percibe veneración por su parte hacia

los miembros que la componen. Además, tampoco estoy de acuerdo totalmente con la última parte de la afirmación, pues con el paso del tiempo la visión de Heaney hacia la Iglesia se ha hecho más crítica como se puede ver en el largo poema de “Station Island” de la colección que lleva el mismo nombre como título (1984). O’Toole resume la fuerza de la Iglesia y su influencia en Irlanda durante el siglo XX:

The groundwork laid down in the nineteenth century was the basis for the Church’s triumph in independent Ireland. Once there was an Irish state, it became the effective arbiter of social legislation, having a ban on divorce inserted into the Constitution, encouraging the introduction of draconian censorship of books and films, delaying the legislation of artificial contraception until 1979, retaining largely unquestioned control over schools and hospitals funded by the taxpayer, resisting the slow development of a welfare state (1997: 70).

En el poema, Heaney crea una imagen en la que son las mujeres pobres quienes sí muestran un silencio sumiso acorde con lo que se esperaba de los fieles hacia la Iglesia. Describe a estas feligresas como: “Old dough-faced women with black shawls / Drawn down tight kneel in the stalls”, y compara sus rezos y plegarias con el vaivén titubeante de las llamas de las velas votivas que: “Mince and caper as whispered calls / Take wing up to the Holy Name”. Estas velas, también conocidas como luces de vigilia, que se encienden para demostrar la devoción especial que sienten las mujeres o para hacer una petición concreta, simbolizan el sacrificio de estas personas. Heaney critica y contrapone este sacrificio ritual: “Thus each day in the sacred place / They kneel.”, con la exuberante riqueza de la Iglesia: “Golden shrines, altar lace, / Marble columns and cool shadows / Sill them”. A pesar del frío y la penumbra ellas siguen ahí, inmóviles y sin pestañear: “In the gloom you cannot trace / A wrinkle on their beeswax brows” (DN 29). En definitiva, aunque Heaney siente pena y compasión por ellas, que se entregan abiertamente en unas condiciones nada favorables de forma rutinaria, él no comparte su fervor religioso.

4.3. Conclusión

Death of a Naturalist es la primera colección de poemas importante de Seamus Heaney, y representa la ruptura de una tradición familiar en la que aparecen el padre y el abuelo de Heaney realizando las labores propias de la granja y el campo: “My father, digging // ... By God, the old man could handle a spade. / Just like his old man. / My grandfather cut more turf in a day / Than any other man in Toner’s bog” (*DN* 1). “Digging” es un poema emblemático no solo por ser el primero de esta colección, sino porque también simboliza el marco histórico de una parte muy importante de la obra de Heaney. El poeta se sirve de esta herramienta ‘digging’, como metáfora para ambientar sus críticas y denuncias contemporáneas dentro del contexto histórico de Irlanda. Gracias a la educación recibida Heaney está en disposición de poder elegir, y para él este poemario supone el tránsito del trabajo manual ancestral de la familia hacia la creación artística como poeta y escritor: “Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I’ll dig with it” (*ibid.* 2).

A través de “The Early Purges” y “Dawn Shoot”, el joven Heaney aprende que la vida puede ser escalofriante y violenta, aunque en estos casos la crueldad tiene que ver con animales. Sin embargo, las experiencias que describe Heaney bien se podrían extrapolar a los muchos casos de agresiones sectarias que padecieron las dos comunidades enfrentadas en Irlanda del Norte, con pérdidas de vidas humanas y mucho sufrimiento personal. Desgraciadamente, ese aprendizaje también implica ‘aceptar’ esa situación de ferocidad como algo consustancial y cotidiano en su propia tierra. En cierta medida estos hechos son un vaticinio o una antesala a la oleada de acciones brutales que están a punto de desencadenarse.

Los poemas “At a Potato Digging”¹⁶ y “For the Commander of the Eliza”, que reflejan un momento dramático de la historia de Irlanda, son de un gran calado político, y representan la situación de una sociedad inmisericordemente golpeada por la hambruna como consecuencia

¹⁶ La tercera parte especialmente nos lleva al pasado y se recrea en las víctimas de la gran hambruna.

de decisiones políticas perniciosas de la metrópoli. Resoluciones que se enmarcan en un contexto general de desprecio continuo hacia Irlanda. Estas injusticias históricas son una constante en la temática de Heaney, aunque son pocos los casos en los que Heaney utiliza el modo dramático como voz poética en su obra.¹⁷

Por último, “*Docker*” y “*Poor Women in a City Church*” son dos poemas religiosos antagónicos. El primero simboliza el sectarismo y la intolerancia contra la población católica y tiene también importantes connotaciones políticas. En realidad, en Irlanda del Norte lo político y lo religioso prácticamente son inseparables y casi siempre han ido de la mano. “*Docker*” también es un poema premonitorio, que, desgraciadamente, se anticipa a la violencia que estallará en 1969, tan solo tres años después de la publicación de esta colección: “*That fist would drop a hammer on a Catholic – / Oh yes, that kind of thing could start again*” (*DN 28*).

El segundo poema muestra la importancia que tiene la Iglesia en la vida de los católicos, muchos de los cuales son fervientes practicantes. Aunque Heaney admira y respeta la fe de estas mujeres, él critica la opulencia de la Iglesia, y no comparte con ellas los rituales propios del catolicismo ni la creencia de la existencia de una vida eterna.

¹⁷ “*For the Commander of the Eliza*” es el único poema en *Death of a Naturalist* en el que Heaney emplea la voz del poeta (‘su voz’) para crear un personaje dramático.

4.4. Door into the Dark

Esta segunda colección de poemas, *Door into the Dark*, cuya publicación tuvo lugar en junio de 1969, había estado precedida por importantes cambios políticos en Irlanda del Norte. La campaña iniciada por los derechos civiles no consiguió los resultados que se esperaban y, además, los enfrentamientos entre manifestantes y contramanifestantes en las diferentes marchas y manifestaciones produjeron graves disturbios, que terminaron en violencia. Todo esto demostró que la rivalidad latente entre católicos y protestantes, larvada durante tanto tiempo, había estallado por fin.

El 24 de agosto de 1968 tuvo lugar la primera manifestación, que fue organizada por la asociación de derechos civiles de Irlanda del Norte (NICRA) en Dungannon, para protestar por la discriminación sectaria en la adjudicación de viviendas de protección oficial. Participaron unas 400 personas de forma pacífica; Parker describe los objetivos de los manifestantes: “[...] hopes were high that non-sectarian, non-violent action could bring about reform. Ominously the march ‘provoked’ the appearance of a thousand counter-demonstrators” (1993: 77).

El 5 de octubre de 1968 se celebró otra marcha en la ciudad de Derry, la segunda ciudad más importante en Irlanda del Norte, que, a pesar de tener una población mayoritariamente nacionalista y católica, estaba gobernada por los unionistas.¹ “Though the majority of citizens of Derry/Londonderry were Catholics, some curious logic enabled a Protestant administration to rule the Guildhall” (*ibid.*). Esta manifestación había sido prohibida por William Craig, ministro del Interior del Gobierno unionista de Stormont. La policía, siguiendo instrucciones, se empleó a fondo y cargó con porras contra los manifestantes. Heaney participó en algunas de las siguientes manifestaciones y asistió a varias reuniones de dicha asociación.

¹ En el censo de 2011, Derry tenía una población de 107.877 habitantes, de los cuales el 74,83% pertenecían o se habían educado en la religión católica. Asimismo, el 55,03% indicó que tenían una identidad nacional irlandesa; el 24,59% declaró tener una identidad nacional norirlandesa; y solo el 23,69 % marcaron la casilla que les identifica con un sentimiento nacional británico.

Heaney se mostró indignado por las connotaciones políticas de la prohibición de la manifestación y por lo sucedido durante la marcha, y escribió un artículo en defensa de los manifestantes en el *Listener*: “They represented, after all, the grievances of the Catholic majority: unemployment, lack of housing, discrimination in jobs and gerrymandering in electoral affairs. They were asking to be accepted as citizens of Derry also; they wanted at least the right, too long the prerogative of the minority, to demonstrate and express themselves in public”. En su poesía, Heaney siempre ha mostrado su sensibilidad por las cuestiones sociales. En ese mismo artículo, Heaney expresa su irritación por lo que había sucedido:

The Minister considered that a demonstration on behalf of the rights of the majority was a danger to public law and order ... He placed the police. He alerted a reserve force. The rest was violence. Television revealed the zeal of the police. But eyewitnesses have attested to the irony of the occasion: the eventual victims of the law were anxious to keep the police calm, urging them as they confronted the cordon to stay calm and in control of themselves. Urgings from elsewhere drove the police into brutal control of the crowd. The events in Derry shocked moderate opinion on all sides and are likely to become a watershed in the political life of Northern Ireland.

Asimismo, Heaney pone de manifiesto la necesidad de seguir en la brecha para lograr derechos y reivindicar justicia: “But it seems now that the Catholic minority, if it is to retain any self-respect, will have to risk the charge of wrecking the new moderation and seek justice more vociferously.” Y concluye el artículo poniendo de relieve la decepción de muchos católicos ante el hecho de que ni el Gobierno de Westminster ni el de Stormont habían ordenado una investigación por el violento proceder de la policía:

Since the Cabinet have endorsed the actions of the police and still deny any notion of the injustice in a blatantly unjust situation, one can only conclude that their definition of ‘improved relations’ is ‘the minority saying nothing to embarrass us’. [...] Indeed, a cliché-mongering movement begins to be discerned in Unionist speeches associating civil rights with ‘communist and republican elements’ and dropping the matter there – not that the rest of us are particularly reassured by the presence of Orangemen in the Cabinet (1968: 522).

El año de 1969 comenzó de forma lúgubre en Irlanda del Norte. La marcha de Belfast a Derry de año nuevo (1-5 de enero), organizada por *People's Democracy*,² recibió ataques continuos por parte de los unionistas y desembocó en más violencia, especialmente en el puente de Burntollet el día 4 de enero. Los enfrentamientos se conocieron como la ‘emboscada de Burntollet’, y marcaron el comienzo de un largo periodo de terror.

Entre el 28 de marzo y el 23 de abril, los paramilitares unionistas colocan las primeras bombas de este periodo de estragos, destruyen un transformador de electricidad y sabotean el suministro de agua de Belfast.³ Estas explosiones causan la dimisión de Terence O'Neill, primer ministro de Irlanda del Norte.

El 12 de agosto se produce una escalada de enfrentamientos con los choques violentos sectarios entre católicos y protestantes en Derry, que se conocerían popularmente por el nombre de ‘Battle of the Bogside’.⁴ Estos enfrentamientos llevan al despliegue de tropas británicas por las calles de Belfast, para paulatinamente ocupar otras ciudades y localidades de Irlanda del Norte. En un primer momento, los católicos, aterrados por la situación, reciben a los soldados con la esperanza de ser protegidos por éstos; sin embargo, al poco tiempo, las tropas son vistas con recelo por la minoría católica, que las considera una fuerza de ocupación cuyo objetivo es colaborar con la policía norirlandesa –protestante en su inmensa mayoría–, en la represión de los católicos republicanos.

No es fácil para un escritor tratar poéticamente los problemas de un país cuyas fisuras políticas y culturales han desembocado en un ciclo, aparentemente interminable, de

² Era una organización política que apoyaba la campaña por los derechos civiles de la minoría católica de Irlanda del Norte. Fue fundada el 9 de octubre en una asamblea en la Universidad de Queen's, en Belfast, tras la carga violenta de la policía durante la marcha en Derry el día 5 de octubre. De carácter trotskista, su objetivo era una Irlanda unificada socialista.

³ Los paramilitares pertenecen a la organización de *Ulster Voluntary Force* (UVF), una de las varias organizaciones terroristas paramilitares (denominadas ‘loyalist’) activas en Irlanda del Norte durante los *Troubles*, nombre por el que se conoce el conflicto que ha asolado durante décadas Irlanda del Norte.

⁴ El Bogside es un barrio de Derry, con una población principalmente católica, y tristemente conocido por haber sido escenario de muchos enfrentamientos violentos durante el mencionado conflicto. Son famosos sus grandes murales en los hastiales de las fachadas de las casas. Linda con el barrio de Fountain, de mayoría protestante.

desconfianza, opresión y fanatismo. Heaney se vio ante esta tesitura a finales de los años sesenta cuando la creciente espiral de ferocidad de los *Troubles* había obligado al movimiento de derechos civiles en Irlanda del Norte a salir a la calle. Al respecto, Heaney afirma lo siguiente:

On the one hand, poetry is secret and natural, on the other hand it must make its way in a world that is public and brutal. Here the explosion literally rattle your window day and night, lives are shattered blandly or terribly, innocent men have been officially beaten and humiliated in internment camps—destructive elements of all kinds, which are even perhaps deeply exhilarating, are in the air. At one minute you are drawn towards the old vortex of racial and religious instinct, at another time you seek the mean of humane love and reason. Yet is your *raison d'être* not involved with marks on paper? As Patrick Kavanagh said, a man dabbles in verses and finds they are his life (*P* 34).

En 1986, Heaney llevaba dos años trabajando como profesor en la Universidad de Harvard, por lo que era buen conocedor de la sociedad norteamericana, y, en una entrevista concedida a June Beish, dijo que ser escritor en Estados Unidos era muy difícil; esa dificultad se debía a las fuertes y continuas expectativas de productividad y a la necesidad de alcanzar el éxito personal. Sobre la sociedad estadounidense pensaba: “There’s so much available here and people are driven in on their First Person Singular in a distressed way and, of course, this makes them yearn for the kind of collective identity some other countries have; yearn for conditions of extreme duress, even”. Finalmente, Heaney se quejaba por la ausencia de ciertos valores: “The problems of social justice do not seem to concern the intellectual community very much here. The fulfilment of the self seems to be the priority” (Beisch 1986: 167). Esta actitud, tan arraigada en la sociedad norteamericana, en la que se fomenta el espíritu de competición y prevale el individualismo sobre el grupo colectivo, forma parte del llamado ‘American way of life’ con todas sus ventajas y desventajas.

Desde sus inicios como poeta, Heaney siempre ha mostrado su preocupación por las cuestiones éticas y las injusticias, y ha considerado su poesía como: “[...] a definition of his stance towards life, a definition of his own reality. It involves the discovery of ways to go out

of his normal cognitive bounds and raid the inarticulate: a dynamic alertness that mediates between the origins of feeling in memory and experience and the formal ploys that express these in a work of art” (P 47).

Entre 1968 y 1972 Heaney desarrolló una variedad de voces lejos de la atávica confrontación política y cultural instalada en la región. Sin rehuir los problemas políticos y sociales, pero tratándolos con mucho tacto, y sobre todo sin subordinar su poesía a la causa política, Heaney buscó un estilo propio haciendo de la lengua el foco central de su poesía: “a quest for poetry as a diagram of political attitudes” (*ibid.* 219), alejándose de todos los extremismos políticos. De esta forma, Heaney ha contribuido al desarrollo de la tradición literaria irlandesa siguiendo los pasos de otros escritores que le precedieron.

Los dos poemas históricos más importantes en esta colección son: “Requiem for the Croppies”, por sus connotaciones políticas y sus repercusiones en el tiempo –especialmente durante el siglo XX–, y “Bogland”, que le permitió a Heaney explorar una veta importante en la creación de los ‘poemas de los pantanos’ en las dos siguientes colecciones.

4.4.1. “Requiem for the Croppies”

En este poema⁵ Heaney recurre de nuevo al pasado a través de su célebre metáfora de “Digging”; el poema hace alusión a la Rebelión de 1798, unos hechos históricos que se han repetido de distintas formas en la historia de Irlanda durante el periodo de la ocupación inglesa/británica a lo largo de los siglos. Tras la Revolución francesa en 1789, varios grupos de protestantes y presbiterianos de las clases medias querían reformar el sistema político representativo para defender sus intereses de clase. En 1791 fundaron una organización en Belfast que se denominó *United Irishmen*; estaba liderada por Theobald Wolfe Tone, político

⁵ Según el *Shorter Oxford English Dictionary*, la palabra *Croppy* significa: “A person who has his or her hair cut short; specially one of the Irish rebels of 1798, who showed their sympathy with the French Revolution in this way”.

y uno de los fundadores de la organización. Wolfe Tone era el miembro más destacado del movimiento, que estaba nutrido por anglicanos, católicos y disidentes presbiterianos. Él había viajado a Francia para recabar apoyo militar para la rebelión, gran parte de la cual se desarrolló durante su ausencia. Cuando regresaba a Irlanda en un barco que transportaba soldados franceses, fueron interceptados por los británicos y él fue arrestado. Iba a ser ahorcado, pero, antes de ser ejecutado, intentó suicidarse y murió de las heridas.

El movimiento no tuvo la misma implantación en Wexford –en el extremo suroriental de la isla– que en otros condados, por lo que la presencia de tropas gubernamentales era escasa; sin embargo, los rumores de un posible desembarco de soldados franceses en el puerto de esa localidad hizo que los pequeños propietarios rurales protestantes se movilizaran en busca de armas e información sobre posibles conspiraciones de los católicos.

Los *United Irishmen* mantenían que la única forma posible de superar las divisiones y los problemas de Irlanda era mediante la unión entre católicos, protestantes y disidentes presbiterianos; la rebelión se nutrió principalmente de este movimiento cuyos miembros proponían la ruptura de los lazos con Inglaterra. Russell resalta la importancia de esta unión: “The most important implication of the poem – and one that is not usually registered in criticism on Heaney – lies in its all-too-brief evocation of a period of ecumenical relations between Protestants and Catholics in the northern part of Ireland” (2010: 192).

Este poema, cuyo nombre original era “Requiem for the Irish Rebels”, encarna muchos de los rasgos que se atribuyen los irlandeses, entre los que cabe destacar la capacidad de sacrificio, el sufrimiento y la resistencia.

Heaney escribió “Requiem for the Croppies” en 1966 como homenaje para los patriotas irlandeses que murieron en la rebelión de 1798. Asimismo, la composición del poema coincide con el quincuagésimo aniversario del Alzamiento de Pascua de 1916,⁶ fecha en la que muchos

⁶ Se conoce este hecho por el nombre de *The Easter Rising*, y fue una rebelión contra el gobierno colonial británico que tuvo lugar en Irlanda en la Semana Santa de 1916.

poetas en Irlanda se esforzaban para celebrar un evento histórico cargado de connotaciones de índole patrióticas. Para Heaney, la Rebelión de 1798 supone el inicio de un movimiento del que surgirán los antecedentes del Alzamiento de Pascua de 1916: la antesala de los primeros pasos hacia un cierto grado de independencia de Irlanda. “Heaney celebrates not the Rising itself but what he considers its original seed in the rebellion of 1798” (Corcoran 1998: 25).

Los efectos de la Revolución francesa estaban desarrollándose en una gran parte de Europa, y los ideales que surgieron en Francia también llegaron a Irlanda. Podría decirse que los hechos de 1916, de alguna forma, son la recolección o el corolario de la siembra de 1798, cuando los ideales revolucionarios republicanos y el sentimiento nacional se unieron en la doctrina del republicanismo irlandés, y en la propia rebelión de 1798.⁷ Este acontecimiento histórico ocupó una gran parte del pensamiento de Heaney en el periodo inmediatamente posterior a los disturbios de 1969. Heaney muestra su apoyo hacia el movimiento de derechos civiles, que se encontraba muy activo en esos momentos, y lamenta la opresión de Inglaterra sobre Irlanda, pues se trata de un esfuerzo político organizado que lleva en funcionamiento desde hace cientos de años. “The oppression takes many forms, from military victories to very successful efforts to suppress Irish schools, Irish place-names on maps, and all other traces of the Irish language” (McGuinness 1994: 19).

Por otra parte, Vendler afirma que las discriminaciones y la represión de la policía fuerzan a Heaney a adoptar una actitud que supone un doble compromiso: “into becoming a poet of public as well as private life” (1999: 1).

⁷ La rebelión está dirigida por la organización de los *United Irishmen*, cuyo líder es Theobald Wolfe Tone. Esta organización es mayoritariamente protestante, pero la rebelión encuentra un amplio apoyo en todas las capas de la sociedad irlandesa. El 16 de septiembre, el general francés Humbert, que había acudido a apoyar la rebelión a petición de Wolfe, se rinde. A los soldados franceses se les permite volver a casa; los rebeldes irlandeses corren peor suerte: son ahorcados o enviados a Australia. El Lord Charles Cornwallis sugiere una ley que formalizase la unión entre Irlanda y el Reino Unido que evitaría otras rebeliones. Así surge el *Act of Union* de 1800, que supone la unión entre el Reino de Irlanda y el Reino de Gran Bretaña (éste último una fusión del Reino de Inglaterra y el Reino de Escocia mediante ley [*Act of Union* de 1707]) para crear el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, el 1 de enero de 1801.

La batalla principal de esa rebelión tuvo lugar en Vinegar Hill, en Enniscorthy, condado de Wexford. El nombre “Requiem for the Croppies” viene por el tipo de corte de pelo que tenían los muchachos, los ‘croppy boys’ de Wexford.⁸ “They got that name because their hair was cropped” (Kinahan 1982: 413).

Heaney nos cuenta la historia en forma de cuento popular, manteniendo la tradición oral irlandesa de volver a contar las hazañas heroicas a través de canciones. El soneto se recrea en las semillas de la libertad sembradas en 1798. El primer verso nos da a entender que los rebeldes llevan consigo las semillas de la rebelión. En el último, los rebeldes yacen muertos en el cementerio, y es cuando las semillas cristalizan. Se trata de un fenómeno periódico y recurrente, que se puede comparar con la naturaleza cíclica de la historia de Irlanda, y hace alusión a la situación política del momento.

Al poco tiempo de que saliera a la luz *Door in the Dark*, el caos se apoderó de Irlanda del Norte. A medida que pasaba el tiempo, el conflicto en la provincia generaba más violencia sectaria entre las dos comunidades enfrentadas. Los hechos se volvían a repetir, y cada vez, de una forma más sangrienta, si cabe.

El narrador del monólogo dramático es uno de los ‘croppies’, y nos cuenta, con el espíritu de lucha de sus compañeros rebeldes, cómo vagaban por su propio país con los bolsillos ‘llenos de cebada’, ya que no sabían ni dónde ni cuándo podrían encontrar comida. Además, se han convertido en fugitivos en su propia tierra:

The pockets of our greatcoats full of barley –
No kitchens on the run, no striking camp –
We moved quick and sudden in our own country.
The priest lay behind ditches with the tramp.
A people, hardly marching – on the hike –

⁸ A semejanza del pelo muy corto que llevaban los campesinos de la Revolución francesa.

Los rebeldes, aprovechando el conocimiento del terreno, han desarrollado nuevas tácticas de combate, que se asemejan a la moderna guerra de guerrillas y favorecen su resistencia:

We found new tactics happening each day:
We'd cut through reins and rider with the pike
And stampede cattle into infantry,
Then retreat through hedges where cavalry must be thrown.

Al principio se suceden algunos éxitos, pero pronto llega la gran derrota en la batalla de Vinegar Hill, donde se describe la superioridad de las armas británicas; las picas y las guadañas no resisten la comparación contra los cañones. Se trata de una batalla desigual. La consecuencia de tanta disparidad es la imagen de la ladera (“soaked”), empapada de la sangre de la fallida rebelión. La “broken wave”, es decir, la tierra y las personas se funden, y es, como veremos al final, precisamente en esta tierra donde tiene lugar la resurrección del espíritu de la libertad, “The Year of Liberty”, a través de las semillas de los rebeldes:

Until, on Vinegar Hill,⁹ the fatal conclave.
Terraced thousands died, shaking scythes at cannon.
The hillside blushed, soaked in our broken wave.

En los dos últimos versos, los rebeldes, que iban de un sitio a otro en su lucha con los bolsillos “full of barley”, habían sido masacrados: “shaking scythes at cannon”. El poema termina con una imagen de enterramiento, pero no al uso, pues no hay sepulcros para dar sepultura a los cadáveres, sino que todos ellos quedan ‘enterrados’ en el ‘sedimento’ de la historia:

They buried us without shroud or coffin
And in August the barley grew up out of the grave.

(DD 12)

⁹ Los rebeldes de Wexford son aplastados el 21 de junio en ese lugar, Vinegar Hill.

La imagen de la cebada, brotando como símbolo de resurrección y renacimiento, aporta al poema una brizna de esperanza. El propio poeta explica las connotaciones de la cebada, la relación del poema con el Alzamiento de Pascua de 1916 y, proféticamente, con el estallido de la violencia en 1969:

The poem was born of and ended with an image of resurrection based on the fact that some time after the rebels were buried in common graves, these graves began to sprout with young barley, growing up from barley corn which the ‘croppies’ had carried in their pockets to eat while on the march. The oblique implication was that the seeds of violent resistance sowed in the Year of Liberty had flowered in what Yeats called ‘the right rose tree’ of 1916. I did not realize at the time that the original heraldic murderous encounter between Protestant yeoman and Catholic rebel was to be initiated again in the summer of 1969, in Belfast, two months after the book was published (*P* 57).

Asimismo, Robert Buttel escribe al respecto: “But although they were unceremoniously buried where they fell the barley which they had carried in their pockets for sustenance “grew out of the grave,” nourished by their blood”. Y sobre el significado del poema, añade, “Here historical fact merges into mythical overtones: these heroes died like fertility gods in the spring, the continuity of nature preserved” (1975: 54).

Thomas Pakenham, autor del famoso libro, *The Year of Liberty* (1969), cita las adivinatorias palabras del general británico Lord Cornwallis, en una carta que dirige a su hermano, James, en noviembre de 1798:

You will hear much of a Union: God knows how it will turn out. Ireland cannot change for the worse, but unless religious animosities and the violence of the Parties can be in some measure allayed, I do not think she can receive much benefit from any plan of Government (2000: 340).

Estas pocas líneas sirven de vaticinio a la situación política y social que se instalará en Irlanda. Cornwallis, que fue enviado a Irlanda para aplastar la rebelión (no podía permitirse una derrota en Irlanda), era un experimentado general que había participado en la guerra de

independencia de los Estados Unidos (1775-1783).¹⁰ “Lord Cornwallis found himself cornered at Yorktown. Washington was able to lay siege with over twice as many troops as were in the British command. Cornwallis was short of ammunition and ill equipped for a long siege: on 19 October 1781 he surrendered” (Heale 1986: 30). Con su rendición en Yorktown se dieron por finalizadas las hostilidades en Norteamérica, y los 13 Estados lograron la independencia de la Gran Bretaña en septiembre de 1783 con la firma del Tratado de París. Evidentemente, los británicos no querían que la historia se repitiera en suelo irlandés, de ahí los preparativos militares y la brutalidad con que se emplearon contra los irlandeses para sofocar la rebelión. “[...] those free-spirited fellows played havoc with the opposing organized military forces until they themselves were slaughtered” (Buttel 1975: 54). Cornwallis era un experimentado general que no podía permitirse una derrota en Irlanda.

Sobre la crueldad de los británicos, English afirma que: “[...] once the rebellion had erupted, the authorities used Draconian methods in order to deal with it”. Esa actitud de atajar la rebelión de forma expeditiva produjo miles de muertos: “Up to 30,000 people were killed, despite the comparative brevity of the conflict” (English 2006: 90). Los franceses, que debían ayudar a los irlandeses (como había ocurrido con los rebeldes de las colonias americanas), nunca llegaron, lo que demuestra, una vez más, la terrible mala suerte del destino histórico y político de Irlanda.¹¹

En mayo de 1968, Heaney participó en una gira de declamación de poesía llamado ‘Room to Rhyme’,¹² junto con el también poeta Michael Longley y el cantante David Hammond. Durante la gira por la geografía de Irlanda del Norte, cuya duración fue de 10 días, visitaron pueblos y ciudades, donde los dos poetas recitaron poesía, y Hammond cantó en salas

¹⁰ En la historiografía norteamericana esta guerra se conoce por el nombre de *American Revolution*.

¹¹ En octubre de 1601, al mando de Juan del Águila, España envió más de tres mil soldados a Kinsale, condado de Cork, pero los problemas de coordinación logística con los rebeldes irlandeses y la aplastante superioridad de las tropas inglesas dieron al traste con las aspiraciones irlandesas (Fernández Duro 1972: 219).

¹² La gira fue organizada y financiada por el *Arts Council* de Irlanda del Norte, entidad sin ánimo de lucro cuyo objetivo es la promoción de las artes y la cultura.

parroquiales, escuelas primarias y pubs. Desgraciadamente, quedaba poco más de un año para que la violencia sectaria hiciera acto de presencia de manera creciente y para quedarse durante muchos años. Bastante tiempo después, Heaney reflexiona sobre esa gira y las circunstancias sociales del momento: “The fact that I felt free to read a poem about the 1798 rebels to a rather staid audience of middle-class unionists was one such small symptom of a new tolerance”.

Sin embargo, la declamación de “Requiem for the Croppies” en esos mismos escenarios durante los años violentos hubiera tenido unas connotaciones totalmente diferentes como indica el propio Heaney: “In a few years’ time, of course, to have read ‘Requiem for the Croppies’ in such a venue would have been taken as a direct expression of support for the IRA’s campaign of violence. And this was only one tiny instance of the way in which, during the 1970s, artistic and cultural exercises got peeled away from the action of politics” (2002: 46). Y, en una entrevista, añade al respecto: “From being a ‘silence-breaker’ it would have turned into a propaganda tool, something inflammatory” (Miller 2000: 20). En este mismo sentido, unos años más tarde el poeta dijo: “For nearly 30 years and more I didn’t read it, because I was aware that it would always have been taken as a coded IRA poem” (McCartney 2007). No obstante, para Heaney el poema se percibió como un auténtico quebrantamiento del *statu quo* político en la región cuando se publicó: “[...] there was an element of transgression in celebrating the Croppies in official Ulster in 1966” (O’Driscoll 2008: 90).

4.4.2. “The Wife’s Tale”

En ‘El cuento de la esposa’, Heaney pone de manifiesto las diferencias que hay entre el papel que desempeña la mujer, siempre de subordinación, y el hombre en la sociedad irlandesa. En el poema, el marido se muestra autoritario y machista mientras la esposa adopta una postura

humilde y servil.¹³ Ella es la narradora, y en su monólogo se aprecia una falta de empatía entre los cónyuges. Cuando ella termina de poner los alimentos sobre una tela de lino que había extendido sobre la hierba, llama al marido y a los obreros, que estaban trabajando en el sembradío con la trilladora. El marido se tumba y ordena a su esposa que sirva a los obreros antes que a él. También hace una referencia a lo bonito que queda el mantel blanco que ella ha colocado sobre el césped:

He lay down and said, 'Give these fellows theirs,
I'm in no hurry,' plucking grass in handfuls
And tossing it in the air. 'That looks well.'
(He nodded at my white cloth on the grass.)

(DD 15)

Aunque el marido admite que una mujer podría hacer el trabajo del campo, afirma a la vez que los hombres como ellos tienen poca vocación e interés por las telas. De esta forma, él establece unos límites en las tareas y labores que el género masculino no debe traspasar, mientras que la mujer, en principio, 'vale' para todo:

'I declare a woman could lay out a field
Though boys like us have little call for cloths.'

Por otro lado, una cosa es que la esposa prepare la comida y otra muy distinta, que demuestre el servilismo a la que la mujer está sometida, es que ella tenga que untar la mantequilla en las rebanadas de pan del marido:

He winked, then watched me as I poured a cup
And buttered the thick slices that he likes.

¹³ El título del poema recuerda al famoso cuento chauceriano *The Wife of Bath's Tale*, que ofrece una visión de la mujer en la Edad Media. Con un título similar, *The Handmaid's Tale*, novela publicada en 1985 por Margaret Atwood, trata el tema del intento de la mujer de alcanzar la independencia en una sociedad patriarcal.

Cuando ella termina de servir la comida a todos ha de cumplir protocolariamente con una manía de su marido, algo que se ha convertido en ‘tradición’; a él no le importa, o no es consciente de que su mujer no sepa qué es lo que ella ha de hacer o buscar exactamente:

‘It’s threshing better than I thought, and mind
It’s good clean seed. Away over there and look.’
Always this inspection has to be made
Even when I don’t know what to look for.

(ibid.)

Después de realizar la supuesta ‘inspección’ para satisfacción del marido, la esposa vuelve para descubrir que los hombres están relajándose, y muy ocupados hablando de ‘sus cosas’:

They lay in the ring of their own crusts and dregs
Smoking and saying nothing. ‘There’s good yield,
Isn’t there?’ – as proud as if he were the land itself –
‘Enough for crushing and for sowing both.’

De nuevo, ella vuelve a la rutina de las funciones propias asignadas a las mujeres en una sociedad en la que hay una división, de claro contraste desde un punto de vista sociocultural, entre ambos géneros. La esposa no participa en la conversación de los hombres que se desarrolla tras la comida, es más, ni siquiera reparan en su presencia:

And that was it. I’d come and he had shown me
So I belonged no further to the work.
I gathered cups and folded up the cloth
And went. But they still kept their ease
Spread out, unbuttoned, grateful, under the trees.

(ibid. 16)

Heaney afirma que aunque “The Wife’s Tale” es un poema pintoresco: “[it] gets something right about man/woman companionship and contesting” (O’Driscoll 2008: 313).

4.4.3. “Mother”

Al igual que en el poema anterior, “The Wife’s Tale” trata sobre el lugar y la consideración que ocupa la mujer en la sociedad patriarcal irlandesa y, especialmente, en la familia. Heaney describe el trabajo cotidiano y agotador de una mujer, que además está embarazada, en una granja. El poema se abre con la mujer extrayendo agua del pozo en un típico día irlandés de lluvia y con un fuerte viento:

I am tired of the feeding of stock.
Each evening I labour this handle
Half an hour at a time, the cows
Guzzling at bowls in the byre.
Before I have topped up the level
They lower it down.

(DD 17)

La mujer describe las penurias de la granja y cómo el marido improvisa una verja que se cae a pedazos. En realidad, ella, que se encuentra exhausta y ya casi no puede ni con su propio cuerpo, en cierta manera, se ve reflejada en la inestable y destartalada puerta, que está a punto de sucumbir: “It’s on its last legs. / It does not jingle for joy anymore”:

They’ve trailed in again by the ready-made gate
He stuck into the fence: a jingling bedhead
Wired up between posts. It’s on its last legs.
It does not jingle for joy any more.

I am tired of walking about with this plunger
Inside me. God, he plays like a young calf

Gone wild on a rope.
Lying or standing won't settle these capers,
This gulp in my well.

Ella se siente infeliz y se encuentra en un estado calamitoso; además, el poema termina con un sentimiento de asfixia. La esposa vive en un ambiente cerrado y es su propia condición de mujer, con todas las obligaciones sociales inherentes a esa situación, lo que le impide liberarse de ese círculo y de esa sensación de claustrofobia:

O when I am a gate for myself
Let such wind fray my waters
As scarfs my skirt through my thighs,
Stuffs air down my throat.

(ibid.)

Con relación al papel social de la mujer en Irlanda, el admirado poeta irlandés, Patrick Kavanagh, afirmó que: “Women have never got full credit for their bravery. They sacrifice everything to life” (Parker 1993: 79). El sistema de organización social que describe Heaney – en el que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia–, ha sido heredado y aceptado por muchas generaciones, de ahí su vigencia todavía en la época a la que él hace referencia durante su niñez. “Patriarchy is endorsed by the organisation of society but it also manifests itself in familiar structures” (O’Dowd: 272).

4.4.4. “A Lough Neagh Sequence”

El título recoge un grupo de siete poemas sobre la pesca de las anguilas en el lago Neagh, el más grande de Irlanda y que se encuentra muy cerca de la granja de la familia de Seamus Heaney. Esta serie de poemas está dedicada a los pescadores. Heaney muestra su fascinación con este un lugar, que él frecuentaba a menudo. Heaney explora algunos aspectos de su herencia cultural referidos a la tradición artesanal de la pesca. Las anguilas encarnan y simbolizan el

significado principal de la secuencia de poemas en los que se describe minuciosamente el ciclo de la procreación y de la muerte. También hace hincapié en el trabajo de los pescadores y la relación de éstos con la empresa británica titular de los derechos de explotación de la pesquería en el lago.

Heaney decide escribir los poemas tras una jornada de pesca con Louis O'Neill y Pat Hagan: “[...] the experience was so pristine I could hardly not have written about it” (O’Driscoll 2008: 93). Y resume sus intenciones en la elaboración de los mismos, así como su significado simbólico: “I envisaged this sequence as a kind of Celtic pattern; the basic structural image is the circle – the circle of the eel’s journey, the fishermen’s year, the boats’ wakes, the coiled lines, the coiled catch and much else” (Parker 1993: 83).¹⁴ Heaney había conocido a los dos pescadores en un pub de Ardboe, localidad a orillas del lago Neagh y próxima a la residencia de Heaney. Desgraciadamente, Louis O'Neill murió por la explosión de una bomba en otro pub la noche que se celebraban los funerales por las 13 personas asesinadas en la masacre del ‘Domingo Sangriento’ (*Bloody Sunday*) el 30 de enero de 1972.¹⁵

En el primer poema de la serie, “Up the Shore”, el primer verso desvela un pronóstico dramático: “The lough will claim a victim every year”. Los pescadores y las anguilas forman parte del ciclo de la vida. Heaney hace una crítica social indirectamente a la empresa británica que tiene los derechos de la pesca de las anguilas en el lago, y defiende el duro y arriesgado trabajo de los pescadores. Corcoran describe este enfrentamiento entre la empresa y los pescadores: “[Heaney] offers its tacit support to the clandestine ‘poaching’ activities of the group of fishermen who frequently came into violent conflict with the British company which officially owned the rights to eel-fishing on Lough Neagh.” (1998: 24). Existe una ‘lucha’ desigual en la forma de conseguir las anguilas entre la mencionada empresa y los pescadores.

¹⁴ El subrayado es mío.

¹⁵ En el capítulo 7, dedicado a la colección de *Field Work*, hago un análisis muy detallado del célebre poema “Casualty”, en el que aparece su amigo O'Neill. En ese poema Heaney reflexiona sobre la muerte del pescador y hace referencia a la masacre de *Bloody Sunday*.

La empresa ha instalado presas y esclusas, y de una tacada puede apresar unos 7000 kilos. Además, tampoco respeta los derechos históricos de los trabajadores:

At Toomebridge where it sluices towards the sea
They've set new gates and tanks against the flow.
From time to time they break the eels' journey
And lift five hundred stone in one go.

Sin embargo, los pescadores practican un juego limpio y realizan sus labores de captura de forma tradicional, con las mismas artes que sus generaciones pasadas:

But up the shore in Antrim and Tyrone
There is a sense of fair play in the game.
The fishermen confront them one by one
And sail miles out and never learn to swim.

(*DD* 26)

La interpretación de Heaney no deja lugar a dudas; como indica Thomas C. Foster: “The poet’s sympathy for the fishermen’s position and attitudes is in itself a political statement; he need not push beyond that” (Foster 1989: 29).

Los pescadores no aprenden a nadar, por lo que, si el barco se hunde, evitan un mayor sufrimiento: “‘We’ll be the quicker going down,’ they say”. A pesar de que no hay tormentas en el lago y: “That one hour floating’s sure to land them safely”, el trabajo de los pescadores tiene una consecuencia inexorable: “‘The lough will claim a victim every year’” (*DD* 26).

En “Bait”, tercer poema de la serie, Heaney reconoce que los trabajadores practican la pesca furtiva, y compara a los pescadores con cuatreros, que en lugar de robar ganado se ‘apropian’ furtivamente de algunas anguilas: “A few are bound to be rustled in these night raids” (*ibid.* 28).

“Vision” cierra la secuencia de poemas de Lough Neagh. La composición describe la experiencia de un muchacho que se encuentra con una anguila en los campos de los márgenes de un río: “Thick as a birch trunk, / That cable flexed in the grass / Every time the wind passed”. Años más tarde, el muchacho contempla por la noche en ese mismo lugar cómo se movían las anguilas: “Moved through the grass like hatched fears / Towards the water”. Y él permanece de pie para observar cómo cruzan la tierra:

Re-wound his world’s live girdle.

Phosphorescent, sinewed slime

Continued at his feet. Time

Confirmed the horrid cable.

(DD 33)

El título de este poema hace honor a la previsión de Heaney respecto a los virulentos choques que están por llegar de forma inminente. Asimismo, estoy de acuerdo con la interpretación que hace Parker de los últimos versos, y del poema en su conjunto, sobre la violencia sectaria:

All too soon the poet’s ugly vision would be realised. From the malign depths within human nature, fresh violence would hatch, a spawning which would quickly overrun the whole province. Instead of metaphorical frogs or eels, camouflaged men would soon occupy the ditches and hedges, and Street corners, having ‘gathered there for vengeance’ (1993: 84).

Los terroristas del IRA y los terroristas pertenecientes a los grupos unionistas de UVF y UFF pronto iniciarían un ciclo creciente de enfrentamientos feroces con miles de muertos y mucho sufrimiento y, al igual que el ciclo vital de las anguilas, se va a repetir como un fenómeno recurrente. Robert Buttel resume el significado central del grupo de poemas así: “The whole sequence, [...] encompasses this horror, the dread of mortality, sexuality and the nonhuman, as well as the miraculousness of being. The sequence becomes a ritual of life, including the

mundane, time and the timeless, the known and that which transcends knowledge, the terribly physical and the numinous, the light and the dark” (1975: 60).

4.4.5. “Whinlands”

Heaney escribe sobre unas plantas que son típicas del paisaje irlandés y que abundan en toda la isla. Éstas pueden crecer hasta dos metros de altura, tienen muchas ramillas enmarañadas y sus hojas son espinosas. En Irlanda se conocen por el nombre de ‘gorse’ y en Irlanda del Norte como ‘whin’. Corcoran describe el significado que estas plantas tienen en el poema: “The ‘whinlands’ characteristic of Northern Ireland become here [...] the name for the persistence of a particular kind of culture and character” (1998: 18). El poema podría interpretarse como una analogía entre la resistencia de la planta y la resistencia del pueblo irlandés. En las dos primeras estrofas, el poeta describe la facilidad con la que arde este arbusto, que no se quema con una llama visible, sino con “a fierce heat tremor”. Heaney personifica ese fenómeno natural del fuego con la palabra “fierce”, y refuerza el efecto de la comparación:

Put a match under
Whins, they go up of a sudden.
They make no flame in the sun
But a fierce heat tremor

Yet incineration like that
Only takes the thorn –
The tough sticks don’t burn,
Remain like bone, charred horn.

(DD 35)

El fuego solo es capaz de destruir las espinas, pero no los fuertes y resistentes tallos. Lo mismo ocurre con los irlandeses, que, a pesar de la sucesión de golpes e infortunios sufridos, no se han resignado a estar permanentemente sometidos, y han luchado por su libertad durante siglos; las

diversas invasiones, conquistas y masacres no han podido destruir a una población celta, mayoritariamente católica. En la siguiente y última estrofa, podemos observar con mayor claridad esta analogía:

Gilt, jaggy, springy, frilled,
This stunted, dry richness
Persists on hills, near stone ditches,
Over flintbed and battlefield.

(ibid.)

La planta crece inexorablemente, incluso en terrenos ásperos y duros como el pedernal. Heaney también alude a los campos donde se han librado múltiples batallas, y, como ocurre en “Requiem for the Croppies”, estas ‘sufridas’ plantas crecen desde la semilla, y se desarrollan de la misma forma que germinaron simbólicamente las ansias de libertad de los irlandeses en esa batalla. Thomas C. Foster afirma que esta última estrofa: “leads the reader back through the poem to a consideration of Northern Irish society, perhaps all society – insistent, thorny, volatile, tenacious – being founded on this same base of largely forgotten or hidden history or prehistory” (1989: 28).

4.4.6. “The Plantation”

Estamos ante un poema enigmático –algo que, por otro lado, es natural e inherente a la poesía de Heaney, que se prodiga en permitir al lector desarrollar su propia imaginación–, cuyo título tiene unas connotaciones muy peyorativas para los irlandeses. La elección de este término no es inocente ni casual, por lo que una posible interpretación política de su lectura bien podría ser la colonización organizada que tuvo lugar en la región histórica del Úlster, en el siglo XVII, por colonos ingleses protestantes y escoceses presbiterianos, y la correspondiente confiscación por la fuerza de las tierras que legítimamente pertenecían a los habitantes autóctonos. Esto ocurrió al poco tiempo de que los nobles irlandeses Hugh O’Neill y Rory O’Donnell, que habían

mantenido un importante foco de resistencia en el norte de la isla contra el avance inglés, abandonarían Irlanda tras su derrota. Su marcha se conoce por el nombre de ‘the Flight of the Earls’, hecho histórico que Swords califica como: “one of the most significant and dramatic incidents in modern Irish history, which continues to have reverberations to this day on the island of Ireland” (2016: 13).¹⁶ A lo anterior, habría que añadir el dominio político del invasor y la imposición de la cultura inglesa, que se extiende sobre toda la ‘incivilizada’ Irlanda.

Heaney crea tres imágenes de círculos que muestran la futilidad de caminar en un bosque encantado. Estas imágenes se pueden calificar como epigramáticas, e ilustran lo misterioso e inescrutable del poema. En esta ‘fábula’, que transcurre en un bosque lleno de amenazas, Heaney expresa su falta de identificación tanto por la confusión espacial que sufre como por la hostilidad del ambiente. El frondoso paisaje del bosque nos introduce a un mundo de miedo y oscuridad. Heaney es consciente de la pérdida de identidad colectiva de su pueblo por la aculturación impuesta militarmente por los ingleses (británicos a partir de 1707), durante siglos de ocupación.¹⁷ Esa desorientación e incertidumbre la vemos en los siguientes versos:

Any point in that wood
Was a centre, birch trunks
Ghosting your bearings,
Improvising charmed rings

Wherever you stopped.
Though you walked a straight line,

¹⁶ Las colonias (‘plantations’) se establecieron en Irlanda en distintos momentos y lugares: la primera, entre 1556-1576 durante el reinado de María I (1553-1558) en King’s County y Queen’s County (ahora, condados de Offaly y Laois, respectivamente); la del Úlster se lleva a cabo a partir de 1609 –durante el reinado de Jacobo I (1603-1625)– es la más grande de todas y, en gran medida, el origen de los *Troubles* en Irlanda del Norte.

“In the immediate aftermath of the Flight, the plantation of Ulster was set in motion, dispossessing the native Irish and replacing them with colonists largely of Scottish and Presbyterian origins, giving rise to a bitter sectarian divide in the province, which still remains after four hundred years” (Swords 2016: 13).

¹⁷ “[...] the term ‘British’ is ambiguous and can refer to a range of political identities and relationships. Usually it alludes to the link between Scotland, England and Wales, which was formally enacted by an Act of Union in 1707. This ensured that Scots, in common with England and Wales, were represented at Westminster” (Nic Craith 2002:156).

It might be a circle you travelled

With toadstools and stumps

Always repeating themselves.

Or did you re-pass them?

(DD 36)

Más adelante, el poeta hace una referencia anafórica: “And having found them once / You were sure to find them again”. La estrofa final bien podría considerarse como una reflexión filosófica de Heaney:

You had to come back

To learn how to lose yourself,

To be pilot and stray – witch,

Hansel and Gretel in one.

(*ibid.* 37)

El último verso alude a dos de los personajes principales del famoso cuento de hadas alemán que llegó por tradición oral a los hermanos Grimm, y que publicaron en 1812. Hay que recordar que el hermano (Hansel) y la hermana (Gretel) son secuestrados por una bruja caníbal que vivía en el bosque, en una casa fabricada de pan de jengibre, pastel y azúcar. Heaney evita expresar el miedo y el sentimiento de inseguridad e inquietud al utilizar los pronombres “you” y “they” en lugar de la primera persona del singular, “I”. De esta manera: “Heaney transforms the personal uncertain and fearful feeling into the experiences of all readers, then into a universal truth” (He 2014: 81), y él no cierra la puerta de la esperanza hacia la recuperación de una conciencia nacional.

4.4.7. “Shoreline”

En este poema, Heaney vuelve a ‘excavar’ en el pasado y hace referencia a las sucesivas olas de invasiones –que por definición son siempre violentas– que ha sufrido Irlanda desde el

siglo IX. A la destrucción causada por los invasores, habría que añadir los daños infligidos por las propias guerras, muchas de ellas civiles, –especialmente hasta el siglo XVII–, entre los distintos clanes. La historia del país y sus mitos rezuman una violencia sangrienta y una brutalidad que parecen no tener límites.

Heaney describe las costas de la isla, desde los condados de Antrim y Down en el noreste, hasta el condado de Wicklow en el sureste, conocido como el jardín de Irlanda. También aparece el condado de Mayo y menciona los famosos Cliffs de Moher en el condado de Clare, en el oeste. El narrador escucha el sonido de las olas que chocan contra los riscos y los guijarros:

Take any minute. A tide
Is rummaging in
At the foot of all fields,
All cliffs and shingles.

A continuación, hace referencia a las invasiones que se sucedieron en el tiempo, desde los vikingos en el siglo IX, hasta los normandos en el XII. Todos los peligros exteriores que amenazaban y acechaban las costas de Irlanda, venían, lógicamente, desde el mar. De ahí, las siguientes estrofas:

Listen. Is it the Danes,
A black hawk bent on the sail?
Or the chinking Normans?
Or currachs hopping high

On to the sand?

(DD 38-39)

A las sucesivas oleadas de invasores ya mencionadas en Irlanda del Norte, se añaden más tarde, la de los colonos escoceses e ingleses a partir de principios del siglo XVII, que llegan en

‘currachs’ a las costas.¹⁸

Strangford, Arklow, Carrickfergus,
Belmullet and Ventry
Stay, forgotten like sentries.
(*ibid.* 39)

4.4.8. “Bogland”

Este poema cierra la colección de *Door into the Dark*, aunque en realidad supone un prólogo más que un epílogo, ya que “Bogland” contiene los ingredientes necesarios para la creación y desarrollo de una serie de poemas dedicados a los *bogs*, o pantanos, que Heaney escribe entre 1969 y 1975. Estos poemas aparecen en las dos siguientes colecciones: *Wintering Out* y *North*.

Con relación al significado de “Bogland” y su potencialidad, Heaney afirma: “The ‘Bogland’ poem was the first poem of mine that I felt had the status of symbol in some way; it wasn’t trapped in his own anecdote, or its own closing-off: it seemed to have some kind of wind blowing through it that could carry on” (Druce 1979: 30). Ciertamente, este poema fue el germen de la secuencia de los ‘poemas de los pantanos’ (‘bog poems’) que se inician con “The Tollund Man” (*Wintering Out*), y que culminan en todo su apogeo en *North*.

Y, efectivamente, ‘el viento continuó’ con otros ocho poemas con los *bogs* como escenario, para a partir de ahí desarrollarse plenamente y ahondar en distintos temas. En “Requiem for the Croppies”, Buttell se refiere a los rebeldes como ‘héroes que murieron como dioses de la fertilidad’ (1975: 54); Heaney utiliza estas ideas sobre la muerte de los dioses de la fertilidad, la resurrección y el renacimiento en los poemas dedicados a los pantanos. No deja de ser curioso de que Heaney estuviera interesado sobre los ‘poderes mitológicos de los

¹⁸ La palabra ‘currach’ o ‘curragh’ procede del gaélico irlandés y escocés, y hace referencia a una pequeña embarcación con armazón de mimbre recubierto de cuero o de lona impermeable.

pantanos' e incluyera algunos de estos elementos en "Bogland" cuando todavía no había leído el famoso libro del profesor y arqueólogo danés, P.V. Glob, *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*.¹⁹

El libro es un estudio de hallazgos arqueológicos que incluye fotografías de cuerpos, algunos de más de dos mil años, víctimas de la justicia tribal y del sacrificio ritual, en la península de Jutlandia. A partir del conocimiento de este libro, que Heaney abraza con gran entusiasmo, el poeta visita algunos de los lugares que se describen en dicho libro en Dinamarca, y estudia con detalle los cuerpos que "guardan" estos pantanos, tanto en el país nórdico como en Irlanda. Heaney ve un potencial poético importante en los descubrimientos de Glob y los utiliza antropológicamente para interpretar el estado de las cosas y la realidad política de Irlanda, ya que el poeta considera que los pantanos esconden y conservan la memoria, así como la herencia de una parte importante de la historia del país. Heaney interpreta el paisaje de Irlanda mitológicamente y está dispuesto a desvelar esas verdades ocultas.

Por otra parte, además de considerar a los pantanos como un repositorio histórico del pasado, Heaney otorga una fuerza especial al agua de los lagos, que igualmente, tiene el poder de atrapar esos vestigios pretéritos. En el poema "Relic of Memory", Heaney escribe:

The lough waters
Can petrify wood:
Old oars and posts
Over the years
Harden their grain,
Incarcerate ghosts

(DD 25)

Ramazani sostiene que en el mundo de ensueño o irreal de estos poemas, la responsabilidad de las atrocidades en Irlanda del Norte: "[...] seeps through its daytime

¹⁹ El libro se publicó por primera vez en danés en 1965, en alemán en 1966, y no se tradujo al inglés hasta 1969.

boundaries and into the very fabric of the poet's work". Son poemas con una carga política enorme y en los que, añade: "Heaney is willing to represent the politics of sacrifice not as extrinsic reality available for objective report and evaluation but as an immanent reality, a cultural practice instanced in the elegist's harvesting of beauty from death" (1994: 343).

En la misma línea, Russell sostiene que Heaney: "[...] was trying out the bog to determine if it could work as the site of a confluence of Irish myth and history for a potential series of successive poems that would also enable him to make comparisons between the victims of fertility rites in ancient Jutland and the new victims of sectarian violence in Northern Ireland" (2016: 53-54). Por último, Thomas C. Foster afirma que en "Bogland" Heaney estaba buscando: "[...] a thematic center, and the combination of the renewed Troubles and Glob's work offered such a center, which Heaney employed in his next two books in a remarkable series of Bog Poems" (1989: 5). El libro de Glob, sin duda, le proporcionó a Heaney el material necesario para encontrar desde su atalaya su propia visión y perspectiva sobre la violencia en Irlanda del Norte.²⁰ "Bogland" está dedicado a T. P. Flanagan, amigo personal de Heaney, cuyo trabajo como pintor sobre el paisaje irlandés sirvió de fuente de inspiración para Heaney.

Flanagan también fue profesor de arte en *St Mary's College of Education* de Belfast, lugar donde conoció a Seamus Heaney. En ocasiones, los dos amigos salían juntos a explorar y observar el campo; cada uno lo hacía desde su perspectiva profesional, cuyos análisis plasmaban, el pintor sobre un lienzo, y el poeta con palabras. Heaney explica cómo se fraguó la idea del poema: "At that time I was teaching modern literature in Queen's University, Belfast, and had been reading about the frontier and the west as an important myth in the American consciousness, so I set up – or rather, laid down – the bog as an answering Irish myth" (P 55). También nos dice que el impulso inicial, al igual que había ocurrido con "Digging", fue inconsciente:

²⁰ Estos poemas se encuentran en *Wintering Out* (1972): "The Tollund Man" y "Nerthus"; y en *North* (1975): "Come to the Bower", "Bog Queen", "The Grauballe Man", "Punishment", "Strange Fruit" y "Kinship."

What generated the poem about memory was something lying beneath the very floor of memory, something I only connected with the poem months after it was written, which was a warning that older people would give us about going into the bog. They were afraid we might fall into the pools in the old workings so they put it about (and we believed them) that *there was no bottom* in the bog-holes. Little did they – or I – know that I would filch it for the last line of a book (*ibid.* 56).

El comienzo del poema nos presenta un contraste entre una panorámica de las extensas praderas norteamericanas, que no parecen tener límite al ojo humano, e Irlanda, que presenta un paisaje más diverso con los pantanos como guardianes, que conservan (“keeps crusting”) las raíces del pasado más lejano:

We have no prairies
To slice a big sun at evening –
Everywhere the eye concedes to
Encroaching horizon,

Por otro lado, Heaney lamenta que la perspectiva en Irlanda: “Is wooed into the cyclops’ eye / Of a tarn”, es decir, que la visión de los irlandeses se haga hacia el pasado en lugar del futuro y no tenga un futuro prometedor:²¹

Our unfenced country
Is bog that keeps crusting
Between the sights of the sun.

(DD 41)

En la tercera estrofa, vemos la capacidad del pantano para preservar muchas cosas: en este caso tenemos un ejemplo del esqueleto de un alce, el “Great Irish Elk”:

They’ve taken the skeleton

²¹ La palabra ‘tarn’ hace referencia a un pequeño lago con el agua oscurecida por la turba del pantano. En el pasado, la turba –carbón fósil formado de residuos vegetales– se utilizaba como combustible para calentar las casas. En la actualidad, todavía es muy común su utilización para esos menesteres.

Of the Great Irish Elk
Out of the peat, set it up
An astounding crate full of air.

En la cuarta estrofa, tenemos otro ejemplo de lo que guarda y conserva este terreno pantanoso: la mantequilla, que lleva allí más de cien años y simboliza el trabajo manual de los habitantes de ese lugar, y que aún se mantenía en un estado comestible; Heaney utiliza la mantequilla como metáfora para referirse al color negro de la tierra:

Butter sunk under
More than a hundred years
Was recovered salty and white.
The ground itself is kind, black butter

Sin embargo, y a pesar de la magnífica estampa del alce o del curioso hallazgo de la mantequilla, lo que contienen ‘las entrañas’ de estas tierras pantanosas tiene un valor meramente de conocimiento propiamente dicho, pero carece de un valor pecuniario. De hecho, la turba se puede utilizar como combustible, pero no deja de ser menos eficiente energéticamente que el carbón, que nunca saldrá de estas ‘entrañas’, según nos cuenta Heaney:

Melting and opening underfoot,
Missing its last definition
By millions of years.
They’ll never dig coal here,

Only the waterlogged trunks
Of great firs, soft as pulp.
Our pioneers keep striking
Inwards and downwards,

(DD 41)

En la última estrofa de “Bogland”, Heaney nos presenta una relación entre la arqueología y la identidad irlandesas:

Every layer they strip
Seems camped on before.
The bogholes might be Atlantic seepage.
The wet centre is bottomless.

(*ibid.* 42)

La palabra “camped” se utiliza para describir las distintas culturas que ha habido en la historia de Irlanda, y que se reflejan, arqueológicamente, en distintas “capas”. Asimismo, se refiere a las “breves” visitas de algunos invasores, como a las de los vikingos y normandos; también a las más largas de otros conquistadores, como la de los ejércitos ingleses, que se quedaron, y cuya llegada y ocupación, a lo largo de tantos siglos, han dejado la huella en el paisaje irlandés. Por otro lado, el “bottomless centre” hace referencia a los innumerables niveles de la historia que forman la consciencia irlandesa, y que parece no tener fin. De hecho, Russell afirma que la esperanza de Heaney de que el pantano se convierta en un generador potente de imágenes e ideas sobre Irlanda en el último verso (“The wet centre is bottomless”): “[...] would prove true in disturbing ways with the sectarian situation in the North exploding by the time the volume appeared in 1969” (2016: 54).

Si *Door into the Dark* implica una entrada a un mundo oscuro y desconocido, “Bogland” es el símbolo culminante de dicha oscuridad, pues no es posible sondear la profundidad de ‘bogland’: “The wet centre is bottomless”. Sobre este poema Heaney escribió: “I had a tentative unrealized need to make a congruence between memory and bogland and for the want of a better word, our national consciousness” (P 54-55). Y más de veinte años después, dijo en una entrevista: “From the moment I wrote it, I felt promise in ‘Bogland’. Without having any clear notion of where it would lead or even whether I would go back to the subject, I realized that

new co-ordinates had been established. Door jams with an open sky behind them rather than the dark” (O’Driscoll 2008: 90).

4.5. Conclusión:

“Requiem for the Croppies” es el poema de mayor contenido político de la colección. A pesar de su naturaleza nacionalista, se puede percibir una cierta esperanza de que el carácter unificador de la rebelión de 1798 pueda mitigar, e incluso apartar, las tensiones existentes entre los nacionalistas católicos y los unionistas protestantes en Irlanda del Norte. En el poema, Heaney afirma su vocación nacionalista, pero se aparta del republicanismo furibundo y rechaza rotundamente ser su portavoz. Al respecto, McCartney afirma: “He [Heaney] found himself sifting the factual detail of poems about sectarian killings, in order to carry the essential truth without inflaming the political situation” (2007). Seamus Heaney hace suyo el espíritu ecuménico de los rebeldes, que fue capaz de congrega a católicos, anglicanos y disidentes presbiterianos.

En los dos poemas dedicados a la situación de la mujer en la sociedad irlandesa: “The Wife’s Tale” y “Mother”, Heaney describe con respeto y sensibilidad el papel que hasta hace pocas décadas desempeñaba la mujer en la sociedad en general y en la institución familiar. Además de ejercer como madres, también ‘soportaban’ la carga doméstica y, en muchos casos, trabajaban duramente en las labores del campo. Conviene recordar que, en esa época, una parte importante de la población vivía en pequeñas localidades rurales con animales a los que había que atender todos los días. Ese trabajo de la mujer no estaba reconocido ni era valorado, pues, desgraciadamente, se daba por supuesto.

En “A Lough Neagh Sequence” la solidaridad que Heaney siente por los pescadores y el apoyo que muestra por ellos es una forma de decantarse políticamente, especialmente porque opone el trabajo de los pescadores, que técnicamente incumplen la ley, a los ‘abusos’ de la empresa británica, que a su vez ‘viola’ los derechos históricos de los trabajadores del lago.

“Shoreline” y, especialmente, “The Plantation” son poemas eminentemente políticos, en los que Heaney apela a la historia para su análisis e interpretación.

El poema que cierra la colección, “Bogland”, es emblemático como fuente de inspiración, ya que es generador de una secuencia de poemas similares que veremos en las dos próximas colecciones de *Wintering Out* y *North*. Por otro lado, el último verso: “The wet centre is bottomless”, nos da a entender que todo el proceso de ‘excavación’ y exploración en el pasado –*digging*, por utilizar la metáfora del poeta– es incierto, y que, probablemente, nunca se pueda encontrar un origen identitario que satisfaga a todos.

En esta segunda colección, Heaney mantiene una tensión interna entre su obligación artística como poeta y su responsabilidad moral hacia los problemas políticos, especialmente la discriminación sectaria de una parte de la sociedad. Resiste las presiones de tomar abiertamente partido por un bando y hace suyas las palabras de Wilfred Owen:²² “‘True Poets must be truthful.’ ‘All a poet can do is warn.’”. Heaney añade unos requisitos previos para el cumplimiento de estas premisas, que sin duda él posee sobradamente: “These imperatives could be effectively fulfilled only if the poet was doing so with the authority of experience” (*GT xv*).

²² Poeta y soldado inglés (1893-1918) que escribió sobre los dramáticos horrores de la guerra. Falleció combatiendo en Francia una semana antes de que finalizara la Primera Guerra Mundial.

Capítulo V

**Las resonancias de las lenguas en el Úlster de Heaney: La nostalgia
por la pérdida del gaélico irlandés, la lengua
común y las variedades dialectales en
*Wintering Out***

“The language in which we are speaking is his before it is mine ...

His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech ...

Damn the dean of studies and his funnel! What did he come here for to teach us his own
language or to learn it from us? Damn him one way or the other!”

James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* (1977: 172, 227)

5.1. Introducción

Con la publicación de *Wintering Out* (1972) y *North* (1975), se puede decir que Heaney ha evolucionado hacia el postmodernismo, como indica Álvarez Calleja:

[...] cuando experimenta con las estructuras por las cuales etimología y dialecto son una forma de ruptura y de rechazo a la tradición –principalmente a la influencia británica lingüística y cultural– que trata de marginalizar y silenciar todas las demás: el uso de palabras irlandesas en *Wintering Out*, cuya compleja etimología produce una forma nueva de localizar la lengua dominante y la tradición inglesa impuesta sobre la conciencia irlandesa (1998: 489).

Según Garratt, la recepción de esta colección fue buena para los lectores que se acercaban a Heaney por primera vez, sin embargo, para aquellos familiarizados con su obra, *Wintering Out* fue un desengaño: “Some felt that the poet should be more sensitive to unrest in Belfast and Derry” (1995: 3-4).

Sin embargo, es evidente de que a partir de este poemario Heaney imprime una concienciación política a una parte significativa de su obra, y en esta colección podemos ver cómo él se ocupa de la situación política en su tierra a través de la lengua y de la mitología. “When myth enters the poetry, in *Wintering Out* (1972), the process of politicisation begins. The violence in Northern Ireland reached its first climax in 1972, the year of Bloody Sunday and of assassinations, of the proroguing of Stormont and the collapse of a constitutional arrangement which had survived for fifty years” (Deane 1997a: 69).

El poeta, profesor y crítico literario inglés Spender, en su crítica sobre *Wintering Out*, realizada en septiembre de 1973, es decir, casi un año tras la publicación del tercer volumen de poesía de Heaney (*Wintering Out*, noviembre de 1972), definía en esa época a Seamus Heaney de la siguiente forma: “It is difficult to know what to say about Seamus Heaney except that he is very good, very Irish, very honest. His poems are, I suppose, autobiographical and are direct reports on experience. Nothing, on the level of the experience, seems invented”. Y sobre el crecimiento y potencialidad de Heaney como poeta hacía una predicción: “Seamus Heaney has

a richness of vocabulary [...] His poetry expresses deep personal feelings, and I suppose it will enlarge to a much wider subject matter, especially since he comes from Northern Ireland, and the Irish situation must be boiling in him” (1973: 6).

Ciertamente, la situación política y social se reflejaba en la angustia personal del poeta, especialmente durante ese año de 1972. Año de violencia extrema que alcanzó la cifra más alta de muertos durante todo el conflicto: 498 personas (McKittrick and McVea 2012: 375). Heaney es consciente de la tensión que existe entre el compromiso del poeta con respecto a su deber artístico, por un lado, y la responsabilidad que siente hacia su comunidad por otro. Ha percibido tanto los peligros de esa carga como la frustración que produce el escapismo de intentar evadirse o huir mentalmente de la realidad. De ahí la búsqueda de una salida que pueda conciliar ambas posiciones, y creo que lo consigue a través de ingeniosos artificios como la elaboración de analogías —a veces históricas—, sutiles metáforas y parábolas. En otras ocasiones, como veremos en *North* (1975), lo hace de una forma más directa, y en *Field Work* (1979), mediante dolorosas elegías dedicadas a familiares y amigos fallecidos. En la presente colección aparece el primer poema de los pantanos, “The Tollund Man”, y su temática prefigura parte del contenido del siguiente poemario, *North*, tres años más tarde.

En el verano de 1972 Heaney se trasladó a vivir a Glanmore, condado de Wicklow, en la República de Irlanda. Para entonces, Heaney ya era un poeta bastante conocido en Irlanda del Norte y una figura pública a quien muchos miraban por sus opiniones sobre los *Troubles*. De ahí que su marcha de Irlanda del Norte se interpretara como algo más que una mera elección personal. En una entrevista a James Randall, Heaney explica su decisión y describe la trascendencia de dicha acción:

Undoubtedly I was aware of a political dimension to the move south of the border, and it was viewed, I think, with regret by some, and with a sense of almost betrayal by others. That was because a situation like that in the north of Ireland generates a great energy and group loyalty, and it generates a defensiveness about its own verities. Some people felt rejected by my leaving,

but it wasn't a matter to me of rejecting anyone but of my own growth. The crossing of the border had a political edge to it because we were opting to go into the Republic. But I was quite content in a way to accept and undergo that political dimension because I had never considered myself British (Randall 1979: 8).

Estoy de acuerdo con Heaney en que las repercusiones políticas habrían sido otras muy distintas si su destino no hubiera sido la República de Irlanda: “If I'd gone to London, there wouldn't have been a murmur about it – at least among my Ulster contemporaries. I had no doubt about the rightness of the move itself but I was bothered by some of its consequences, such as seeming to break ranks with my friends” (ibid).

Entre junio de 1969, fecha de la publicación de *Door into the Dark*, y enero de 1972,¹ Heaney publicó más de 40 poemas en revistas y distintos medios, de los cuales solo 14 de ellos fueron incluidos en *Wintering Out* (noviembre de 1972). Uno de estos poemas, cuyo texto apareció incompleto en *Wintering Out*, es “Whatever You Say Say Nothing”, publicado en octubre de 1971 en la revista literaria *The Listener*. De hecho, Heaney incluyó únicamente la parte IV (y última) del poema como introducción y sin título en la presente colección, y dedicado a sus amigos David Hammond y Michael Longley.

Como consecuencia del sectarismo contra la comunidad nacionalista, Heaney se sentía desesperado y afirmó respecto a su poesía: “From that moment the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament” (P 56). El compositor Seán O’Riada, que presentaba un programa para Radio Eireann, le pidió a Heaney que escribiera alguna colaboración para

¹ La situación sociopolítica en Irlanda del Norte atraviesa por un recrudecimiento de las acciones violentas y coincide con el trágico ‘Bloody Sunday’ (Domingo Sangriento); ese día (30 de enero de 1972) tuvo lugar en la ciudad norirlandesa de Derry una manifestación en la que las tropas británicas dispararon a civiles desarmados y mataron a 14 personas e hiriendo a otras 13.

emitir por antena. Heaney decidió escribir “Craig’s Dragoons”², que fue otro de los poemas que no vieron la luz en esta colección.³

Sin duda, el poema fue muy polémico en ese momento ya que retrataba una ‘verdad incómoda’ para las instituciones unionistas. Molino lo describe como: “[...] a caustic political ballad designed solely to stir Catholic emotions and promote solidarity” (1994: 58). Incluyo una parte del texto por su significado como protesta energética de Heaney ante lo que él –y otras muchas personas, tanto en Irlanda del Norte como en el ámbito internacional– consideraban una verdadera situación de injusticia social:

Come all ye Ulster loyalists and in full chorus join,
Think on the deeds of Craig’s Dragoons who strike below the groin,
And drink a toast to the truncheon and the armoured water-hose
That mowed a swathe through Civil Rights and spat on Papish clothes.

We’ve gerrymandered Derry but Croppy won’t lie down,
He calls himself a citizen and wants votes in the town.
But Saturday in Duke Street we slipped the velvet glove –
The iron hand of Craig’s Dragoons soon crunched a croppy dove...

O William Craig, you are our love, our lily and our sash,
You have the boys who fear no noise, who’ll batter and who’ll bash.
They’ll cordon and they’ll baton-charge, they’ll silence protest tunes,
They are the hounds of Ulster, boys, sweet William Craig’s dragoons.

(Corcoran 1998: 248-49)

William Craig, ministro del Interior cuando se produjeron las infames cargas contra los manifestantes católicos el día 5 de octubre de 1968, había prohibido la marcha convocada por

² Sir James Craig fue primer ministro del primer Gobierno unionista –*Ulster Unionist Party* (UUP)– en el recién inaugurado parlamento de Irlanda del Norte por el rey Jorge V, el 22 de junio de 1921. Su mandato duró casi 20 años (desde el 7 de junio de 1921 hasta el 24 de noviembre de 1940).

³ El poema apareció en un ensayo de Karl Miller titulado “Opinion”, y fue publicado en *Review*, 1971-1972: 47 (Brandes and Durkan 2008: 304).

la Asociación por los Derechos Civiles de Irlanda del Norte (NICRA). Molino aclara el significado del título del poema con relación a la rebelión de 1798 y su nexo con las fuerzas de seguridad británicas: “The epithet Craig’s Dragoons links the home minister, William Craig, and the Royal Ulster Constabulary with the king’s soldiers, or dragoons, who massacred thousands of the poorly armed and trained United Irish Army during the rebellion of 1798” (1994: 59).

La situación en Irlanda del Norte era especialmente convulsa en esos años; la violencia estalla en agosto de 1969 por la celebración de una marcha unionista que acabó en una batalla campal entre protestantes y católicos en Derry,⁴ y el 30 de enero de 1972 tienen lugar los dramáticos acontecimientos de ‘Bloody Sunday’. El regimiento de paracaidistas del ejército británico que había sido enviado a Derry abrió fuego contra los civiles –que estaban desarmados– y causaron la muerte de catorce personas.

La región se encontraba prácticamente en estado de sitio y el Gobierno británico había introducido una serie de leyes de carácter especial que otorgaban poderes excepcionales tanto a los militares británicos como a la policía y a la administración unionista norirlandesas. En agosto de 1971 se introdujo legislación para permitir el encarcelamiento de los ‘sospechosos’ de pertenecer o simpatizar con el IRA y otras organizaciones nacionalistas, incluso de derechos civiles: “Internment meant stepping outside the rule of law and abandoning legal procedures in favour of simply rounding up suspects and putting them behind bars without benefit of trial. It was bound to attract strong condemnation from nationalist and human rights bodies both at home and internationally” (McKittrick and McVea 2012: 77). Estas medidas políticas –que van más mucho más allá de lo excepcional en cualquier Estado democrático– tuvieron un terrible

⁴ Los *Apprentice Boys* de Derry, organización similar a la Orden de Orange, quería celebrar su marcha tradicional en ‘Londonderry’. Tanto el Gobierno unionista norirlandés de Stormont como el británico de Harold Wilson debatieron sobre la conveniencia de autorizar la marcha para no caldear los ánimos de una situación ya de por sí agitada. La marcha provocó enfrentamientos violentos entre las dos comunidades en lo que se conoció por el nombre de ‘La Batalla del Bogside’; el Bogside es un barrio e importante enclave católico en la ciudad de Derry.

impacto en la vida de cientos de personas inocentes, cuyos únicos ‘delitos’ eran ser católicos o nacionalistas republicanos. Estas acciones policiales y militares fueron ejecutadas desde las instituciones sectarias de Irlanda del Norte pero apoyadas y orquestadas políticamente desde Londres. Meagher nos aporta su reflexión sobre esta cuestión: “Indeed, if you think Guantanamo Bay has been an affront to legal due process, try internment without trial, introduced in Northern Ireland in 1971 with hundreds of innocent men (all of them Catholics or Republicans) dragged from their homes and jailed for months without charge” (2016: 51-52). En septiembre de 1971, tan solo un mes después de la reintroducción del internamiento sin juicio previo, Seamus Heaney regresó a Irlanda del Norte.⁵ Había pasado un año académico como profesor en la Universidad de Berkeley, en California, y a su vuelta se encontró con una situación más deteriorada de la que había cuando se marchó. El propio Heaney la describe así en un ensayo titulado “Christmas, 1971”:

It hasn't been named martial law but that's what it feels like. Everywhere soldiers with cocked guns are watching you – that's what they're here for – on the streets, at the corners of streets, from doorways, over the puddles on demolished sites. At night, jeeps and armoured cars groan past without lights; or road-blocks are thrown up, and once again it's delays measured in hours, searches and signings among the guns and torches. As you drive away, you bump over ramps that are specially designed to wreck you at speed and may be get a glimpse of a couple of youths with hands on their heads being frisked on the far side of the road. Just routine. Meanwhile up in the troubled estates street-lights are gone, accommodating all the better the night-sights of sniper and marksman (*P* 30-31).

5.2. *Wintering Out*

El título de esta colección es una expresión que se utiliza en la agricultura y alude a ‘la capacidad de resistir una crisis’, por lo que podría interpretarse como una referencia a los problemas políticos y sociales –conocidos como los *Troubles*– en Irlanda del Norte. La locución

⁵ Esta medida ya se había implementado con éxito en tres ocasiones: 1922, 1939 y 1956.

aparece explícitamente en el poema “Servant Boy”, en esta misma colección: “He is wintering out / the back-end of a bad year” (*WO* 7). Russell afirma que Heaney utiliza la expresión metafóricamente en el poemario: “[...] to suggest Northern Ireland’s potential ability to weather the killing season of the violence that by now had exploded across the province” (2016: 55).

Respecto a la relación de Heaney con la situación política en Irlanda del Norte Murphy afirma:

The anticipated explosion came at the turn of the decade when the Northern state finally collapsed into a continuous crisis, and the conflict in the province intensified and became progressively more and more bloody. At mid-career, Heaney found himself expected — and expecting himself — to address that crisis in his poetry. In *Wintering Out* (1972), *North* (1975), and *Field Work* (1979), Heaney returns again and again to the contemporary political situation, seeking ways to address it, to confront it in his work (2000: 4).

Esta colección contiene como epígrafe un breve poema a modo de dedicatoria para dos amigos muy cercanos a Heaney: el cantante David Hammond y el poeta norirlandés Michael Longley. Los dos, al igual que Heaney, estaban comprometidos en la plena consecución de derechos civiles para los católicos, que estaban considerados como ciudadanos de segunda clase en su propia tierra. Hammond y Longley, protestantes ambos, han contribuido activamente a la pacificación de Irlanda del Norte.

En el poema, Heaney, que había vuelto a Irlanda del Norte en septiembre de 1971 después de una ausencia de un año, se encuentra conduciendo un vehículo, y desde la autopista ve el nuevo campo de prisioneros, Long Kesh. Este centro fue habilitado para albergar a los detenidos tras la aprobación de la ley en agosto de 1971, que permitía encarcelar a todas aquellas personas sospechosas sin necesidad de celebrar un juicio. Según las autoridades policiales, los reclusos en cuestión están relacionados directa o indirectamente con el movimiento nacionalista republicano, algunos de los cuales pertenecerían al IRA.

5.2.1. “For David Hammond and Michael Longley”

*This morning from a dewy motorway
I saw the new camp for the internees:
A bomb had left a crater of fresh clay
In the roadside, and over in the trees*

*machine-gun posts defined a real stockade.
There was that white mist you get on a low ground
And it was déjà-vu, some film made
of Stalag 17, a bad dream with no sound.*

*Is there a life before death? That's chalked up [in Bullymurphy]
on a wall downtown. Competence with pain,
coherent miseries, a bit and sup,
we hug our little destiny again.*

(WO v)

La flamante prisión que describe Heaney se llama Long Kesh, y su finalidad la describe con pocas palabras, pero con mucha claridad Molino: “[...] known as the Maze, a prison used for interning without trial those who dare disrupt the *status quo*” (1994: 56). Para Heaney, la prisión le recuerda a la película *Stalag 17*, que narra las vicisitudes de unos militares norteamericanos en un campo de prisioneros nazi, y le cuesta comprender que ese pasado de tan siniestros recuerdos esté ocurriendo en su propia casa.⁶ “That ‘déjà-vu’ is the register of Heaney’s anguished bafflement. The internment camp is as unlikely, in this familiar territory, as a Nazi concentration camp; it has defamiliarized the locale. Yet it is utterly familiar too, in all the received images of the Second World War that it summons to mind” (Corcoran 1998: 29). Molino también establece un paralelismo entre la existencia de dichos campos alemanes y

⁶ *Stalag* es la abreviatura de *Stammlager*, era el nombre que recibían los campos de prisioneros de guerra.

la ‘nueva’ política policial británica, y reflexiona sobre el significado de la película: “The analogy with the celluloid prison, beyond linking England with Nazi Germany, implies that the constant mass media coverage has familiarized violence and martial law to the point that they lose their horror” (1994: 57). No puedo estar más de acuerdo con esta opinión, ya que desgraciadamente, la población, en general, –anestesiada por muchos medios de comunicación–, ‘se acostumbra’ al dolor y al sufrimiento, y lo que es extraordinariamente terrible se convierte en algo cotidianamente familiar.

El último verso comienza con la primera persona del plural, lo que nos indica la inclusión de Heaney, que comparte el ‘destino’ de la comunidad católica y que vuelve a estar sometida a la voluntad y la dominación británicas. Estos versos, que abren *Wintering Out*, aparecieron de nuevo incorporados en el poema “Whatever You Say, Say Nothing” (Parte IV), con la publicación de la siguiente colección, *North*, en 1975.

En la poesía de Heaney se produce una relación entre la lengua, el lugar y la identidad; la cuestión del idioma en particular es de una importancia capital en *Wintering Out*. Los poemas seleccionados que tratan sobre la herencia colonial lingüística y la lengua nativa son seis: por un lado, “Anahorish”, “Toome” y “Broagh”, que pertenecen al grupo de poemas dedicados a nombres geográficos o topónimos de las *townlands*⁷ del condado de Derry; por otro lado, “The Backward Look”, “Traditions” y “A New Song” hacen referencia a la pérdida de la lengua gaélica de Irlanda, –idioma nativo de los irlandeses– y el uso de la lengua inglesa como la lengua vehicular y nativa para muchas generaciones de irlandeses desde el siglo XIX. Crowley reflexiona sobre la importancia de la lengua en la historia de Irlanda:

For almost a thousand years language has been an important and contentious issue in Ireland.
The story of the relations between English and Irish languages is a complex one full of

⁷ En Irlanda, *townland* es la definición oficial de más bajo nivel de una unidad geográfica de tierra, más pequeña que un *parish*, *barony* o *county*. Estas extensiones de tierra varían de tamaño y pueden estar entre medio acre (2.025m²) como es el caso de *Old Church Yard*, cerca de Carrickmore, condado de Tyrone, y más de siete mil acres (28 km²) como *Sheskin*, en el condado de Mayo. El término de *townland* en gaélico es *baile fearainn* (plural *baile fearainn*); *baile* significa ‘pueblo o ciudad’ y *fearainn* ‘tierra, territorio o distrito’.

unexpected alliances, strange accounts of historical origins, and peculiar forms of cultural identity. Above all it reflects the great themes of Irish history: colonial invasion, native resistance, religious and cultural difference (2000: i).

Con relación al estatus oficial de las lenguas irlandesa e inglesa en Irlanda, la Constitución irlandesa de 1937 establece lo siguiente en su artículo octavo:

1. The Irish language as the national language is the first official language.
2. The English language is recognised as a second official language.
3. Provision may, however, be made by law for the exclusive use of either of the said languages for any one or more official purposes, either throughout the State or in any part thereof.

(Constitution of Ireland / Bunreacht na hÉireann 1956: 6)

5.2.2. “Bog Oak”

El poema habla sobre la madera de roble, material que se utiliza mucho en Irlanda, y que se encuentra en las zonas pantanosas. Heaney recrea una historia en la que aparece como protagonista principal Edmund Spenser, gran poeta inglés que sirvió en la administración de la reina Isabel I. Entre sus muchas obras, destaca la de *The Faerie Queene*, uno de los poemas más extensos en la lengua inglesa que celebra las virtudes de la monarquía de la dinastía de los Tudor y el reinado isabelino.

Spenser también escribió *A View of the Present State of Ireland*;⁸ en ese texto en prosa, el poeta hace una exposición sobre el ‘problema’ irlandés y mantiene que para lograr la pacificación de la isla por parte de Inglaterra era condición *sine qua non* la destrucción de la lengua y las costumbres de los irlandeses. Shapiro nos cuenta que Spenser, tras haber vivido en Irlanda durante 20 años: “[...] was able to provide the Privy Council with a firsthand account of the situation that had been unfolding in Munster since early October” (2005: 59). Esa

⁸ Este tratado (*Una visión al actual estado de Irlanda*) sobre la situación política en Irlanda fue escrito en 1598.

destrucción que proponía Spenser, mediante el uso de la violencia si fuera necesario, incluía también la aniquilación de la población por inanición: “Having seen its effects firsthand, Spenser vigorously advocated mass starvation as a proven policy” (*ibid.* 61). Spenser participó activamente en la creación de la colonia de Munster en 1586, cuyo establecimiento fue ordenado por la reina Isabel I, y de quien recibió una gran extensión de tierras como pago por los servicios prestados a la Corona.⁹

Heaney critica el papel que desempeñó Spenser como político activo en los asuntos de Irlanda: “Edmund Spenser’s view of the state of Ireland, among other things, puts me at a distance from him. From his castle in Cork he watched the effects of a campaign designed to settle the Irish question”. Y acto seguido cita un extracto del texto de Spenser, cuyas palabras inmediatamente producen misericordia a cualquier persona digna de llamarse tal: ““Out of every corner of the woods and glens they came creeping forth upon their hands, for their legs could not carry them; they looked like anatomies of death, they spake like ghosts crying out of their graves.’ At that point I feel closer to the natives, the geniuses of the place” (*P* 34). En una entrevista concedida a O’Driscoll, Heaney resume la intención última del poeta inglés para resolver el ‘problema irlandés’: “Edmund Spenser writes a treatise for the elimination of the native Irish: either they can be made English or they can be done away with. Incidentally, when I was teaching in Harvard, I’d say, ‘This Spenserian attitude towards the native population worked better in New England’” (O’Driscoll 2008: 455).

En los últimos versos, Heaney hace un retrato en el que describe esa actitud de Spenser; mientras el creador inglés está componiendo sus versos tranquilamente en una de sus posesiones

⁹ En 1579, el conde de Desmond, el hombre más poderoso de la región de Munster, se había rebelado contra la Corona inglesa. En 1581, la reina envió un ejército a Munster que destruyó granjas y aniquiló el ganado, cuya consecuencia fue una hambruna que produjo la muerte de 30.000 personas, y el conde fue capturado y ejecutado. Para evitar futuras rebeliones, la reina decidió establecer una colonia de ingleses (‘plantation’). Fue la segunda colonia instaurada en el siglo XVI. La primera había tenido lugar en 1556 en Laois y Offaly, y fue creada por orden de la reina María I, tras la rebelión de las familias O’Moore y O’Connor. Durante el siglo XVII se establecerían otras dos colonias: la del Úlster en 1609 –que tanta influencia ejerció en el devenir de los acontecimientos históricos en la región y que explican, en gran medida, la situación política y social en la Irlanda del Norte actual–, y la establecida por Oliver Cromwell en 1652.

irlandesas, los nativos se están muriendo de hambre:

Perhaps I just make out
Edmund Spenser,
dreaming sunlight,
encroached upon by

geniuses who creep
'out of every corner
of the woodes and glennes'
towards watercress and carrion.

(WO 4-5)

Los tres siguientes poemas: “Anahorish”, “Toome” y “Broagh” pertenecen a la tradición gaélica conocida por el nombre de *dinnseanchas*,¹⁰ son poemas celtas y cuentos que Heaney define como: “poems and tales which relate the original meanings of place names and constitute a form of mythological etymology” (P 131). En “A Sense of Place” Heaney escribe que hay dos formas de conocer y apreciar un lugar, que pueden ser complementarios, pero a la vez opuestos: “One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious” (*ibid.*).

Este género literario (*dinnseanchas*) representa un mundo conscientemente percibido, frente a otro tipo de literatura que expresa una realidad física que se percibe inconscientemente, tal y como el poeta la presenta en “The God in the tree”. Este antiguo género irlandés “early Irish nature poetry” nos lleva a un escenario –cuya percepción es inconsciente– en que los propios elementos de la naturaleza sirven de esencia para la composición poética: “The tang and clarity of a pristine world full of woods and water and birdsong seems to be present in the words” (P 181).

¹⁰ *Dinnseanchas*: “topography, especially the lore of places. [< Irish (Gaelic) *dinnseanchas*.] [...] The term has its genesis in *Dindshenchas*, a 12th century compilation of Irish place names with anecdotes of their origins, contained in the 12th century *Book of Leinster*” (Wall 1998: 74).

Los nombres de las distintas localidades tienen orígenes diversos: algunos pertenecen a la época de las invasiones vikingas, otros son de origen normando, mientras que muchos de ellos tienen un origen inglés o escocés. Hay bastantes que tienen una raíz híbrida, como, por ejemplo, ‘Mossbawn’, el nombre de la granja de la familia Heaney. “Place-names, as the most obvious examples of land-language, have a special fascination for Heaney. [...] But Heaney’s is more a political etymology, its accents those of sectarianism. From its burrowing in place-names and in the ancient ‘word hoard’ it uncovers a history of linguistic and territorial dispossession” (Morrison 1993: 41).

Paulin sostiene que el empleo de ciertas palabras crea una forma cerrada de comunicación secreta con los lectores que proceden de la misma región: “This will express something very near to a familial relationship because every family has its hoard of relished words which express its members’ sense of kinship. These words act as a kind of secret sign and serve to exclude the outside world. They constitute a dialect of endearment within the wider dialect” (1983: 18).

Por otro lado, hay muchos otros nombres que tienen su raíz en el gaélico irlandés, la lengua original de Irlanda, y Heaney se propone recuperarlos y sacarlos del ‘ostracismo’ del olvido: “Lost civilizations are immanent in runic stones, the dying Irish language is exhaled in the place-names” (1973: 550). En una entrevista en mayo de 1972 –Heaney todavía vivía en Belfast–, el mismo año de la publicación de la colección de *Wintering Out* (noviembre), Heaney dijo: “I’ve been writing poems lately that grow out of words and ways of talking. Think of the auditory imagination of people in the north of Ireland” (Gillespie 1972: 10).

Hart llama a los poemas relacionados con la lengua “Irish wordscapes”, y afirma que tanto las vocales como las consonantes transmiten un significado mítico: “What is startling about Heaney’s wordscapes is the deft, unobtrusive way they delineate allegories of his Northern Irish heritage. From the phonic and lexical features of individual words he creates

moving dramas in which religious, political, literary, and sexual differences clash and fuse” (1993: 49).

5.2.3. “Anahorish”

“Anahorish”, según explica Heaney, es la versión inglesa de *anach fhíor uisce*, que significa “el lugar del agua limpia”, el lugar era, por un lado, un *townland* que bordeaba la granja familiar, Mossbawn, y por otro, el nombre del colegio de primaria al que acudió hasta los doce años. Heaney nos explica la importancia de los nombres que han quedado prácticamente desaparecidos por la acción militar y política de los ingleses:

Mossbawn was bordered by the townlands of Broagh and Anahorish, townlands that are forgotten Gaelic music in the throat, *bruach* and *anach fhíor uisce*, the riverbank and the place of clear water. The names lead past the literary mists of a Celtic twilight into that civilization whose demise was effected by soldiers and administrators like Spenser and Davies,¹¹ whose lifeline was bitten through when the squared-off walls of bawn and demesne dropped on the country like the jaws of a man-trap (*P* 36).

El primer tercio del poema habla de recuerdos personales y de color local:

My “place of clear water,”
the first hill in the world
where springs washed into
the shiny grass
and darkened cobbles
in the bed of the lane.

El sonido ocupa el tema central, “*Anahorish* soft gradient / of consonant, vowel meadow”, que le lleva al poeta, en un principio, a una imagen contemporánea de “lamps / swung

¹¹ Sir John Davies fue nombrado procurador general de Irlanda en 1603 y jugó un papel muy activo en la colonización de Irlanda. “As one of the principal advocates of English policy during the next sixteen years Davies worked to consolidate and perpetuate this military conquest by a series of judicial decisions which transformed the legal and administrative structure of the island” (Pawlich 2002: 34).

through the yards / on winter evenings”, y posteriormente, a un periodo mucho más antiguo, en el que sus vecinos se parecen mucho a sus antepasados del Neolítico:

With pails and barrows

those mound-dwellers

go waist-deep in mist

to break the light ice

at wells and dunghills.

(*WO* 6)

5.2.4. “Toome”

Toome se halla en el valle Bann, del que Heaney ya se ha ocupado en “Bann Clay” (*DD* 40), se trata de un emplazamiento de hallazgos arqueológicos, y es también uno de los escenarios donde transcurrieron las batallas de la Rebelión de 1798. El sonido que produce la pronunciación del nombre nos lleva a mirar debajo de “the slab of language”, a descubrir lo que se guarda en el “souterrain” de la memoria lingüística: en este sitio tan especial para Heaney encontramos una mezcla de útiles pertenecientes a la vida cotidiana como utensilios de cocina, algunos artículos de joyería (*torcs*), así como sílex y balas de mosquetón, testigos del pasado militar de la isla. La palabra “souterrain” –de origen francés– no es simplemente un sinónimo de ‘subterráneo’ sino una palabra que específicamente hace referencia a las cámaras o pasadizos subterráneos: “[...] underground chambers scattered in their thousands about Ireland, often associated with ancient burial mounds and occasionally used to store away smuggled goods and arms” (Morrison 1993: 44):

My mouth holds round

the soft blastings,

Toome, Toome,

as under the dislodged

slab of the tongue
I push into a souterrain
prospecting what new
in a hundred centuries'

Durante el proceso de la excavación encontramos artefactos que pertenecen a la rebelión de 1798 (véase “Requiem of the Croppies” en *Door into the Dark*), y a medida que se profundiza en la exploración salen a la luz objetos y restos de la época megalítica. Morrison hace una descripción de los hallazgos que aparecen en el poema y del significado histórico que simbolizan: “They recede and descend through time – from the ‘loam’ of the recent past, through the ‘musket-balls’ used by the British military during late eighteenth-century skirmishes (Toome Bridge was the scene of one such skirmish, the place where the Irish nationalist Rody McCorley was hanged in 1798), to the torcs’ (neckwear) of the ancient Irish” (*ibid.* 44):

loam, flints, musket balls,
fragmented ware,
torcs and fish-bones

(*WO* 16)

Este poema, que revela perspectivas históricas a partir de reflexiones de la lengua, supone un cambio respecto a los poemas anteriores relacionados con excavaciones. Cumpliendo lo que dice al final de “Digging”, Heaney pone la poesía al servicio de la lengua.

5.2.5. “Broagh”

El uso de la palabra *broagh* acentúa la diversidad cultural y lingüística de Irlanda del Norte. Este vocablo, que significa ribera o margen de un río, es un término dialectal que no se utiliza por los católicos como forma de exclusión hacia los protestantes, ni tampoco se utiliza por aquellas personas de origen irlandés para excluir a los descendientes escoceses del Úlster

que llegaron a partir del siglo XVII. El término en cuestión es originario de una zona del Úlster y no tiene connotaciones religiosas sectarias.

En este sentido, Parker sostiene que Heaney intenta crear un puente entre el pasado y el presente, y por extensión entre nacionalistas y unionistas: “Voicing the word ‘Broagh’ stimulates a spill of images from his earliest years, and brings together in its opening lines the three traditions he encountered then – the Gaelic (*Bruach*, a riverbank), the Scots (*rigs*, a Planter word for a riverside field), and the Anglo-Saxon (*docken*, an Old English plural for the dock plant)” (1993: 99):

Riverback, [Riverbank]¹² the long rigs
Ending in broad docken
And a canopied pad
Down to the ford.
(*WO* 17)

Heaney es consciente de que su lengua nativa y su medio de expresión es el inglés, una lengua ‘heredada’ de los colonizadores que forma parte de su patrimonio lingüístico, pero cuyo empleo no interfiere en absoluto con su propia sensación de pertenencia e identidad irlandesas. Con relación a este tipo de poemas y a la armonía lingüística que hay en ellos Heaney, en una conversación con su colega y amigo Seamus Deane en 1977, afirma lo siguiente:

I had a great sense of release as they were being written, a joy and devil-may-careness, and that convinced me that one could be faithful to the nature of the English language – for in some senses these poems are erotic mouth-music by and out of the anglo-saxon [sic] tongue – and, at the same time, be faithful to one’s own non-English origin, for me that is County Derry (Deane 1982: 70).

¹² Heaney sustituye la palabra ‘Riverback’ por ‘Riverbank’ en *Opened Ground: Selected Poems 1966-1996* (OG 55).

La despreocupación a la que se refiere Heaney en su composición (“devil-may-careness”) se refleja en el efecto informal que producen al pronunciarlas. La última estrofa ensaya el sonido del nombre del paisaje al que alude, donde la lluvia, que se identifica con los sonidos de ‘Broagh’, acaba de forma brusca:

ended almost
suddenly, like that last
gh the strangers found
difficult to manage.

(*WO* 17)

Los forasteros a quienes se refiere Heaney son aquellos que no son de Irlanda y por lo tanto tienen dificultad para pronunciar el sonido consonántico, que tiene una forma similar a las fricativas, pero con una abertura más amplia de los órganos fonatorios y sin ruido de fricción. La correcta pronunciación de los nombres autóctonos correspondientes a la topografía irlandesa ha sobrevivido, a pesar de la imposición cultural y lingüística anglosajonas en Irlanda desde los tiempos de Spenser.

El poema se podría interpretar como un guiño hacia católicos y protestantes, que llevan viviendo en el mismo lugar durante mucho tiempo y son capaces de producir ciertos sonidos que son originales y propios de la región. Por extensión, cabría deducir que tanto los protestantes como los católicos de la región norirlandesa, con el tiempo podrían aprender a aceptar sus tradiciones y reconocer la rica diversidad de su herencia lingüística (Parker 1993: 99). Asimismo, podríamos entenderlo como otro intento de inclusión que hace Heaney para minimizar la brecha entre las dos comunidades divididas, aunque se haga en detrimento de los foráneos (“strangers”) que bien podrían ser los soldados del ejército británico que fueron desplegados en la zona a partir de 1969: “[...] it [Broagh] acts as the linguistic paradigm for a reconciliation beyond sectarian division”. Para Corcoran el poema también sugiere una

aproximación a un entendimiento ecuménico por parte de Heaney: “Its point is that conflictual histories have resulted in a community whose individual members, whatever their political or religious affinity, now all speak the same language, whether derived from Irish or English or Scots roots” (1998: 47).

Los poemas “The Backward Look”, “Traditions” y “A New Song” están relacionados con la imposición de la cultura anglosajona de los conquistadores en detrimento de la lengua gaélica irlandesa. Heaney se muestra muy taxativo respecto al uso de la lengua nativa en su tierra: “Sprung from an Irish nationalist background and educated at a Northern Irish Catholic school, I had learned the Irish language and lived within a cultural and ideological frame that regarded it as the language that I should by rights have been speaking but I had been robbed of” (*B* xxiii-xxiv).

La lengua materna de Heaney, como de la inmensa mayoría de ciudadanos en la Irlanda moderna, es el inglés –idioma que el ilustre poeta irlandés maneja con gran destreza y modela como pocos. Además, y complementariamente, Heaney ha visto en la variedad dialectal norirlandesa una riqueza lingüística que siempre ha apoyado en su obra. Defiende el uso de las diferentes lenguas como un valor vertebrador de la sociedad, es decir, un: “[...] unpartitioned linguistic country, a region where one’s language would not be a simple badge of ethnicity or a matter of cultural preference or an official imposition, but an entry into further language” (*ibid.* xxv). De esta forma, al abogar por esta diversidad de lenguas, niega y rechaza un enfrentamiento entre las dos lenguas que forman parte de su herencia lingüística y cultural.

El gaélico irlandés es la lengua vernácula de Irlanda, y por extensión de Irlanda del Norte. Hasta el siglo XVII, prácticamente la totalidad de la población en Irlanda hablaba irlandés, mientras los angloparlantes vivían en su mayoría en Dublín y alrededores, así como en ciudades relativamente grandes para la época. En la actualidad las pocas personas que hablan el irlandés como lengua nativa están confinadas en zonas rurales del suroeste, del oeste y del

noroeste de la isla, a pesar de que el irlandés es obligatorio en la enseñanza no universitaria y es la lengua oficial de Irlanda. Sin embargo, el inglés también se ha convertido en lengua propia en la isla con una significativa influencia del irlandés (*Hiberno-English*).

Por otro lado, el inglés del norte de Irlanda tiene sus raíces en Escocia. El escocés era la lengua de la inmensa mayoría de los colonos protestantes que procedían de la región del sudoeste de Escocia y que se establecen en el Úlster (que incluye los seis condados que forman Irlanda del Norte) a partir de 1609 bajo el reinado de Jacobo I, y que forman el ‘Ulster English’. Los dos grupos étnicos mayoritarios de Irlanda del Norte, que se corresponden básicamente con las denominaciones que conocemos como ‘católicos’ y ‘protestantes’, son, en gran medida, los descendientes de los hablantes de irlandés originales y de los colonos de habla escocesa, respectivamente.

El contacto entre hablantes de varias lenguas (algunas muy diferentes entre sí) ha tenido una importante influencia en las distintas variedades dialectales que han surgido, especialmente en el vocabulario. “For a while, Scots-speaking areas of the far north were separated from English-speaking areas of the south by entirely Irish-speaking areas, and at the level of rural dialects there is still a fairly sharp line that can be drawn across Northern Ireland dividing heavily Scots-influenced Ulster-Scots varieties in the far north from other less heavily Scots-influenced Mid-Ulster varieties” (Trudgill and Hannah 2002: 99). Heaney hace uso de todas estas variedades para componer una poesía rica y diversa, especialmente en contenido léxico, aunque a menudo la inclusión de este complejo vocabulario pueda suponer un cierto impedimento para muchas personas no familiarizadas con la terminología. El profesor Wall nos aporta su experiencia al respecto: “While conducting a senior undergraduate / graduate seminar recently on Seamus Heaney, I discovered that his occasional use of Hiberno-English and Ulster-English was an even greater barrier to comprehension for his readers than I had suspected”.

Wall describe las diferencias fundamentales entre el ‘Hiberno-English’ y el ‘Ulster-English’ en su origen y composición:

Hiberno-English is a contact vernacular which has its genesis in the interaction of two languages and cultures, Irish and English, over a very long period of history, while Ulster-English has its genesis in the relatively recent, seventeenth-century Plantation of Ulster. The principal difference between them is that Hiberno-English is heavily influenced by Irish in vocabulary and syntax, while Ulster-English is heavily influenced by the Scots of Lowland Scotland, from which the majority of the planters came. Neither vernacular is monolithic: they vary greatly, both geographically and socially, and interpenetrate considerably (1998: 68).

5.2.6. “The Backward Look”

Heaney utiliza la figura de un ave zancuda y el vuelo escurridizo e irregular que realiza al abandonar su morada natural [Irlanda] para recordar con pesadumbre la pérdida de la identidad nacional que supuso la desaparición de la lengua irlandesa, que ha sido sustituida por diferentes ‘variantes dialectales’:

A stagger in the air
as if a language
failed, a sleight
of wing.
A snipe’s bleat is fleeing
its nesting ground
into dialect,
into variants,

(*WO* 19)

Los lamentos, en forma de elegías, se suceden durante el vuelo y, tras desaparición del ave, solo permanece la estela [de la defunción de la lengua]. Creo que la referencia al “wild goose” no esta exenta de una importante carga política. Nos retrotrae a la derrota que sufrió el rey católico Jacobo II, en la Batalla del Boyne, y que arrastró a los irlandeses por el apoyo de

estos a la causa jacobina. El triunfo del protestante Guillermo de Orange al frente de las tropas inglesas le convirtió en el nuevo rey de Inglaterra como Guillermo III, y tras su victoria miles de irlandeses tuvieron que abandonar su propio país. Este nuevo lúgubre acontecimiento histórico se conoce como “the Flight of the Wild Geese”, y significó una sangría para Irlanda por la gran pérdida de recursos humanos para el porvenir del país, y en cierta medida para la lengua gaélica:¹³

[...] on 22 December, [de 1691] 12,000 Jacobite troops led by Patrick Sarsfield set sail for France. What became known as the ‘Flight of the Wild Geese’ had begun and the Williamite war was over. Power henceforth would rest with the Protestant minority and the hopes of the Catholic nobles and gentry of recovering their lands and status were finally extinguished. The Protestant Ascendancy was secured (Duffy 2005: 121).

It is his tail-feathers
drumming elegies
in the slipstream

of wild goose
and yellow bittern
as he corkscrews away.

(*WO* 19)

Si el impacto de esta derrota fue muy negativo para Irlanda, para el futuro de la nueva entidad política [Irlanda del Norte] que se crearía 229 años después, las consecuencias serían desastrosas, pues esta derrota para los católicos –y victoria para los protestantes– supuso otro paso más en detrimento de esa comunidad que se añade y refuerza el germen de la colonia jacobina de principios del siglo XVII, cuyos resultados serán los continuos enfrentamientos

¹³ El Tratado de Limerick, que marca el final de la guerra (3 de octubre de 1691), establecía la marcha obligatoria de los soldados católicos irlandeses. La expresión “Wild Geese”, en su acepción más amplia, se refiere a todos los irlandeses que combatieron al servicio de ejércitos extranjeros durante los siglos XVI, XVII y XVIII, principalmente españoles y franceses.

entre las dos comunidades, que a su vez desembocarán en los *Troubles* contemporáneos. Todavía en la actualidad se celebran anualmente las marchas orangistas (el día 12 de julio) en Belfast y en cientos de localidades de Irlanda del Norte, que son una verdadera provocación y suponen un escollo en el ‘proceso de paz’:

disappearing among
gleaning and leavings
in the combs
of a fieldworker’s archive
(*WO* 20)

5.2.7. “Traditions”

Heaney dedica este poema a un amigo estadounidense, Thomas Flanagan, cuyo trabajo como novelista, profesor y crítico tuvo una gran influencia en la poesía de Seamus Heaney.¹⁴ Heaney hace un alegato a favor del gaélico, la lengua nativa de Irlanda, y se lamenta de su práctica desaparición del país, excepto en pequeñas zonas al oeste, conocidas como *the Gaeltacht*.¹⁵ Según el censo de 2011, la población de todas las áreas que comprenden el Gaeltacht era de 96.628 personas, de las cuales 66.238 (68,5 %) indicaron que sabían hablar gaélico, y 23.175 afirmaban que lo hablaban diariamente fuera del sistema educativo. En Irlanda (excluyendo las áreas correspondientes al *Gaeltacht*), el número de hablantes que utilizan el irlandés diariamente –fuera del aula– con ese nivel de competencia alcanza la cifra de 54.010 personas, es decir, algo más de dos tercios del total del país (*Government of Ireland* 2012: 41).

¹⁴ Thomas Flanagan y su esposa fueron unos grandes anfitriones de la familia Heaney durante su estancia en la Universidad de California en Berkeley en el curso académico de 1970-71. Flanagan tenía un gran interés en la historia y literatura irlandesas, y es autor de un libro titulado *The Irish Novelists 1800-1850* (1959).

¹⁵ La mayor parte de los aproximadamente 90.000 hablantes se encuentran entre los condados de Galway (10.085); Donegal (7.047); Kerry (2.501); Mayo (1.172); y Cork (982) (*Government of Ireland* 2012: 41).

Sin dejar a un lado la crítica que hace Heaney hacia los continuos desprecios de los ingleses sobre los irlandeses, creo que estos versos son representativos del interés del poeta de reconocer que Irlanda, por su dilatada historia tras distintas invasiones, es diversa en su composición étnica, y no se trata de una unidad identitaria monolítica, por lo que debería ser posible convivir con el vecino que no piensa de la misma forma. Joyce siempre había criticado el provincianismo de Irlanda y la influencia de la Iglesia católica, que le ‘ahogaba’, motivos por los que abandonó su país, aunque no dejase de pensar en él. En esta misma línea de aceptación de la diversidad cultural, Russell afirma que: “Admitting the wandering Jew Bloom into Ireland, Joyce insisted on a new cosmopolitanism [...], and by drawing on Bloom’s “admission” to Joyce’s imagined Ireland, Heaney seems to suggest that Ireland, and even by extension Northern Ireland, are plural but unifying sites of difference characterized by varying accents, languages, dialects, and nationalities” (2016: 60). Estoy de acuerdo con Russell en que Heaney, al utilizar la figura de Bloom –un judío de origen húngaro sin raigambre con la lengua o cultura irlandesas–, facilita un cierto grado de integración y cosmopolitismo de los diversos grupos que pueblan Irlanda del Norte.

En “Traditions” Heaney establece un contraste en términos sexuales entre lo que él percibe como un comportamiento masculino, representado por la Inglaterra depredadora, y lo femenino, simbolizado por la ultrajada Irlanda.

En la primera parte del poema, al igual que sucede en “Broagh”, Heaney lamenta que el lugar que ocupa lengua inglesa –contra la que no tiene nada y de la que se siente igualmente orgulloso–, haya sido en detrimento de la lengua nativa, que prácticamente ha desaparecido en la mayor parte de Irlanda del Norte: la imposición de ‘la tradición aliterativa [inglesa]’ que convirtió a la ‘úvula’ irlandesa en un vestigio de lo que había sido antes de la llegada de los ingleses. Esta oposición sexual se lleva a cabo contra ‘Irlanda’ por la fuerza y con una violencia extrema por parte de ‘Inglaterra’:

Our guttural muse
was bulled long ago
by the alliterative tradition,
her uvula grows
vestigial, forgotten

La pérdida de la lengua tiene implicaciones que van más allá de lo puramente cultural, John Wilson Foster sostiene que: “[...] the Irish language and culture are, after Joyce, not merely a river but female—vowel-vaginal, we might say, unlike the Anglo-Saxon tradition, which is male, terrestrial, consonant-phallic” (1995a: 16). Más adelante, como si de un rito se tratara, ‘la tradición’ hace que se vuelva a repetir de nuevo la violación, e Irlanda se ve incapaz de luchar contra el capricho de la costumbre y el destino de la geografía:

while custom, that ‘most’
sovereign mistress’,
beds us down into
the British isles.

(WO 21)

En la segunda parte Heaney acepta, aunque de forma algo reticente, el inglés isabelino, y vemos también algunos de los resultados producidos por el desplazamiento violento de la lengua gaélica: el uso de ciertas formas de “correct Shakespearean” y las palabras ‘bawn’ y ‘mossland’, introducidas por los colonos ingleses y escoceses, respectivamente.¹⁶ La palabra, Mossbawn (“the planter’s house on the bog”), creada mediante la combinación de estos dos términos, era el nombre de la granja en la que nació Seamus Heaney, de ahí que aparezcan y sean importantes en el poema. Heaney afirma que: “In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster” (P 35):

¹⁶ ‘Bawn’, era el nombre que los colonos ingleses dieron a sus granjas fortificadas; ‘Mossland’, palabra escocesa equivalente a ‘bogland’.

We are to be proud
of our Elizabethan English:
'varsity', for example,
is grass-roots stuff with us;

we 'deem' or we 'allow'
when we suppose
and some cherished archaisms
are correct Shakespearean.

(*WO* 21)

Heaney describe a los habitantes irlandeses de origen escocés –que recibieron las mejores tierras en los fértiles valles del Úlster durante los reinados de Isabel I y Jacobo I–, por la forma terca en que utilizan las consonantes:

Not to speak of the furled
consonants of lowlanders
shuttling obstinately
between bawn and mossland.

(*ibid.* 22)

En la tercera parte, Heaney pone de manifiesto la burla estereotipada hacia el irlandés personificada en MacMorris¹⁷ –personaje irlandés de la obra dramática de *Enrique V*, de Shakespeare–, quien tras haber oído sobre la ignorancia de los irlandeses y cómo éstos eran retratados como despojos humanos, se pregunta: “‘What ish my nation?’” (en lugar de pronunciar ‘correctamente’ “is”). Y, aunque mucho tiempo después, Leopold Bloom –héroe de la novela de *Ulises*, de Joyce– le contesta a MacMorris: “‘Ireland ... / I was born here. Ireland’”:

MacMorris, gallivanting
round the Globe, whinged

¹⁷ MacMorris es un oficial irlandés (capitán) del ejército inglés. Cree que la gente recela de él por ser irlandés.

to courtier and groundling
who had heard tell us
as going very bare
of learning, as wild hares,
as anatomies of death:
'What ish my nation?'

Seamus Heaney cierra el poema con un reconocimiento y tributo al gran escritor irlandés, James Joyce, de quien toma prestadas las palabras de Bloom, cuya respuesta a la pregunta del verso anterior Heaney califica de sensata, aunque lamenta de que fuera con mucho retraso en el tiempo:

And sensibly, though so much
later, the wandering Bloom
replied, 'Ireland,' said Bloom,
'I was born here. Ireland.'¹⁸

(WO 22)

A continuación, reproduzco un breve fragmento de la celeberrima novela de James Joyce, *Ulises*, que tiene lugar en el pub de Barney Kiernan, donde Leopold Bloom y John Wyse Nolan, entre otros, mantienen una interesante conversación sobre lo que es una nación y en la que aparece la respuesta que cita Heaney:

Bloom was talking and talking with John Wyse and he quite excited with his dunduckety mudcoloured mug on him and his old plumeyes rolling about:

– Persecution, says he, all the history of the world is full of it.

Perpetuating national hatred among nations.

– But do you know what a nation means? says John Wyse.

– Yes, says Bloom.

– What is it? says John Wyse.

¹⁸ Estas palabras son idénticas a las que pronuncia Bloom como respuesta a la pregunta del ciudadano en *Ulysses*: "What is your nation if I may ask" (Joyce 1960: 330).

- A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place.
- By God, then, says Ned, laughing, if that’s so I’m a nation for I’m living in the same place for the past five years.
- So of course everyone had the laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:
- Or also living in different places.
- That covers my case, says Joe.
- What is your nation if I may ask, says the citizen.
- Ireland, says Bloom. I was born here. Ireland.

(Joyce 1960: 329-330)

Corcoran afirma que Heaney reconoce la deuda que los escritores contemporáneos irlandeses tienen con Joyce, a quien se refiere como: “the great and true liberator”, y que, gracias a él: “his achievement reminds me that English is by now not so much an imperial humiliation as a native weapon” (1986: 83).

5.2.8. “A New Song”

Este poema, que tiene sus orígenes durante el periodo de gestación del movimiento de derechos civiles en Irlanda del Norte, es bastante complejo en cuanto a la lengua y al significado político pues se sirve de la lengua para crear una imagen y hacer de ésta una observación política. Los nombres Derrygarve¹⁹ y Moyola se ven como términos románticos e indulgentes, parte de un “lost potent musk”, y por lo tanto anacrónicos. Las aguas, de forma alegórica, son sagradas, femeninas e irlandesas: dan vida a la tierra, que ha sido dividida y tomada ilegítimamente por los colonos británicos. En el plano de la lengua, los ríos representan a las personas del pasado que hablaban un gaélico fluido: “... stones like black molars”, cuyas vocales han sido reprimidas por consonantes extranjeras:

I met a girl from Derrygarve

¹⁹ Derrygarve es el nombre de un río que fluye del río Moyola, muy cerca de la granja de Mossbawn, la primera casa de Heaney.

And the name, a lost potent musk,
Recalled the river's long swerve,
A kingfisher's blue bolt at dusk
And stepping stones like black molars
Sunk in the ford, the shifty glaze
Of the whirlpool, the Moyola
Pleasuring beneath alder trees

El poeta continúa con su descripción en el mismo marco temporal y lamenta la pérdida de la lengua nativa:

And Derrygarve, I thought, was just,
Vanished music, twilit water,
A smooth libation of the past,
Poured by this chance vestal daughter.

Para posteriormente llegar al presente:

But now our river tongues must rise
From licking deep in native haunts
To flood, with vowelling embrace,
Demesnes²⁰ staked out in consonant.

(*WO* 23)

Acto seguido aparecen los nombres de Castledawson y Upperland: “each planted bawn”,²¹ todos ellos símbolos de la dominación británica. Heaney describe la geografía del lugar donde se encuentra su granja y lo que esto significa desde un punto de vista político para él:

Mossbawn lies between the villages of Castledawson and Toome. I was symbolically placed

²⁰ *Demesne*: “an estate around a mansion of the Anglo-Irish Ascendancy, usually surrounded by a high wall” (Wall 1998: 74).

²¹ *Bawn*: “a walled enclosure or field near a farmhouse for cattle. [< Irish (Gaelic) *Bábhún*, a cattle keep or fortress” (*ibid.* 71).

between the marks of English influence and the lure of the native experience, between ‘the demesne’ and ‘the bog’. The demesne was Moyola Park, an estate now occupied by Lord Moyola, formerly Major James Chichester-Clark, ex-Unionist Prime Minister of Northern Ireland. The bog was a wide low apron of swamp on the west bank of the river Bann, where hoards of flints and fishbones have been found, reminding me that the Bann valley is one of the oldest inhabited areas of the country. The demesne was walled, wooded, beyond our ken; the bog was rushy and treacherous, no place for children (*P* 35).

En el ensayo titulado *Belfast*, publicado el mismo año que los poemas de la colección de *Wintering Out* (1972), Heaney termina dicho escrito con la siguiente declaración: “My hope is that the poems will be vocables²² adequate to my whole experience” (Heaney 1980: 37). Corcoran sostiene que la presencia de las palabras “rise” y “planted” podrían tener connotaciones políticas y hacer referencia al Alzamiento de Pascua de 1916 (*Easter Rising*), y también al periodo de las expropiaciones de las tierras a los irlandeses durante la ocupación y colonización del Úlster por parte de escoceses e ingleses (1998: 42):

And Castledawson we’ll enlist
And Upperlands, each planted bawn –
Like bleaching-greens resumed by grass –
A vocable, as rath and bullaun.

(*ibid.*)

Ciertamente, el último verso presenta unas “formas” claramente irlandesas: *rath*²³ y *bulloun*.²⁴

²² *Vocable*: “A Word, a term, especially with reference to form rather than meaning” (*Shorter Oxford English Dictionary*).

²³ *Rath*: “(ring-fort, hill-fort) an enclosure, usually formed by a circular earthen wall, which contained a residence in ancient times [Irish (Gaelic) *ráth*.]” (Wall 1998: 82).

²⁴ *Bullaun*: “a basin-stone; a round hollow in a stone associated with a ritual site. [< Irish (Gaelic) *bullán*.]” (*ibid.* 72-73).

5.2.9. “The Other Side”

El título del poema hace alusión a una expresión utilizada tanto por católicos como por protestantes para identificar a aquellas personas que no forman parte de su grupo. Mitchell describe esta expresión [the ‘other’] como: “Social groups who are viewed as different from, and perhaps threatening to, other social groups” (2016: 146).

Aunque no se menciona en el poema, sabemos que éste transcurre en una granja que pertenece a la familia de Seamus Heaney (*The Wood farm*) y en la granja contigua, propiedad de su vecino protestante, según manifiesta Heaney en una entrevista. También explica la relación del poema con su granja y la identidad del vecino protestante: “The Wood farm was actually marched by land belonging to three Protestant farmers. Junkin’s (old Johnny Junkin appears in ‘The Other Side’) and McIntyre’s and – in a much lesser way – Sand’s. [...] ‘The Other Side’, as I say, is set on the ground of The Wood farm” (O’Driscoll 2008: 24-25).

El vecino católico se encuentra cara a cara con el discurso “patriarcal” de su vecino anglicano:

I lay where his lea sloped
To meet our fallow,
nested on moss and rushes,

my ear swallowing
his fabulous, biblical dismissal,
that tongue of chosen people.

No se identifica ni se describe al morador anglicano, solamente su lengua y sus gestos, aunque sabemos por Heaney que se trata de un vecino suyo cuyo nombre es Johnny Junkin: “[...] the man who’d originally observed that the ground in one particular field of ours was ‘as poor as Lazarus’” (O’Driscoll 2008: 126). También hace mención a su religión, que es la “verdadera”, por estar enraizada en la palabra bíblica de Dios, ya que la voz *dismissal* se puede interpretar

como el uso protestante de la Biblia para tildar a la Iglesia católica como defensora de una fe irreal al rechazar el misal católico, las lecturas y las oraciones de misa.

When he would stand like that
on the other side, white-haired,
swinging his blackthorn
at the marsh weeds,
he prophesied above our scraggy acres,
then turned away

(*WO* 24)

La palabra *prophesied* nos permite establecer una alusión a Moisés cuando el vecino protestante agita su bastón de endrino como el profeta ensombreciendo y haciendo profecías a los campos de la granja antes de girarse hacia sus “promised furrows”. Él habla en un tono de “patriarchal dictum”; no obstante, el propietario no falta al respeto a los del “other side”, aunque sus manifestaciones son las propias de “uno de los elegidos”, y menciona a una serie de profetas. En un momento determinado dice:

‘Your side of the house, I believe,
hardly rule by the book at all.’

A la vez que invoca la costumbre protestante de hacer doctrina sobre las enseñanzas directas de las escrituras de la Biblia, su tono no es hostil y parece que, cuando afirma: “I believe”, quiere aprender algo sobre su vecino de “the other side”. Esta segunda parte termina con la conclusión de que el morador protestante es el resultado de su “side” (facción o bando):

His brain was a whitewashed kitchen
hung with texts, swept tidy
as the body o’ the kirk.

Otra prueba de su respeto hacia sus vecinos católicos la encontramos en la tercera parte, cuando la familia se encuentra rezando el rosario en la cocina, y el señor protestante espera paciente y reverentemente fuera de la casa hasta que llegan a la última cuenta del rosario para poder llamar a la puerta:

Then sometimes when the rosary was dragging
mournfully on in the kitchen
we would hear his step round the gable
though not until after the litany
would the knock come to the door

(*WO* 25)

Como muchos de los poemas de Heaney, éste termina en el espacio temporal correspondiente al presente:

But now I stand behind him
in the dark yard, in the moan of prayers.
He puts a hand in a pocket

or taps a little tune with the blackthorn
shyly, as if he were party to
lovemaking or a stranger's weeping.

El vecino católico contempla la posibilidad de establecer algún tipo de contacto verbal con su homólogo protestante, que espera a la puerta de la casa. El problema de la falta de comunicación real entre ambos radica en el hecho de que el discurso de “the other side” ha impedido en los dos casos durante mucho tiempo un acercamiento sincero de los dos vecinos, de ahí que no puedan conectar entre sí de otra manera que no sea con una palmadita en el hombro o con una conversación insulsa sobre cuestiones cotidianas como hablar del tiempo o del precio de las semillas para el césped. El vecino católico se debate entre esto último o en escabullirse de la situación en que se encuentra.

Should I slip away, I wonder,
or go up and touch his shoulder
and talk about the weather

or the price of grass-seed?

(*ibid.* 26)

A pesar de todo, el poema tiene un tono positivo y de cierta conciliación entre dos conciudadanos con orígenes históricos y políticos muy distintos; intenta mitigar la brecha existente entre las comunidades católica y protestante. Sin embargo, al escribir estos versos la pretensión fundamental de Heaney no fue solo la de poder contribuir a mejorar las relaciones de la comunidad, como él mismo manifiesta: “It had come out of creative freedom rather than social obligation, it was about a moment of achieved grace between people with different allegiances rather than a representation of a state of constant goodwill in the country as a whole, and as such it was not presuming to be anything more than a momentary stay against confusion” (*RP* 194). Y en este sentido el poeta también ha añadido: “‘The Other side’, which is a benign view of Protestants and Catholics living together, but it’s also about division – it acknowledges separation. It’s not a protest poem. It’s simply a poem which tells another bit of the truth” (Miller 2000: 24).

5.2.10. “The Wool Trade”

A modo de introducción, Heaney abre el poema con un epígrafe que contiene una cita de *A Portrait of the Artist as a Young Man* que hace referencia a la ruptura de comunicación que se produce entre el jefe de estudios y Stephen Dedalus cuando este dice:

*‘How different are the words “home”,
“Christ”, “ale”, “master”, on his
lips and on mine.’* STEPHEN DEDALUS

Amplió el pasaje en el que aparece la cita que incluye Heaney en el poema para facilitar el contexto del mensaje. La lengua de Stephen, aunque se expresa en inglés, es la lengua del “otro”, del invasor de Irlanda. Stephen hace una reflexión sobre la diferencia de significado de esas palabras cuando las emite el jefe de estudios –un cura jesuita inglés–, y cuando salen de la boca del personaje protagonista de la novela de Joyce:

– The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language (Joyce 1977: 172).

De hecho, esta meditación lingüística tiene como antecedente la discusión de las palabras “tundish” y “funnel” con el mencionado jefe de estudios. Stephen se pregunta si la lengua inglesa, impuesta en Irlanda por los conquistadores, puede llegar a ser verdaderamente suya alguna vez. Respecto a la lengua, añade: “My ancestors threw off their language and took another. They allowed a handful of foreigners to subject them” (*ibid.* 184).

Al igual que en el poema anterior de “The Other Side”, Heaney nos presenta otra imagen de la condición de la otredad, en este caso se trata de la alteridad protestante.

“The Wool Trade” da cuenta del coste histórico que en términos políticos y sociales supuso la rendición del conde Hugh O’Neill en 1603, coincidiendo con la subida al trono de Jacobo I, primer representante de la Casa de Estuardo.²⁵ Como consecuencia de esta derrota se produce la salida de Irlanda de los nobles irlandeses, “The Flight of the Earls”,²⁶ (en realidad el

²⁵ Jacobo I de Inglaterra, y VI de Escocia, sube al trono del 24 de marzo de 1603, sucediendo a la reina Isabel I, ‘La Reina Virgen’, última monarca de la dinastía Tudor.

²⁶ ‘The Flight of the Earls’, algo así como ‘la fuga o huida de los condes’, se refiere a la marcha de Irlanda de Hugh O’Neill, segundo Conde de Tyrone y de Rory O’Donnell, primer Conde de Tyrconnell, el día 14 de septiembre de 1607. Fueron acompañados por 97 seguidores, muchos de ellos nobles del Úlster y algunos miembros de sus familias. Su destino final era España, aunque algunos se quedaron en Francia y otros fueron a Italia. Los dos murieron en el exilio.

último bastión de resistencia contra el invasor inglés), que coincide con la llegada de colonos escoceses y marca el principio de un largo período de asentamientos en el Úlster (“Plantations”) cuya colonización tuvo unos efectos económicos y sociales devastadores para los irlandeses; la lengua nativa también sufrió las consecuencias de ese proceso de repoblación: “Unwound from the spools / of his vowel”. La combinación de diferencias nacionales y religiosas resultaría explosiva en los años venideros y sería el germen de los enfrentamientos violentos a partir del siglo XX:

O all the hamlets where
Hills and flocks and streams conspired

To a language of waterwheels,
A lost syntax of looms and spindles,

How they hang
Fading, in the gallery of the tongue!
And I must talk of tweed,
A stiff cloth with flecks like blood.

(*WO* 27)

Para Heaney, la lengua es el receptáculo más efectivo de nuestra civilización, la “gallery” donde los rasgos distintivos de la identidad se conservan. El último verso desemboca, inevitablemente, en la represión protestante.

5.2.11. La importancia de los cuerpos de los pantanos y los poemas dedicados a ellos

Una parte importante de la poesía de Heaney hasta ahora se ha caracterizado por su gran interés en ‘cavar’ (‘digging’) en el pasado; en ocasiones, ese entusiasmo desmedido le ha hecho cavar ‘en profundidad’ hasta el punto de interesarse por cuerpos bien conservados hallados en

pantanos tanto en Dinamarca como en Irlanda del Norte. La imaginación del poeta y la historia, estableciendo nexos con la situación de violencia en Irlanda del Norte, han dado sus frutos con los llamados ‘poemas de los pantanos’ (Bog poems). Foster habla de este ímpetu de Heaney: “Digging turf can often be interrupted – or continued – to become excavation. Since the investigation of Irish bogs was conducted under Danish leadership, it is fitting that Heaney’s imagination should be fired by P.V. Glob’s illustrated account in *The Bog People* (1969) of the preserved bodies of Iron Age men found in Danish and European fens” (1995b: 29).

El escritor P.V. Glob,²⁷ arqueólogo danés que había desenterrado los restos de algunos europeos de la Edad del Hierro que habían sido ritualmente sacrificados se vio intrigado por los cuerpos perfectamente conservados en las turberas o ciénagas en el noreste de Europa. La naturaleza química del agua en estos pantanos conserva en buen estado cualquier material orgánico que se encuentre enterrado allí, incluyendo los seres humanos. Glob decidió publicar su relato arqueológico que se convirtió en todo un clásico de la historia arqueológica, *The Bog People*,²⁸ en 1965.²⁹

Este libro, en forma de relato ilustrado, cayó en las manos de Heaney en 1969, y su lectura le indujo a escribir una serie de ocho poemas sobre los cuerpos de las turberas; él mismo describió el libro como: “chiefly concerned with preserved bodies of men and women found in the bogs of Jutland, naked, strangled or with their throats cut, disposed under the peat since early Iron Age Times” (*P* 57), y pensó que todo lo que hay en la tierra habla de la historia de esa tierra, lo que le permitiría hacer las interpretaciones que en cada momento se ajustaran más a aquello que quisiera escribir. En esta línea Murphy (2000: 34) afirma que Heaney se vio

²⁷ P.V. Glob (1911–1985) fue director general de Museos y Antigüedades de Dinamarca y director del Museo Nacional de Dinamarca. Aunque su actividad profesional le llevó desde Groenlandia hasta el Golfo Árabe, dedicó más tiempo y trabajo a estudiar su propio país, Dinamarca.

²⁸ *The Bog People* ofrece un relato fascinante de la religión, de la cultura, y la vida cotidiana de la Edad del Hierro en Europa. Glob también publicó numerosos trabajos antropológicos como: *Denmark: An Archaeological History from the Stone Age to the Vikings*, y *Mound People: Danish Bronze-Age Man Preserved*.

²⁹ El libro se publicó por primera vez en danés en 1965, en alemán en 1966 y en inglés en 1969.

atraído por este libro porque le servía para centrarse en una serie de intereses tradicionales y también le ofrecía un marco de referencia particular, así como una serie de símbolos de los que podía hacer uso para enlazarlos con el conflicto actual y sus antecedentes históricos.

Foley sostiene que Heaney utiliza estos poemas como una seña de identidad: “Heaney had begun to develop the notion of the bog as ‘an answering Irish myth’; as a defining symbol of what he terms the ‘national consciousness’ of the Irish Catholics; and as a repository of Irish cultural history” (1998: 62-63). Foley describe la importancia que tiene el libro *The Bog People* para la secuencia de poemas ‘the Bog poems’:

[I]n 1969, he chanced across a book by the Danish archaeologist, P.V. Glob, entitled, appositely, *The Bog People*. The book details the discovery of the almost perfectly preserved bodies of Iron Age men and women in the bogs of Jutland in Denmark. More pertinently, Glob notes that many of these people had been murdered and then deliberately interned in the peat bogs (115 et seq.). He conjectures that these people had been sacrificed to the goddess of the land, Nerthus, in winter fertility rites to ensure the success of the following spring’s crop. Glob’s thesis immediately set up in Heaney’s mind an imaginative association between these victims and those of ‘the tradition of Irish political martyrdom’: just as the bog people were sacrificed to Nerthus, so have Irish people been sacrificed in the struggle for Ireland [...] (*ibid.* 63).

Hasta la influyente lectura del libro de Glob, Heaney desconocía el verdadero potencial político de su primer poema dedicado a los pantanos, “Bogland”. O’Brien ahonda en este sentido: “The idea of the bog as an ideologically directed memory bank has not yet come into being for Heaney, although this would gradually come into being through his reading of P.V. Glob’s *The Bog People*, and through his feelings of obligation that he should confront the ongoing violence in Northern Ireland” (2005: 17). El efecto que ese libro tuvo en Heaney fue fascinante tal y como lo explica él mismo: “The unforgettable photographs of these victims blended in my mind with photographs of atrocities, past and present, in the long rites of Irish political and religious struggles” (P 57-58).

El ritual sobre la muerte por asesinato ha sido algo inherente que ha tenido su expresión a lo largo de la Historia en los pueblos celtas, especialmente entre los grupos indígenas tribales del Norte de Europa. Cuando Heaney visitó la tumba del hombre de Tollund, asoció, metafóricamente hablando, el asesinato ritual producto de las culturas celtas de la Edad del Hierro con su cultura norirlandesa contemporánea. En este sentido Vendler sostiene que: “The bog bodies [como el hombre de Tollund] also persuaded him [Heaney] that ritual killing had been a feature of Northern tribal culture in a wide geographical swath: that immediate history alone did not begin to explain the recrudescence of violence in Northern Ireland” (1999: 35). Sobre esta relación el propio Heaney comenta en una entrevista a Randall:

The Tollund Man seemed to me like an ancestor almost, one of my old uncles, one of those moustached archaic faces you used to meet all over the Irish countryside. I just felt very close to this. And the sacrificial element, the territorial religious element, the whole mythological field surrounding these images was very potent. So I tried, not explicitly, to make a connection between the sacrificial, ritual, religious element in the violence of contemporary Ireland and this terrible sacrificial religious thing in *The Bog People*. This wasn't thought out. It began with a genuinely magnetic, almost entranced relationships with those heads (1979: 18).

Heaney había encontrado una metáfora poderosa en los descubrimientos arqueológicos en las turberas de Irlanda y el Norte de Europa para ilustrar la violencia que estaba teniendo lugar en Irlanda del Norte. Las fotografías que había visto en el mencionado libro se mezclaban en su mente con las fotografías de las atrocidades tanto del pasado como del presente de las luchas políticas y religiosas irlandesas.

Los poemas de los cuerpos de los pantanos le sirven a Heaney de vehículo para enlazar con el terrorismo moderno en la región norirlandesa. Observa y examina cuidadosamente los ritos funerales e indaga en el culto que estos sacrificios significaban en el pasado. Heaney ha convertido la imagen del *bog* en un símbolo poderoso de la continuidad de la experiencia humana que le permite escribir sobre las particularidades del presente o del pasado de su propia

tierra, así como ir más allá de esas singularidades para recrear aquello que él busca y que considera oportuno en un momento determinado.

5.2.12. “The Tollund Man”

Este poema es importante, entre otras razones, porque hace de introducción a los poemas de los pantanos (*bogs*) y a otros poemas históricos de la siguiente colección de *North*. Como se ha dicho anteriormente, para la composición de este poema Heaney se inspiró en una fotografía del libro *The Bog People* de Peter V. Glob, en la que se puede apreciar un cuerpo que está perfectamente conservado por la turba de la ciénaga, elemento que se ha convertido en parte inherente de la tierra. “The first documented bog body came, with reciprocal appropriateness, from the North of Ireland in the eighteenth century, but no body yet found compares in state of preservation with the man from the Tollund fen in Denmark” (Foster 1995b: 29).

A juzgar por la impactante reacción que tuvo el poeta cuando vio la fotografía, no sería exagerado decir que Heaney experimentó una epifanía con todas las connotaciones que acuñó Joyce. Para Longley estamos ante: “a revelation of personal and artistic destiny expressed in religious language” (2001: 66), a lo que Heaney añade: “My sense of occasion and almost awe as I vowed to go to pray to the Tollund Man and assist at his enshrined head had a longer ancestry than I had at the time realized” (*P* 59), para, posteriormente enfatizar: “when I wrote that poem I had a sense of crossing a line really, that my whole being was involved in the sense of—the root sense— of religion, being bonded to something, being bound to do something. I felt it a vow” (Randall 1979: 18).

La importancia de “The Tollund Man” radica en el paralelismo simbólico que establece Heaney entre la violencia del pasado y el presente irlandés, que Shapiro describe como: “Heaney’s most compelling exploration into the Irish past and its relation to the Irish present, what symbolizes the Celtic past, its legacy of violence, and its tradition of political martyrdom [sic] still painfully alive today, is the severed head of a man killed and dumped in a Jutland bog

as a sacrificial offering to the Mother Goddess” (1995: 21). Shapiro sostiene que: “The Tollund Man” viene a significar para la cultura irlandesa lo mismo que la consideración que le merece a Heaney *The Great Hunger*, de Patrick Kavanagh,³⁰ ya que: “if *The Great Hunger* did not exist, a greater hunger would, the hunger of a culture for its own image and expression” (P 126).

Al igual que ocurrió con “The Tollund Man”, se han hallado más cuerpos con signos claros de haber sido asesinados en rituales –que se realizaban en invierno– durante la Edad del Hierro con la finalidad de garantizar la abundancia de la cosecha al año siguiente en primavera. Para Heaney, el ‘Hombre de Tollund’ es un “Bridegroom to the goddess” (WO 36), y esto explica la descripción que de él hace en términos sexuales sobre el proceso de enterramiento y de conservación del cuerpo.

El poema está dividido en tres partes: la primera se podría interpretar como una narración de lo acontecido a la víctima en tiempos pasados y casi perdidos en el tiempo hasta la recuperación del cuerpo: “... his peat-brown head, / The mild pods of his eye- lids / His pointed skin cap” (*ibid.*). La segunda parte se podría describir como una especie de invocación o apelación: “I could risk blasphemy, / Consecrate the cauldron bog / Our holy ground and pray / Him to make germinate // The scattered, ambushed / Flesh of labourers” (*ibid.* 37). Por último, en la tercera parte estaríamos ante una evocación, es decir, como si alguien se representase en la imaginación para sí mismo, o lo describiera para otros, en este caso el propio Seamus Heaney: “Something of his sad freedom / As he rode the tumbril / Should come to me” (*ibid.*). En la medida en que el papel de Heaney en el poema es análogo al de la víctima, cabría preguntarse si él mismo llega a alcanzar la “triste libertad” que invoca...

³⁰ Patrick Kavanagh, (1904-1967), poeta irlandés que también escribió ficción, autobiografía y numerosos artículos. Para muchos críticos y figuras literarias irlandeses el mejor poeta de la nación tras William Butler Yeats. *The Great Hunger* está considerada como una obra de gran importancia.

Si bien es cierto de que la cuestión religiosa juega un papel en este triste ‘puzle’ en que ha estado inmersa la sociedad norirlandesa –y sigue estándolo de alguna forma–, Heaney reflexiona sobre la atávica división sectaria entre las dos comunidades e intenta, sin abandonar su compromiso con la poesía, hallar una respuesta de las complejas implicaciones religiosas:

[...] I felt it imperative to discover a field of force in which, without abandoning fidelity to the processes and experience of poetry [...] it would be possible to encompass the perspectives of a humane reason and at the same time to grant the religious intensity of the violence its deplorable authenticity and complexity. And when I say religious, I am not thinking simply of the sectarian division (*P* 56).

Y define los enfrentamientos y la violencia sectaria en Irlanda a planteamientos mitológicos y acontecimientos históricos:

To some extent the enmity can be viewed as a struggle between the cults and devotees of a god and a goddess. There is an indigenous territorial numen, a tutelary of the whole island, call her Mother Ireland, Kathleen Ni Houlihan,³¹ the poor old woman, the Shan Van Vocht³², whatever; and her sovereignty has been temporarily usurped or infringed by a new male cult whose founding fathers were Cromwell, William of Orange and Edward Carson, and whose godhead is incarnate in a rex or caesar resident in a palace in London. What we have is the tail-end of a struggle in a province between territorial piety and imperial power.

Finalmente, Heaney concluye la siguiente reflexión:

Now I realize that this idiom is remote from the agnostic world of economic interest whose iron hand operates in the velvet glove of ‘talks between elected representatives’, and remote from the political manoeuvres of power-sharing; but it is not remote from the psychology of the Irishmen and Ulstermen who do the killing, and not remote from the bankrupt psychology and mythologies implicit in the terms Irish Catholic and Ulster Protestant (*ibid.* 57).³³

³¹ Kathleen, hija de Houlihan, es un símbolo mítico que representa el nacionalismo irlandés; esta figura emblemática aparece en la literatura y a veces se proyecta como una mujer que representa a Irlanda.

³² La figura de Kathleen Ni Houlihan también se conoce como Shan Van Vocht, la ‘Poor Old Woman’.

³³ El subrayado es mío. Las expresiones de “iron hand” y “velvet glove”, que Heaney utiliza en este ensayo (“Feeling into Words”), y que hacen referencia a las políticas del ministro principal de Irlanda del Norte, Capitán O’Neill, habían aparecido previamente en “Craig’s Dragoons”.

El Dios y la Diosa estarían representados por Inglaterra e Irlanda respectivamente, y sus partidarios o “devotos” con sus correspondientes cultos, sin olvidar que el numen protector de toda la isla es, independientemente del nombre que se use en cada momento, la Madre Irlanda.

El ‘Hombre de Tollund’ fue asesinado en circunstancias horripilantes. Al comienzo del poema, en el primer verso de la primera estrofa, Heaney promete ir a Aarhus, Dinamarca, para poder verlo directamente, promesa que cumple en 1973 cuando visita también a los “Bog People”:

Some day I will go to Aarhus
To see his peat-brown head,
The mild pods of his eye-lids,
His pointed skin cap.

En el poema se describe a la tierra como la diosa, “Bridegroom to the goddess”, en cuyas entrañas alberga y protege el cuerpo, y la muerte del hombre como víctima de un matrimonio ritual:

She tightened her torc³⁴ on him
And opened her fen,
Those dark juices working
Him to a saint’s kept body,
(WO 36)

Heaney muestra su fascinación y asombro, y reconoce que, si él viera el cuerpo, casi tendría la necesidad de rendirle tributo o culto. Heaney es capaz de sintonizar con él y de sentir comprensión a la vez. El “Hombre de Tollund”, su “excavación” y su ulterior resurrección por parte de Heaney aparece relacionado en el poema del mismo nombre con unos asesinatos

³⁴ *Torc* es una variación de la palabra *torque*; torques: “Collar que como insignia o adorno usaban los antiguos” (DLE).

sectarios cometidos por las fuerzas especiales de la policía, los llamados *B-Specials*,³⁵ que tuvieron lugar en los años 20 coincidiendo con la partición de la isla. En el poema Heaney explícitamente compara el cuerpo del “Hombre de Tollund”, víctima del sacrificio ritual, con los cuerpos de cuatro jóvenes hermanos católicos asesinados. El tema de Heaney en este poema es el asesinato ritual, perpetrado tanto en la Dinamarca de la Edad del Hierro como en la Irlanda del siglo XX.

En la segunda parte del poema, Heaney sugiere que deberíamos buscar un Dios alternativo, otro símbolo religioso que pudiera unir a las personas y sembrar las semillas de la paz. El poeta reconoce su propia culpa y malestar en sugerir la idea:

I could risk blasphemy,
Consecrate the cauldron bog
Our holy ground and pray
Him to make germinate

Asimismo, introduce unas terribles imágenes de esas cuatro víctimas, y compara la matanza expiatoria de la Edad del Hierro con la brutal violencia sectaria que reinaba en Irlanda durante esos años. Para Murphy, el paralelismo es evidente: “If Jutland has had its victims, so too has Heaney’s own native place. And in Ireland, too, the killings have a certain ritualistic dimension to them; Heaney recalls an incident in which the bodies of four young Catholics, murdered by Protestant militants, were dragged along a railway line in an act of mutilation” (2000: 39):

The scattered, ambushed
Flesh of labourers,
Stockinged corpses

³⁵ RUC: *Royal Ulster Constabulary*; el Cuerpo especial o policía secreta es el *Ulster Special Constabulary (USC o B-Specials)*. “Established in 1920 by the new Unionist government, it was an armed auxiliary force under the command of the RUC. An exclusively Protestant force which attracted much nationalist criticism” (McKittrick and McVea 2012: 386).

Laid out in the farmyards,

Tell-tale skin and teeth

Flecking the sleepers

Of four young brothers, trailed

For miles along the lines.

(WO 37)

Al final del poema admite que: “Out there in Jutland / In the old man-killing parishes / I will feel lost, / Unhappy”, pero también se sentirá “at home”, y no como algo perteneciente a una abstracción mítica, ya que para Heaney existe una clara semejanza entre ambas formas de violencia y sufrimiento. Es decir, que el sentimiento de estar en casa y el sentimiento de estar perdido son, tristemente, similares.

Sin embargo, para Edna Longley (2001: 74), el paradigma desarrollado por el hombre de Tollund es un chivo expiatorio, una víctima privilegiada, y en último caso sería como una especie de Cristo, mientras que Hufstader (1996: 64) lo compara como si fuera un prototipo de Bobby Sands.³⁶ Por otro lado, Corcoran pone de relieve la fuerza mítica que ejerce este ‘mártir’ y la relación que establece Heaney en este poema con las víctimas de la violencia sectaria:

[...] in ‘The Tollund Man’ it gives Heaney his first opportunity to bring into relation the Iron Age victim and the victims of recent Irish sectarian atrocity. In this imagined continuity of sacrificial ritual, the Tollund man is worked to ‘a saint’s kept body’ by the preservative powers of the peat. He is therefore like the miraculously incorrupt bodies of Catholic hagiology, and may be prayed to as a saint is prayed to in Catholic worship: he may make these recent dead ‘germinate’ again, as his original killers hoped he would make their next season’s crops germinate (1986: 78-79).

³⁶ Robert Gerard Sands, más conocido por como Bobby Sands, murió a la edad de 27 años después de 66 días en huelga de hambre en la prisión de Maze, donde estaba recluido por posesión de armas de fuego. Perteneció al IRA y fue el líder de la huelga de hambre de 1981, en la que los reclusos republicanos irlandeses pedían su reconocimiento como presos políticos. El Gobierno conservador británico de Margaret Thatcher no cedió a sus pretensiones. Su muerte supuso un aumento vertiginoso en el reclutamiento de simpatizantes. La cobertura mediática internacional desencadenó una oleada de apoyo y comprensión hacia Sands, los otros huelguistas de hambre y el movimiento republicano en general en todo el mundo, pero también atrajo muchas críticas.

Años después de escribir el poema, Heaney nos explica cuáles fueron sus sentimientos y emociones respecto a la configuración del mismo:

When I wrote this poem, I had a completely new sensation, one of fear. It was a vow to go on pilgrimage and I felt as it came to me –and again it came quickly– that unless I was deeply in earnest about what I was saying, I was simple invoking dangers for myself (P 58).

Del relato que hace Glob en su libro *The Bog People* se puede deducir que la muerte del hombre de Tollund forma parte de un ciclo natural en el que la tierra se lleva algo que previamente ha dado. Forma parte del ritual de la fertilidad que nada tiene que ver con la idea judeocristiana de la redención, en la que Cristo muere por los pecados de los demás.

5.2.13. “Nerthus”

Este poema es el más corto de la colección, tan solo consta de dos estrofas de dos versos cada una. Nerthus es el nombre en latín de una diosa de la fertilidad que pertenece a la mitología escandinava. Algunos de los cuerpos encontrados en los pantanos de turba en la península de Jutlandia habían sido sacrificados en rituales durante la Edad del Hierro con la finalidad de garantizar la suficiencia de la cosecha. Estas víctimas, al igual que ocurre con el novio de la diosa (“Bridegroom to the goddess”) en el poema anterior de “The Tollund Man” (WO 36), son necesarias para fertilizar la tierra y proporcionar abundantes cultivos cada año.

En la primera estrofa Heaney nos presenta una imagen simbólica de la diosa, una costilla de madera de fresno, en forma de “an ash-fork”, clavada en la turba. La relación existente entre la fertilidad de Nerthus y la consiguiente producción fecunda de los cultivos crea una descripción de la horca –cuya rama ha sido cortada en la intersección– que tiene connotaciones sexuales: la palabra “split” alude al órgano sexual femenino:

For beauty, say an ash-fork in peat,
Its long grains gathering to the gouged split;

Sin embargo, en la segunda estrofa, la presencia de la palabra “kesh” en el último verso podría interpretarse como una referencia al campo de prisioneros que aparece en el poema dedicatorio que abre la colección de *Wintering Out*. Y la diosa de la Edad del Hierro de Dinamarca sería extrapolada al escenario violento de la Irlanda del Norte contemporánea. En el poema no se menciona explícitamente el nombre de la prisión –Long Kesh–,³⁷ que fue habilitada expresamente para albergar a los numerosos presos tras la promulgación de la ley que permitía la reclusión de sospechosos sin juicio supuestamente vinculados con el IRA. Whyte da buena cuenta del sectarismo de esta medida política: “[...] internment was used exclusively against republicans although extreme Protestants had done as much to provoke the crisis” (1994: 346).

Además de la mencionada palabra “kesh”³⁸ (una especie de camino o carretera), también aparece la voz “loaning”,³⁹ (un angosto sendero rural sin cultivar); los dos son términos dialectales del Úlster: el primero procedente del inglés y el segundo del escocés.

A seasoned, unsleeved taker of the weather,
Where kesh and loaning finger out to heather.

(*WO* 38)

Ambos términos podrían simbolizar un camino, que, inevitablemente, conduce a un páramo desolado (Irlanda), y sin protección alguna contra agentes externos (Inglaterra). El propio Heaney no desmiente que exista esa referencia en Nerthus: “[...] if people thought there was a submerged reference to Long Kesh, ‘the new camp for refugees’ mentioned in the dedicatory verse, well, that was all right too” (O’Driscoll 2008: 128).

³⁷ Esta prisión se conocería posteriormente con el nombre de *Maze Prison*.

³⁸ *Kesh*: “A track or road across a bog constructed of wickerwork and other materials (Ulster-English). [< Irish (Gaelic) *cis*” (Wall 1998: 79).

³⁹ *Loaning*: “A narrow country lane or path (Ulster-English). [Scottish dialect]” (*ibid.*).

5.3. Conclusión

Si bien las dos primeras colecciones de Seamus Heaney no se caracterizan fundamentalmente por su contenido político –salvo algunos poemas concretos que sí son muy explícitos–, sí se puede afirmar que *Wintering Out* inicia una estela importante sobre las inquietudes y preocupaciones del poeta en torno a los orígenes y las consecuencias de los *Troubles*. “Although political echoes are audible in *Death of a Naturalist* and in *Door into the Dark*, there is no consciousness of politics as such, and certainly no political consciousness until *Wintering Out* and *North*” (Deane 1997a: 65).

A pesar del sectarismo ancestral y la creciente violencia que imperan en la región, Heaney procura mantener una puerta abierta a la esperanza. El poema que mejor refleja esta actitud es “The Other Side”, en el que Heaney expone la cuestión cultural en su contexto irlandés, donde se cruza la política con la historia, y que incluye los aspectos más importantes que ayudan a definir la identidad: la nacionalidad, la religión y la lengua. Stephen Dedalus, es decir, James Joyce, también estaría de acuerdo con esos temas que él mismo menciona en forma de ‘redes’: “When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets” (Joyce 1977: 184).

Por otro lado, y con relación a la cuestión lingüística, Heaney lamenta la práctica desaparición del irlandés, la lengua autóctona nacional de Irlanda y trata de recuperarla en la medida de sus posibilidades.⁴⁰ No obstante, él no reniega en absoluto de la lengua inglesa, pues también la ve como su otra lengua propia y nativa: Heaney se siente heredero de las dos tradiciones lingüísticas y culturales, y procura con ahínco poder armonizarlas. Heaney ha defendido la pluralidad lingüística como un activo unificador de la comunidad norirlandesa.

⁴⁰ La constitución de Irlanda, en su artículo octavo, establece que la lengua nacional/oficial de la República es el irlandés, aunque la lengua vehicular y de uso en casi todos los ámbitos es, indubitablemente, el inglés. La enseñanza del irlandés es obligatoria en todos los niveles no universitarios, y también es lengua cooficial en la administración.

Sin embargo, esto no le impide hablar y exponer cuáles son las razones históricas y políticas de esa diversidad, como lo hace en “The Wool Trade”, donde describe que la substitución del gaélico irlandés por el inglés –así como la presencia de otras variedades dialectales–, es el resultado del colonialismo inglés (británico a partir de 1707) durante siglos de ocupación y aculturación impuesta, con la consiguiente pérdida gradual de la cultura propia.

En definitiva, Seamus Heaney utiliza las dos lenguas que forman parte de su patrimonio lingüístico en su creación artística: principalmente el inglés (*Hiberno-English*) como lengua materna y el gaélico irlandés como la lengua nativa de Irlanda; también recurre a términos y expresiones dialectales que son inherentes al Úlster (*Ulster English*). Esta variedad está formada por palabras de origen inglés y escocés. Heaney incluye esta riqueza de su legado idiomático (inglés, escocés e irlandés) en su poesía e intenta hallar una identidad lingüística y cultural común –en gran medida imaginaria– para todos los hablantes de la región norirlandesa.

Capítulo VI

¿Escapando de la masacre en *North*?

How did I end up like this?
I often think of my friends'
Beautiful prismatic counselling
And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
My responsible *tristia*.
For what? For the ear? For the people?
For what is said behind-backs?

[...] I am neither internee nor informer;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,
Taking protective colouring
From bole and bark, feeling
Every wind that blows;

Heaney, *Exposure* (N 66-67)

6.1. Introducción

North, publicado en 1975, es el cuarto libro de poesía de Seamus Heaney y el de mayor contenido político y social de todas las colecciones. Su concepción tuvo lugar en los años más difíciles y convulsos del periodo de los *Troubles*. Heaney no podía permanecer ajeno a cuanto estaba sucediendo alrededor de él desde un punto de vista político, que tanto afectaba a la sociedad norirlandesa en general y a la comunidad nacionalista a la que él pertenecía. Como ciudadano y como poeta Heaney quería aportar soluciones al cisma existente en la población de Irlanda del Norte, que estaba dividida en dos comunidades enfrentadas. También buscaba dar respuesta al creciente problema de la violencia y de la represión sectaria que redundó en la segregación de la ciudadanía, y que había creado un grupo de ciudadanos católicos de segunda clase.

La tan esperada publicación del poemario de *North* tuvo una acogida desigual en función de las expectativas albergadas —estrechamente relacionadas con la ideología— por parte de los diferentes colectivos tanto en Irlanda y el Reino Unido, particularmente en Irlanda del Norte, como al otro lado del Atlántico, donde Heaney ya era conocido. Garratt nos describe cómo fue la recepción de *North*: “Here was the book that reviewers felt was long overdue: an Irish writer confronting and interpreting the social and political issues of his day. Those, especially in Britain, who had criticized Heaney for not speaking out on “the troubles” commended him for his voice in *North*”. Para los lectores norteamericanos la aparición de la colección también fue favorable, ya que la vieron como: “a powerful poetic blend of myth and contemporary politics” (1995: 4).

Para Russell, *North* es una de las colecciones de poesía más destacadas de Heaney y también la más polémica por su profundo análisis de la violencia: “It received more acclaim outside of Ireland and Northern Ireland than within the island, where it was attacked by critics

from the North such as Ciaran Carson and Edna Longley, and by Dublin nationalist turned unionist Conor Cruise O'Brien” (2016: 68).

Las reacciones fueron no se hicieron esperar, Morrison escribió: “[W]hen *North* finally appeared in 1975, containing some poems quite explicitly about the Troubles, there was an almost audible sigh of relief. [...] The book was widely received as Heaney’s ‘arrival’ as an important poet, winning several prizes and selling 6000 copies in its first month”. Y sobre algunas de las opiniones de los críticos en la capital británica, Morrison añade: “At the same time it was noticeable that, with the exception of Conor Cruise O’Brien¹ in *The Listener*, none of the London reviewers seemed at all clear about what view of the Troubles the volume took or what loyalties it betrayed” (1993: 56). El hecho de que en un centro cultural tan importante como Londres nadie viera claramente cuál era el sesgo político e ideológico que imprime Heaney en *North* habla muy a favor del poeta. Esta valoración potencia sus credenciales de independencia al no escorarse de forma abierta por bando alguno, situación que no le impide contar y exponer los hechos como él los percibe. En esta misma sintonía se expresa Hufstader: “Although some politically conscious critics of *North* fault it for the fact that, whatever Heaney says, he says nothing, I find that *North* achieves greatness as political poetry for precisely that reason” (1996: 73).

Además de las numerosas referencias políticas y sociales, *North* incluye muchas alusiones históricas –que no son meramente ornamentales– para apoyarse sobre dichas observaciones, por ejemplo: la saga nórdica de Njál y otros mitos escandinavos; algunos relatos del historiador romano Tácito; y también menciones literarias a: Shakespeare (*Hamlet*); Joyce (*A portrait of the Artist as a Young Man*); J.M. Synge (*The Playboy of the Western World*); Wordsworth (*The Prelude*); y W.B. Yeats (*Autobiographies*).

¹ Personaje histriónico y polémico. Empezó como un político entusiasta de la causa republicana irlandesa para convertirse en acérrimo defensor de la causa unionista. Llegó a militar en el Partido Unionista del Reino Unido (UKUP), partido creado en 1995 que se oponía al ‘Acuerdo de Belfast’ de 1998 (*Belfast Agreement*), también conocido como ‘Acuerdo de Viernes Santo’.

La situación de disturbios y violencia parecía perpetuarse en el tiempo, así como la discriminación que padecía la comunidad nacionalista católica; sin embargo, Heaney no quería abogar por las prácticas de represalias llevadas a cabo por el Ejército Republicano Irlandés (IRA). Respecto al papel que desempeña el poeta en la política, Heaney aporta la siguiente reflexión cuando habla de Osip Mandelstam,² poeta ruso por quien sentía una gran admiración y a quien describe como: “the Lazarus of modern Russian poetry” (P 217):

We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being overshadowed by a quest for poetry as a diagram of political attitudes. Some commentators have all the fussy literalism of an official from the ministry of truth.³ Mandelstam’s life and work are salutary and exemplary: if a poet must turn his resistance into an offensive, he should go for a kill and be prepared, in his life and with his work, for the consequences (*ibid.* 219-220).

En el artículo “Current Unstated Assumptions about Poetry”, Heaney dedica un elogio a la figura de Mandelstam: “No poet was more literary, yet no poet was more aware of poetry’s covenant with life. That covenant was sealed by a reverence for the word as the ratifying bond between the poet and “the reader in posterity” (1981: 650).

Ciertamente, ni Heaney estaba dispuesto a convertir su poesía en “an offensive” ni tampoco deseaba “go for a kill”. Foster afirma que el comentario de Heaney no procede: “Since Mandelstam actually died at the hands of a totalitarian regime, it seemed a bit armchairish for Heaney to call on poets to emulate him, especially since Heaney had by then decided that political poetry was not for him” (1995a: 36). Estoy plenamente de acuerdo con Foster en que Heaney no es un poeta político; ahora bien, precisamente por esa razón Heaney sí necesitaba encontrar una forma poética que diera voz a la situación política y social entre las dos comunidades en litigio enfrentadas por una violencia muy intensa y creciente, y, al mismo

² Mandelstam murió a los cuarenta y siete años camino a uno de los campos de prisioneros de Stalin.

³ El subrayado es mío. Es obvia la alusión que hace Heaney a la celeberrima obra de Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, pero no por ello he querido dejar de reseñarla ya que me permite decir también que el contexto en que tiene lugar es muy apropiado: la sangrienta dictadura del régimen totalitario de Stalin.

tiempo, mantener su independencia evitando los extremos en su manifestación política. Meyer (1995: 207) también valora la postura de Heaney respecto a los *Troubles*: “Inasmuch as Heaney resists politicization and the active role it implies, the litany of violence and suffering rehearsed not only in Ulster’s present-day sectarianism but in the equally unconscionable barbarities of ancient Ireland’s bogland is something which merits sympathy yet necessitates detachment”.

Con la publicación de *North* Heaney escribió una nota respecto al papel de los poetas con relación a la ‘situación’ en Irlanda del Norte: “During the last few years there has been considerable expectation that poets from Northern Ireland should ‘say’ something about the ‘situation’, but in the end they will only be worth listening to if they are saying something about and to themselves” (Macrae 1985: 123). Considero que esta declaración de principios es otra muestra de independencia de Heaney como poeta ya que él escribe desde su propia experiencia y para él mismo, es decir, no es portavoz de nadie. Para demostrar la coherencia de Heaney a lo largo de su carrera cabe destacar lo que le sucedió en el tren cuando volvía a casa –regresaba a Belfast de un viaje a Nueva York; un individuo le reprochó a Heaney por no defender la causa nacionalista republicana, y, como vemos en los siguientes versos de este breve intercambio comunicativo entre ambos, el poeta le contestó de la siguiente manera:

So he enters and sits down
Opposite and goes for me head on.
‘When, for fuck’s sake, are you going to write
Something for us?’ ‘If I do write something,
Whatever it is, I’ll be writing for myself.’
And that was that. Or words to that effect.

(SL 25)

Estos versos pertenecen al poema de “The Flight Path” de la colección de *The Spirit Level*, publicada en 1996.

“By Heaney’s own estimation, the distinction between public pronouncement and personal sentiment necessarily helps to distinguish the propagandist or political mouthpiece from the legitimate poet of political conscience” (Meyer 1995: 207).

Heaney decidió abandonar definitivamente Irlanda del Norte en el punto álgido de los enfrentamientos como consecuencia de una amenaza vertida por terroristas pertenecientes a la órbita unionista tras una aparición del poeta en televisión. Se mudó con su familia al condado de Wicklow, al sur de Dublín, donde siguió desarrollando su carrera como poeta en un “exilio interno” (“inner émigré”), como él mismo se autodefine en “Exposure”, poema que cierra *North* (67). Su traslado de Belfast a Dublín en agosto de 1972 fue motivo de todo tipo de comentarios mediáticos y políticos: “There were those who disapprovingly saw his removal from Belfast to Dublin in 1972 as an Irish nationalist’s gesture of delinquency, others who disapprovingly saw it as an Irish nationalist’s gesture of inherited commitment” (Foster 1995a: 3). Respecto a esta misma cuestión O’Donoghue dice que Heaney se marchó al sur de Irlanda: “pursued by the catcalls of the Paisleyite *Protestant Telegraph* as it bade farewell to ‘the well-known Papist propagandist’” (1992: 173).

Ese mismo año había tenido lugar la masacre de *Bloody Sunday* (30 de enero) en la que 14 civiles desarmados fueron asesinados por soldados británicos pertenecientes al regimiento de élite de paracaidistas. Estos hechos marcaron un punto de inflexión en la violencia creciente en Irlanda del Norte, y propiciaron un aumento muy significativo en el número de jóvenes católicos que se afiliaron como nuevos militantes al IRA. “Following Bloody Sunday, when British paratroopers killed 13 civilians in Derry, popular support for the IRA in nationalist Ireland reached a level unseen since 1920s” (Hanley 2015: 169). El año de 1972 quedará señalado como el periodo en que se registró el número más elevado de muertes durante todo el tiempo de los *Troubles*: 498 personas; desde 1966 hasta junio de 2012 la cifra total de muertos asciende a 3739 personas (McKittrick and McVea 2012: 375).

Corcoran también se hace eco de esa mudanza: “What bearing, if any, the events of Bloody Sunday and their aftermath had on this move I am in no position to say, but it was the material of media speculation at the time” (2009: 171). Ahora, desde Dublín: “desde la distancia”, tenía otra perspectiva de la situación: un enfrentamiento creciente en intensidad, entre las comunidades católica y protestante, de mucho más calado de lo que pudiera parecer para un observador externo. Las diferencias religiosas eran simplemente “ornamentales”, es decir, puras etiquetas que identificaban intereses políticos y sociales que tenían una negativa repercusión económica en la comunidad nacionalista; en definitiva, las múltiples y continuas discriminaciones a que ésta se veía sometida eran producto de una carencia o violación de sus derechos civiles.

Las afinidades de Heaney con la causa nacionalista alcanzan un punto culminante con la publicación de *North*, con declaraciones y comentarios políticos que no habían aparecido hasta entonces, y que tampoco se producirán después en toda su obra literaria con la misma claridad. Más adelante, y a medida que avanza su carrera profesional, la poesía se convertiría en un medio hacia la reconciliación de ambas comunidades.

La situación en la región norirlandesa llegó a unos extremos de verdadera crisis de convivencia a partir de 1969. Heaney quiso dejar constancia en su poesía de la magnitud y complejidad de los hechos que acontecían allí –acompañados de una gran dosis de violencia sectaria–, y de todas sus implicaciones políticas y sociales. Tras el fallecimiento de Seamus Heaney a los 74 años (30 de agosto de 2013), el dramaturgo irlandés Frank McGuinness dijo sobre el gran poeta:

During the darkest days of the Northern Ireland conflict he was our conscience: a conscience that was accurate and precise in how it articulated what was happening. His poems are a brilliant record of what Ireland went through, and to produce it he must have gone through many trials. He carried enormous burdens for us and he helped us. He was a great ally for the light ... he was the greatest Irishman of my generation: he had no rivals (citado en Higgins y McDonald 2013).

La segunda parte de *North* contiene poemas que tratan de esta situación, en ellos vemos a un Heaney bastante reflexivo, que relata algunos episodios reales de su vida en los que reafirma su propia identidad, aunque este rasgo sea más bien una constante a lo largo de toda su obra. También con motivo de su muerte, Boland ha escrito:⁴ “His fine and haunting 1975 volume “North” is most remarkable for shifting the poet’s stance from witness to participant. What makes this volume and his later work on the Troubles so compelling is the subtle portrayal of a moral twilight in which the political poet can end up working, fielding a lack of certainty into a language of engagement” (2013).

Cuando Heaney ya llevaba un tiempo escribiendo, en los años setenta, se ve en la perentoria necesidad de tratar esta situación de crisis intensa, y que convierte en recurrente en su poesía, especialmente en las colecciones de *Wintering Out* (1972); *North* (1975); y *Field Work* (1979). Hace continuas referencias a la situación política y social del momento y explora la mejor forma de abordarlas en su producción literaria.⁵ Uno de los procedimientos para reflejar lo que él percibe es a través de figuras mitológicas, que ocupan una parte considerable de su producción; en la primera parte de *North* bebe de esa mitología, que Heaney recrea con imágenes y símbolos, siempre al servicio de los intereses y los hechos que él quiere reflejar en cada instante. “Heaney’s revelations of the dead [...] expose the shadowy demarcations between story and history and tabulate the consequences of blind devotion to fossilized myths” (Hart 1989: 402). Debido a la presencia vikinga en Irlanda durante siglo y medio aproximadamente, el poeta dedica buena parte de sus alusiones a los mitos sobre los hombres del norte de Europa.⁶ Además de recurrir al conjunto de los mitos de Irlanda, Heaney, gran

⁴ Eavan Boland es directora del programa de escritura creativa en la Universidad de Stanford y miembro de la *Irish Academy of Letters*.

⁵ Son las tres colecciones que mejor reflejan los problemas políticos y sociales –y que coinciden con el periodo de máxima violencia– en Irlanda del Norte.

⁶ El primer ataque vikingo registrado en Irlanda tuvo lugar en 795; procedían de Noruega y quemaron una iglesia de la isla de Rathlin, en la costa de Antrim, en el norte de Irlanda. También asaltaron los monasterios de las islas de Inishmurray y Inishbofin, al oeste de Irlanda (Duffy 2000: 24).

conocedor de la tradición grecolatina, también llama a la puerta de las fuentes clásicas. De hecho, como resalta Ardanaz: “Dos poemas a Anteo abren y cierran esta Primera Parte del libro de Heaney, subrayando la importancia de su contacto con la tierra” (1995: 149).

Con respecto al título del poemario, Hederman afirma que se trata de un nombre ambiguo: “[...] the ambiguity is contained in one word which can mean the particular province in the North of Ireland, or the mythological North from which the vikings and other striking features of our heritage emerge” (1982: 481). Yo no veo tal ambigüedad, de hecho considero que el nombre de *North* alude claramente a las dos partes en las que Heaney divide el libro: la primera –esencialmente mitológica– hace referencia a los nórdicos, es decir, a los hombres de los pantanos del norte de Europa (Dinamarca e Irlanda), así como a los vikingos noruegos e islandeses, además de los ya mencionados daneses; la segunda –en gran medida autobiográfica– habla en su totalidad de la situación política y social contemporánea de Irlanda del Norte. El propio Heaney ha justificado el título del poemario en los siguientes términos: “The poems in Part II may have been different in pitch but they weren’t just occasional, they’re integral to the book and help to underwrite its title. They come out of ‘the matter of the North’ of Ireland” (O’Driscoll 2008: 179).

6.2. *North* - primera parte:

Los conocidos como ‘poemas de los pantanos’, ocupan un apartado destacado en esta parte del libro. Antes de aparecer en la colección de *North* (junio de 1975), los ocho poemas habían sido previamente publicados bajo el título de *Bog Poems* en mayo de ese mismo año.⁷ Heaney establece un paralelismo entre los cuerpos que aparecen en estos poemas, con su ceremonia de sacrificios rituales, y las víctimas de los enfrentamientos sectarios en Irlanda del Norte, que se presentan también como sacrificios con fines políticos.

⁷ Los poemas son: “Bone Dreams – Come to the Bower – Bog Queen – Punishment – The Grauballe Man – Tête Coupée [en *North*, aparece con el título de ‘Strange Fruit’] – Kinship–Belderg” (Brandes and Durkan 2008: 17).

Un tema destacado y recurrente en la poesía de Seamus Heaney se enmarca en el dolor o el sufrimiento padecido por los irlandeses a lo largo de toda su historia en lo que Russell denomina “the wound of history”; esta ‘herida’ se refleja fielmente en los poemas que Heaney dedica a los pantanos –cuatro de los cuales se analizan en este capítulo. “Heaney images the bog as an open wound and features victims of both ancient fertility rites and modern sectarian practices in Northern Ireland who themselves have been wounded, cut open, sometimes beheaded” (2016: 40).

Darcy O’Brien, amigo de Heaney con quien había pasado un tiempo ayudándole con la corrección de pruebas de los ‘Bog Poems’, recuerda el estado de ánimo del poeta en “Exposure” (poema que cierra la colección de *North*): “Recalling his somber and self-critical mood that year [December 1973], somewhat alarming in a man normally jovial, I can see the poem as a frank disclosure of his state of mind. He had written the bog poems as a means of coming to terms with the sectarian violence in his native Northern Ireland” (1995: 189).

6.2.1. “Antaeus”

Este poema abre la primera parte de *North*. En “Antaeus”⁸ Heaney nos describe cuál es la relación del mito del gigante con la Tierra, de cuyo contacto depende inexorablemente para conservar su propia supervivencia. Además, su permanencia sobre la superficie de la corteza terrestre le confiere la fuerza suficiente para mantener la independencia:

When I lie on the ground
I rise flushed as a rose in the morning.
In flights I arrange a fall on the ring
To rub myself with sand

⁸ “Anteo: Gigante, hijo de la Tierra y de Neptuno. Su fuerza provenía de su contacto con la Tierra, su madre. Hércules, para vencerlo, tras derribarlo tres veces, tuvo que estrangularle manteniéndolo en el aire” (Ardanaz 1995: 149).

Esta estrategia le funciona, y Anteo no puede separarse o ‘destetarse’ de los ríos (venas) de su cueva en la tierra:

That is operative
As an elixir. I cannot be weaned
Off the earth’s long contour, her river-veins.
Down here in my cave,

Girded with root and rock,
I am cradled in the dark that wombed me
And nurtured in every artery
Like a small hillock.

(N 3)

Heaney compara a Anteo con un pequeño montículo, ceñido por la raíz y la roca que se nutre por todas las arterias, y que se acuna en las tinieblas que le engendran: Anteo forma parte del terreno, y, como se indica anteriormente, no puede separarse de él.

En los siguientes versos vemos que Heaney, fiel al mito griego como sostiene la tradición, hace que Anteo rete y obligue a luchar a todos los nuevos héroes que vengan en busca de las manzanas doradas y del Atlas si quieren entrar en ese reino de la fama.

Let each new hero come
Seeking the golden apples and Atlas.⁹
He must wrestle with me before pass
Into that realm of fame

A continuación, nos describe la única parte vulnerable de su cuerpo, es decir, su talón de Aquiles;¹⁰ el verso que cierra el poema es significativo ya que su elevación (sin la ayuda de la siempre recurrente tierra) implicará su caída: su muerte.

⁹ *Atlas*, gigante de la mitología griega, fue castigado por luchar contra el dios Zeus a sostener con sus hombros la bóveda celeste que rodea la Tierra.

¹⁰ Aquiles, héroe de la mitología griega.

Among sky-born and royal:
He may well throw me and renew my birth
But let him not plan, lifting me off the earth,
My elevation, my fall.

(*ibid.*)

El punto de vista que adopta el poema, para resaltar el protagonismo de Anteo, es el de primera persona. Heaney utiliza este mito como vehículo para explicarnos la necesidad y el amor que siente por sus orígenes haciendo referencia a las raíces de su tierra. Necesita estar en contacto con ella y la defiende contra todos. En “Hercules and Anteus”, poema que cierra esta primera parte del libro, Heaney se resigna a la continuidad de Anteo como entidad independiente (Irlanda), y admite su derrota y sometimiento ante una fuerza heraclea o hercúlea¹¹ (Inglaterra). Sobre el significado de estos dos poemas, Morrison afirma que: “Politically, these are poems about colonization, suggesting that dispossession is the inevitable lot of small, backward nations” (1993: 58-59). No obstante, el poeta se siente orgulloso de sus ancestros y su herencia cultural celtas.

6.2.2. “Funeral Rites”

En este largo e importante poema, dividido en tres partes, Heaney se propone dar sepultura digna a todas aquellas personas que han muerto en Irlanda del Norte a causa de la violencia sectaria. Asimismo, realiza un esfuerzo para poner fin a la espiral de asesinatos, a la situación de caos, y al estado de agitación social en que vive la región. El poeta se pregunta si los rituales y las ceremonias funerarias pueden servir al menos para aliviar el sufrimiento de las víctimas y mitigar la tensión de sus conciudadanos.

¹¹ En la mitología griega se utiliza el nombre de Heracles, que en la romana se convierte en Hércules, apelativo más difundido y por el que es mayormente conocido en la tradición moderna.

Heaney describe el escenario de la muerte y el entierro en tres contextos distintos: por causas naturales, como resultado de la lucha sectaria, y en el marco de la mitología y la leyenda. El poema tiene una carga política significativa, y, en última instancia, busca una solución al atávico ciclo de asesinatos y venganza. Shapiro considera que “Funeral Rites” es, posiblemente, el mejor poema político desde “Easter 1916”, de William Butler Yeats (1995: 23).

Al principio del poema Heaney recuerda su asistencia a un velatorio cuando era niño y nos relata sus experiencias personales en funerales: “Very strange, but it’s very familiar, that face, [la foto del hombre de Tollund que le inspiró a escribir el poema de “The Tollund Man”] I’ve seen it in coffins so often in my adolescence. I used to go to a lot of funerals and to wakes, kneeling beside the coffins at eye level with aged rigor mortis heads” (Haffenden 1981: 57). Para él, echarse el féretro al hombro es “a kind of manhood”, es decir, asumir la responsabilidad de la madurez y todo el significado inherente a los rituales funerarios en Irlanda.

I shouldered a kind of manhood,
stepping in to lift the coffins
of dead relations.

(N 6)

Describe la cara y las manos de los difuntos con gran precisión, los dedos entrecruzados con los abalorios del rosario y las muñecas colocadas en actitud de rezar, de tal forma que sus familiares y amigos puedan presentar sus últimos respetos: “They had been laid out // in tainted rooms, / their eyelids glistening, / their dough-white hands / shackled in rosary beads” (*ibid.*).

Al principio vemos a un Heaney un tanto distante. Como no podía ser de otra forma, muestra respeto por los difuntos, pero no va más allá, y describe su actitud: “I knelt courteously, / admiring it all”. Está entusiasmado con la escena de las velas la mujer que espera con respeto (detrás de él), y los crucifijos en los ataúdes:¹²

¹² Nos recuerda otra imagen de unas mujeres rezando en la Iglesia en actitud sumisa y reverencial en el poema de “Poor Women in a City Church”, de *Death of a Naturalist*.

as wax melted down
and veined the candles,
the flames hovering
to the women hovering

behind me.

(*ibid.* 6-7)

Una vez que la tapa está asegurada con clavos empieza la procesión del funeral. La ceremonia y los rituales, como el manifestar el luto por parte de la familia y los miembros de la comunidad local, que muestran su apoyo y solidaridad, les ayudan a enfrentarse a la muerte, y les permite continuar con sus tareas cotidianas:

Dear soapstone masks,
kissing their igloo brows
had to suffice

before the nails were sunk
and the black glacier
of each funeral
pushed away.

En la segunda parte nos vemos incursos en la vorágine de asesinatos que, lamentablemente, son una constante (“customary rhythms”) en la región norirlandesa. A pesar de lo cual, hay un reclamo por una ceremonia funeraria que sea capaz de reconciliar a toda la comunidad:

Now as news comes in
of each neighbourly murder
we pine for ceremony,
customary rhythms:

the temperate footsteps

of a cortège, winding past
each blinded home.

(*ibid.* 7)

El poeta medita y reflexiona sobre las palabras “neighbourly murder”; se trata de un oxímoron que denota que las muertes no son consecuencia de un proceso natural, sino la terrible cadena de asesinatos sectarios entre personas pertenecientes a la comunidad, y eso los convierte en actos más graves y atroces. Al respecto de este verso Corcoran afirma: “The hideous phrase ‘neighbourly murder’ establishes the connection between present and past: those who are neighbours in Northern Ireland, Catholics and Protestants, kill one another, just as the Norsemen of the sagas, with their ferocious ethic of revenge, kill one another” (1998: 65). Asimismo, el último verso, “each blinded home”, se puede interpretar como el miedo y la imposibilidad de considerar cualquier signo de reconciliación.

Por otro lado, Heaney sugiere la creación de una necrópolis donde enterrar a todos los difuntos víctimas de la violencia partidista, y que esta sea emplazada en “the great chambers of Boyne,”¹³ confiriendo al lugar la dignidad que ha heredado de la tradición. A diferencia del significado que el Boyne¹⁴ tiene para los unionistas y lealistas orangistas, que todavía en la actualidad celebran ese triunfo que ahonda la división sectaria en Irlanda del Norte, la propuesta de Heaney es integradora, pues él apunta al lugar donde se encuentran las cámaras funerarias prehistóricas de Newgrange, en el valle del Boyne:

I would restore

the great chambers of Boyne,
prepare a sepulchre

¹³ Se trata de un lugar de especial significado en Irlanda donde hay un cementerio prehistórico con más de veinte galerías funerarias, y se le conoce por la ‘Curva del Boyne’. Está emplazado en una colina para que tres de sus tumbas (Newgrange, Knowth y Dowth), las más suntuosas, dominen el fértil valle que se extiende a su falda.

¹⁴ Fue la escena de la batalla de la victoria en 1690 del protestante Guillermo III de Orange sobre el católico rey Jacobo II de Inglaterra y sus seguidores, también católicos.

under the cupmarked stones.

(N 7)

El poeta se imagina a las familias uniéndose al cortejo y dirigiéndose al sepulcro para deshacerse del lastre de todos los pecados del pasado y los enfrentamientos del presente en la tumba, y de esta forma poder salir renovados: “Out of side-streets and bye-roads // purring family cars / nose into line, / the whole country tunes / to the muffled drumming // of ten thousand engines”. Toda la población de Irlanda (toda la nación) asistiría a la procesión; este punto es importante porque hace un llamamiento a la unidad al no excluir a nadie e invitar a todos, no solo a los católicos; por eso quiere que sea un “slow triumph”, y así olvidar el pasado. En cuanto a los tambores, estos están “muffled” porque, a diferencia de los ‘tambores de guerra’ agresivos de las marchas orangistas, son tambores respetuosos y reverenciales de la paz y no de la guerra: “the whole country tunes / to the muffled drumming / of ten thousand engines”. Las mujeres también se añadirían y celebrarían esta gran reunión:

Somnambulant women,
left behind, move
through emptied kitchens

imagining our slow triumph
towards the mounds.

El poeta compara la procesión con una serpiente cuya cola se mueve desde el norte (*North*) en el momento en el que la cabeza entra en el sepulcro. Una vez que los cuerpos han sido enterrados, el cortejo fúnebre vuelve de nuevo hacia el norte (*North*), y esta vez solo habrá lugar para hablar de la memoria y no de venganza:

Quiet as a serpent¹⁵
in its grassy boulevard,

the procession drags its tail
out of the Gap of the North
as its head already enters
the megalithic doorway.

(N 8)

Cuando la tumba esté sellada las familias volverán a sus casas dejando atrás: “Strand and Carling fjords”, y el “cud of memory”, es decir, las injusticias y las enemistades del pasado quedarán, momentáneamente, aliviadas: “allayed for once”. De esta manera, y a pesar de que los asesinatos son consecuencia de una aniquilación mutua, sus muertes no han de provocar venganza alguna.

En la última parte, los dolientes del cortejo fúnebre se consuelan y Heaney establece una analogía entre el pasado y el presente al comparar las víctimas irlandesas enterradas en Newgrange¹⁶ con un guerrero islandés asesinado:¹⁷

imagining those under the hill
disposed like Gunnar
who lay beautiful
inside his burial mound,
though dead by violence,

and unavenged.

(N 9)

¹⁵ La presencia de la serpiente es significativa ya que San Patricio la desterró de Irlanda y ahora Heaney la trae de nuevo para apuntalar su concepto de ceremonia pagana. Cree que con este tipo ceremonias se evitarían luchas religiosas en el desarrollo de los rituales.

¹⁶ El pasaje funerario de Newgrange es la reliquia prehistórica más formidable de Irlanda por su magnífica estructura, cuyas tallas en la roca son realmente espléndidas.

¹⁷ “Gunnar: Rey de los Nibelungos y esposo de Brynhild en la *Volsunga Saga*” (Ardanaz 1995: 149).

Heaney alude al entierro de Gunnar, quien a pesar de que fue asesinado violentamente, no hubo ningún intento de vengar su muerte. La palabra “imagining” es clave, pues Heaney manifiesta un desiderátum a través de una visión de Gunnar. Estos versos nos pueden indicar que las contiendas sangrientas por enemistad sectaria se pueden evitar. En este sentido, McGuinn va más allá y afirma que: “The final section of this poem makes it the most positive and life-affirming work in North. Here, for a moment, Heaney imagines the impossible: a Viking death which actually breaks the cycle of “scoretaking”” (1986: 100).

Heather O’Donoghue sostiene que, según los relatos de la saga, la muerte de Gunnar sí se cobró su venganza: “[...] vengeance follows hard upon the vision. Some critics have assumed that Heaney has ‘changed the story’ (though others have simply not known the saga)”. Sin embargo, ella afirma que son otras las razones: “Heaney leaves purposefully ambiguous his version of Gunnar’s story, neither misunderstanding nor deliberately distorting the saga’s account” (2009: 197-198). Asimismo, O’Donoghue pone en valor la habilidad literaria del poeta, cuya utilización de la *saga de Njál*: “is intertextuality of a very high order”. Según ella, en el poema Heaney presenta, con una ambigüedad magistral, un “imagining” de lo que podría haber sido, permitiendo al lector suponer que la visión de Gunnar ofrece esperanza y afirmación después de la violencia, mientras que la *saga de Njál* demuestra justamente lo contrario. “Indeed, the longer-term prospects in the saga are desperately bleak: though the violence set in train by the death of Gunnar does finally wear itself out, this does not happen until the killings have engulfed the lawyers and the politicians, a shockingly analogy to the Troubles in Northern Ireland” (*ibid.* 200):

Men said that he was chanting
verses about honour
and that four lights burned

in corners of the chamber:

which opened then, as he turned
with a joyful face
and looked at the moon.

(N9)

McGuinn considera que esta estrofa, además de aportar esperanza, apunta a cuál debe ser el camino para poner fin a las muertes: “[...] the final stanza of *Funeral Rites*, with its potent combination of pagan and Christian resurrection imagery shows, [...] that peace and freedom are the reward of those who dare to renounce the killing” (1986: 100). Las imágenes de la procesión pasando por los fiordos de Strang y Carling producen una reflexión acerca de la muerte y el entierro de la saga de Njál.¹⁸ Heaney nos habla del pasado vikingo de Irlanda y de paso nos recuerda que la muerte de Gunnar simboliza el fin de un ciclo de venganzas y enemistades, al no desencadenar esta muerte más violencia. “So intense is Heaney’s desire for the suspension of hostilities that he invests this ritual mourning with the power to assuage all factions” (Collins 2003: 89).

El corolario que podríamos obtener del poema en general, y de la última parte en particular, es que si la cultura vikinga puede crear una saga en la que la violencia cesa, tal vez sea hora de olvidarse de los rituales católicos y protestantes que tantos problemas han creado, y volver a la cultura pagana de otros tiempos. Creo que esta opinión se ve avalada, en parte, por Johnston al decir que: “*Funeral Rites and North* evade history by linking prehistoric Ireland with Norse legend” (2003: 118). Y también es pertinente aportar la opinión de Andrews cuando este afirma que: “Heaney’s project is the achievement of that momentary peace – that sunlit space, that ‘home’ or ‘haven’ – in which all oppositions are harmonized in the self-contained, transcendent poetic symbol” (1988: 16).

¹⁸ La *saga de Njál o Nial* pertenece a las sagas islandesas del siglo XIII, es una obra literaria narrativa escrita en prosa cuyo protagonista es Njál, y su autor es desconocido. Para muchos críticos se trata de la mejor y, sin duda, la más famosa de su género, y en la actualidad se encuentra entre las más leídas y admiradas en Islandia.

6.2.3. “North”

El título de este poema se corresponde con el del poemario. Al igual que en “Funeral Rites”, Heaney nos lleva de nuevo al pasado en busca de respuestas, en este caso a la época vikinga. Como se ha indicado, la primera incursión vikinga registrada en Irlanda tiene lugar en el año 795 y, a través de sucesivos asentamientos en el tiempo, estos navegantes escandinavos del norte de Europa se establecen en buena parte de Irlanda creando nuevas ciudades. En el año 902 los vikingos fueron expulsados de Dublín y no queda registrada ninguna actividad en la isla hasta el año 914 cuando reaparecieron en la bahía de Waterford y atacaron Munster y Leinster, y, finalmente, volvieron a ocupar Dublín de nuevo. A partir del año 950 su influencia empieza a decaer y queda muy mermada (Duffy 2000: 24).

Al referirse al mundo vikingo, Heaney marca una diferencia importante entre los vikingos que solo buscaban el saqueo y arrasaban a las poblaciones con sus moradores, y los escandinavos que se establecían tras su llegada y entraban a formar parte del escenario local aportando sus tradiciones y costumbres. “Los pueblos de Noruega, Dinamarca y Suecia –las tierras natales de los vikingos– compartían una rica tradición marinera y una jerarquía social en la que esclavos, hombres libres y nobles eran gobernados por una sucesión de reyes locales y jefes en constante liza” (Pringle 2017: 11).

Heaney tiene como propósito crear un mundo imaginario y lo consigue mediante el uso del lenguaje: utiliza palabras de origen anglosajón y nórdico, que le transportan etimológicamente a ese mundo que él imagina. La primera estrofa del poema: “I returned to a long strand, / the hammered shod of a bay, / and found only the secular / powers of the Atlantic thundering” (N 10), nos lleva inequívocamente a tiempos pretéritos; cuando el poeta vuelve se encuentra con la presencia del mar, el “Atlantic thundering”, imagen que alude a Thor¹⁹ (dios

¹⁹ “Thor: En la mitología escandinava, dios del trueno. Hijo de Odín y de Iord (la Tierra). Era temible por tres objetos que poseía: el martillo tonante, Miobnir; el cinturón de fuerza, Megingjardar; y los guantes de hierro” (Ardanaz 1995: 149).

del trueno), de la mitología escandinava. En estos versos encontramos cuatro palabras que proceden del germánico a través de distintas vías.²⁰ A éstas podemos añadir otras frases que aparecen en varios versos a lo largo del poema: “their long swords rusting” (*ibid.* v. 12), y “hacked and glinting / in the gravel of thawed streams.” (*ibid.* vv. 15-16).²¹

Heaney pone énfasis en emplear palabras anteriores a la invasión normanda²² e intenta evitar el uso de palabras latinas o griegas, y cuando lo hace produce una imagen que llama la atención poderosamente por el contraste que origina, como es el caso de: “in violence and epiphany.”²³ Es como si Heaney nos quisiera hacer ver que el inglés, como lengua común por imposición en Irlanda, procede, en gran medida, de distintas oleadas de invasiones y conquistas. Desgraciadamente, son muy pocas las palabras de origen celta que perviven en la actualidad.

En la segunda estrofa, y en claro contraste con la anterior, Heaney desmitifica la idea, generalmente positiva, que se tiene de los pueblos del norte, y su sentimiento es de indiferencia por lo que ve:

I faced the unmagical
 invitations of Iceland,
 the pathetic colonies
 of Greenland, and suddenly

(N 10)

La imaginación del poeta se ve estimulada por los vikingos, a quienes define con cierta mordacidad como “those fabulous raiders”, y analiza sus logros –no exentos de violencia: “those lying in Orkney and Dublin / measured against / their long swords rusting”. Su relación

²⁰ Estas palabras: *long strand*, *hammered shod*, son de uso habitual, especialmente las tres primeras.

²¹ La palabra *gravel* procede del antiguo francés.

²² Las incursiones y asentamientos vikingos empiezan a finales del siglo VIII. Los primeros asentamientos normandos se producen a partir de 1169 bajo el reinado de Enrique II.

²³ La epifanía es la festividad que se celebra el día 6 de enero, en que se conmemora la adoración de Jesús por los Reyes Magos. Sin embargo, aquí se podría interpretar la palabra como un sentimiento en el sentido en que la utiliza Joyce, es decir, como la comprensión o el caer en la cuenta de la esencia o significado de algo o más concretamente cuando alguien ha encontrado la última pieza del puzle, y ahora es capaz de ver toda la imagen, o tiene nueva información o experiencia que aporta un significado fundamental para entender las dudas iniciales.

con los fantasmas vikingos es tan cercana e íntima que incluso les puede escuchar, y le alertan, con sus voces y sus acciones del pasado, de lo que está por llegar: “ocean-deafened voices / warning me, lifted again / in violence and epiphany” (*ibid.*). Con la ventaja que da el paso del tiempo, estas voces también le informan de que la única paz de la que gozaban era aquella que venía después de las duras batallas, el sexo rudo, la venganza y el odio:

thick-witted couplings and revenges,

the hatreds and behindbacks
of the althing,²⁴ lies and women,
exhaustions nominated peace,
memory incubating the spilled blood.

(N 10-11)

Heather O’Donoghue sostiene que estos versos describen: “a picture of settled Viking life derived not from popular histories, but from a literary source, the Old Icelandic sagas” (2009: 195); y con respecto a las palabras de “lies and women” en esta estrofa, añade que: “In the sagas, lies and women are represented as powerfully disruptive forces in society” (*ibid.* 199).

Y, mientras recuperaban fuerzas, recordaban ‘la sangre derramada’ para volver a repetir el proceso de nuevo como si de distintos ciclos se tratara. Otra vez, surge la voz del barco vikingo:²⁵

It said, ‘Lie down
in the word-hoard, burrow
the coil and gleam

²⁴ El término *althing* es islandés, procede del antiguo nórdico y hace referencia a la asamblea general legislativa de Islandia.

²⁵ Le aconseja a Heaney sobre cómo proceder con su escritura; otras voces muy ‘autorizadas’ aparecerán más adelante, especialmente la de Joyce (*Station Island*, 1984) con una finalidad similar; Heaney recibirá sabios consejos con relación a cómo debe ser su comportamiento como poeta.

of your furrowed brain.²⁶

En un borrador del manuscrito de “North” aparecen los siguientes versos después de la palabra compuesta “word-ward”: “follow / the worm of your thought / into the mound” (Curtis 2001: 60). Esta versión refuerza la idea de que Heaney desea dedicar sus esfuerzos poéticos a la creatividad artística, lo cual no significa que vaya a dejar de escribir sobre cuestiones políticas si estas son dignas de mención, pero sí aspira a que la política no ocupe el tema central de su producción.

La voz continúa con su consejo: el poeta no debe esperar ninguna inspiración directa de las acciones de los guerreros vikingos que le facilite su creación literaria; asimismo, le hacen saber con lo que él se va a encontrar:

Compose in darkness
Expect aurora borealis.
in the long foray
but no cascade of light.

Heaney, al seguir estos consejos de los vikingos, convierte su creación poética en una larga incursión, que por antonomasia ha de ser hostil y depredadora; no obstante, el mundo y la cultura vikingos le ayudarán a interpretar y a darle sentido a su propia experiencia existencial en Irlanda del Norte. La última advertencia que recibe es que él ha de tener confianza en los conocimientos adquiridos (en forma de ‘tesoro’), y en sus instintos e imaginación a la hora de escribir:

Keep your eye clear
as the bleb of the icicle,
trust the feel of what nubbed treasure
your hands have known’.

(N 11)

²⁶ Word-ward: se refiere a la extensa reserva en forma de tesoro (secreta u oculta) que hay en la palabra.

En definitiva, en este poema Heaney analiza las atrocidades cometidas por los vikingos y se propone extraer una lectura constructiva sobre las experiencias negativas del pasado para aplicarla a la violencia contemporánea en Irlanda del Norte, que se encuentra en un punto álgido en el momento en que compone este poema.

6.2.4. “Viking Dublin: Trial Pieces”

La cultura vikinga está íntimamente relacionada con la geografía escandinava: la escasez de tierras cultivables y el deseo de encontrar riquezas en otras tierras –los escandinavos eran expertos navegantes– impulsaron a muchos a hacerse a la mar. A finales del siglo VIII, los vikingos, que procedían de Noruega, Dinamarca y Suecia, empezaron a efectuar incursiones y a saquear las islas británicas. Aunque no todos ellos practicaron el pillaje como medio de vida, siempre han estado considerados como invasores salvajes y saqueadores en general, y en Irlanda también. Sin embargo, las excavaciones arqueológicas realizadas en Wood Quay en Dublín nos ofrecen una imagen diferente en la que se puede apreciar la presencia de colonos escandinavos, artesanos y trabajadores que entraron a formar parte de la sociedad medieval irlandesa.²⁷ “The impact of the Vikings upon Ireland should not be regarded as merely destructive. Their presence enriched the native culture both artistically and commercially. The Vikings founded the country’s first cities at Dublin, Wexford, Waterford, Cork and Limerick, and these became centres of trade from which Norwegian longships carried Irish hides and wool to Europe, bringing back wine and slaves” (McGuinn 1986: 115-116).

²⁷ El asentamiento vikingo en Dublín data del siglo IX. Los vikingos gobernaron la ciudad durante casi tres siglos. Aunque fueron expulsados en 902 volvieron en 917. En 1014 fueron derrotados por el rey irlandés Brian Boru en la famosa batalla de Clontarf. A partir de entonces su influencia política en Dublín es prácticamente inexistente y su presencia obedece más a tratos comerciales. Finalmente, en 1171 la ciudad fue capturada por el rey Dermot MacMurrough de Leinster con ayuda de mercenarios anglonormandos, poniendo fin al control vikingo de Dublín. Paradójicamente, esta ayuda anglonormanda para expulsar a los vikingos supuso el comienzo de una larguísima campaña por parte de otra oleada de nuevos invasores: los ingleses, situación que todavía perdura en Irlanda del Norte.

Heaney está dispuesto a arrojar luz sobre los aspectos positivos de los vikingos a su paso por la isla. Él describió su proyecto artístico, en parte, como una búsqueda poética: “to grant the religious of the violence its deplorable authenticity and complexity. And when I say religious, I am not thinking simply of the sectarian division” (P 56-57). El interés de Heaney en *North* yace en la violencia en sí mismo. Por ejemplo, en este poema, Heaney se imagina un proceso ritual: “by jumping in graves” para alcanzar un fin: “coming to consciousness” (N 14). Hufstader sostiene que el poeta ha diseñado un ritual a través del cual él se puede identificar al principio con Irlanda y su pasado, para, posteriormente, hallar la liberación de ese pasado tribal mediante la consecución o conquista de la consciencia: “I read all of *North* as a sequence dominated by one person’s thoughts of performing such rituals, a sequence comprising an entrance rite, central action, and the subject’s emergence from the ritual in a new state of mind” (1996: 61).

Escribir poesía procedente de una fuente de inspiración que se encuentra en constante transformación –como ocurre con la cambiante situación personal y profesional de Heaney, influenciada, sin duda, por los acontecimientos políticos del momento–, constituye un reto más exigente que escribir de un único foco de iluminación artística.

Este poema está dividido en seis partes. En la primera Heaney emplea unos versos, que tienen ciertas resonancias bíblicas, para describir un objeto que aparece en un dibujo: “It could be a jaw-bone / or a rib”. El objeto está presente en la segunda y tercera partes, y el poeta define estas “trial-pieces” como: “little staff inept designs in imitation of the master’s fluent interlacing patterns, heavy-handed clues to the whole craft” (P 45).

En la segunda parte el poeta reflexiona sobre el proceso de aprendizaje de su propia escritura. Al ampliar el tamaño del dibujo en su mente puede apreciar la forma de un barco vikingo entrando por el río Liffey, que cruza la ciudad de Dublín: “That have to be // magnified on display / so that the nostril / is a migrant prow / sniffing the Liffey” (N 13).

La tercera parte continúa con la descripción del barco vikingo y el proceso de escritura:

Like a long sword
sheathed in its moistening
burial clays,
the keel stuck fast

in the slip of the bank,
its clinker-built hull
spined and plosive
as *Dublin*.

... and for this trial piece
incised by a child,
a longship, a buoyant
migrant line.

(N 13-14)

La cuarta parte empieza con el verso: “That enters my longhand, / turns cursive”, que indica el momento en el que los pensamientos sobre el artefacto se convierten en un motivo para escribir. Cuando el barco vikingo penetra en la escritura del poeta, él se hace un autorretrato y se identifica irónicamente con ‘Hamlet, el príncipe de Dinamarca’, ‘el manipulador de calaveras que cuenta parábolas’. Heaney está obsesionado con la muerte: se encuentra maniatado por la corrupción del Estado y los asesinatos, que le afectan directa e inexorablemente, y se ha convertido en ‘un portavoz’ que narra y cuenta, a su manera (“parablist”) los problemas de la crisis que afligen la región:

I am Hamlet the Dane,²⁸
skull-handler, parablist,
smeller of rot

²⁸ “[This is I,] / Hamlet the Dane” (V.i.254).

in the state, infused
with its poisons,
pinioned by ghosts
and affections,

murders and pieties,

Heaney construye su mito a partir de palabras que pertenecen al campo semántico de la muerte: ‘cráneos’, ‘espíritus’, ‘asesinatos’, ‘cuerpos’, ‘tumbas’; estas voces le permiten crear las parábolas relacionadas con los acontecimientos violentos contemporáneos que tienen lugar en el norte de Irlanda. Heaney solo es capaz de recobrar la consciencia con titubeos, vacilando sobre qué debe hacer: “coming to consciousness / by jumping in graves, / dithering, blathering” (N 14), palabras que definen su situación dramática como escritor y que muestran su ansiedad personal.

Heaney comienza la quinta parte con la sugerencia de que le sigamos: “Come fly with me, / come sniff the wind / with the expertise / of the Vikings –”; y, seguidamente, nos presenta un retrato espantoso de los escandinavos. Aquí se repiten, aunque en versos contiguos, las palabras “neighbourly killers”, similares al oxímoron de “neighbourly murders” (“Funeral Rites”). Con esta expresión Heaney recuerda a las personas de ambas comunidades que han sido asesinadas por el terrorismo contemporáneo, así como el cómputo de asesinatos (“scoretaking”) garabateados en las paredes:

neighbourly, scoretaking
killers, haggars²⁹
and hagglers, gombeen-men,³⁰
hoarders of grudges and gain.

²⁹ *Hag*: “to hack, to cut clumsily (Ulster-English). [Scottish dialect and Northern English dialect.]” (Wall 1998: 77).

³⁰ *Gombeen-men*: “individuals, usually huxters, who engage in usury; more recently applied to aggressive small-town or rural entrepreneurs, and to the type of political and economic opportunists who emerged following the struggle for Irish Independence (pejorative). [< Irish (Gaelic) *gaimbin*, usury.]” (*ibid.*).

En la siguiente estrofa, O'Donoghue describe la imagen de los vikingos como despreciable: “[...] the allusion presents the Vikings as not merely mutilating the corpses of their victims, but transforming them into pagan sculptures, a gross extension of the aesthetic impulse” (2009: 194).

With a butcher's aplomb
they spread out your lungs
and made you warm wings
for your shoulders.

A continuación, los rezos del poeta apelan a la experiencia de sus antepasados vikingos para pedirles su ayuda:

Old fathers, be with us.
Old cunning assessors
of feuds and of sites
for ambush or town.

(N 15)

Estas plegarias nos recuerdan a las que realiza Stephen Dedalus pidiendo a Dios Padre que le ayude en el futuro, justo al final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

– “[27 April:] Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead” (Joyce 2007: 224).³¹

Y también a las que hace Yeats en el poema introductorio a la colección de *Responsibilities*:

– “Pardon, old fathers, if you still remain / Somewhere in ear-shot for the story's end” (Yeats 1933: 113).

La sexta, y última parte del poema, nos lleva al Museo Nacional de Dublín de la mano de Jimmy Farrell, personaje de la obra *The Playboy of the Western World* de John Millington

³¹ Este último apunte sirve de cierre de la novela de Joyce (2791-2).

Synge.³² Al principio del tercer acto, vemos a Jimmy Farrell y a Philly O’Cullen, dos pequeños granjeros que se encuentran ligeramente embriagados, y que hablan sobre la muerte y la hipótesis de encontrar un cuerpo en un campo de labranza; Philly plantea la siguiente posibilidad:

PHILLY.

Supposing a man’s digging spuds in that field with a long spade, and supposing he flings up the two halves of that skull, what’ll be said then in the papers and the courts of law?

JIMMY.

They’d say it was an old Dane, maybe, was drowned in the flood. [...] Did you never hear tell of the skulls they have in the city of Dublin, ranged out like blue jugs in a cabin of Connaught?

PHILLY.

And you believe that?

JIMMY, *pugnaciously*.

Didn’t a lad see them and he after coming from harvesting in the Liverpool boat? “The have them there,” says he, “making a show of the great people there was one time walking the world. White skulls and black skulls and yellow skulls, and some with full teeth, and some haven’t only but one” (Synge 1911: 87-88).

En “Viking Dublin: Trial Pieces”, Farrell da cuenta de la diversidad de calaveras que hay en la ciudad de Dublín. La estrofa que cierra el poema muestra la preocupación de Heaney con toda la corrupción que le rodea, y por la que teme verse afectado. Farrell, en un juego de palabras, se imagina los ‘muelles empedrados con adoquines’ de Dublín con ‘el suelo cubierto con las tapas de los sesos’:

My words lick around

³² La obra fue representada por la *National Theatre Society* en el *Abbey Theatre* de Dublín, el 26 de enero de 1907, bajo la dirección de W.G. Fay.

cobbled quays, go hunting
lightly as pampooties³³
over the skull-capped ground.
(N 16)

En este poema, al igual que en “North”, Heaney no solo relaciona la cultura vikinga con la irlandesa como consecuencia de las invasiones, sino que va más allá al establecer una analogía entre la violencia depredadora de los vikingos y la violencia sectaria en Irlanda del Norte. El poeta da cuenta de su desesperación por la continua y constante presencia de la muerte a su alrededor simbolizada por las calaveras en la ciudad de Dublín. Asimismo, expresa su impotencia y la frustración que siente con su poesía, que se muestra totalmente ineficaz para producir cambio alguno, ya que lo único que puede hacer es limitarse a condenar las muertes y a sentir piedad por las víctimas.

6.2.5. “Bog Queen”

Este poema trata del primer cuerpo documentado extraído de un pantano en Irlanda.³⁴ Heaney muestra su afecto hacia la persona muerta, que podría ser una vikinga de origen danés. Estas particularidades son significativas para el poeta, ya que le ofrecen un nexo con los otros cuerpos hallados en los pantanos de Dinamarca para escribir sobre algo real. Heaney nos transmite una imagen de la víctima similar a la de “Punishment” sobre la violencia.

Es la propia persona martirizada quien habla y describe su propio asesinato, su entierro en la ciénaga, y su posterior excavación de la misma. Corcoran afirma que “Bog Queen” es: “Heaney’s most striking female monologue”, a la vez que da cuenta de las circunstancias específicas del hallazgo de su cuerpo: “who was recovered from the bog after ‘a peer’s wife’,

³³ *Pampooties*: “Aran Island moccasins made from pieces of raw cowskin. [< Irish (Gaelic) *pampúta*.]” (Wall 1998: 81).

³⁴ El cuerpo fue descubierto en 1781 por un obrero que cortaba turba en una hacienda de Elizabeth Rawdon (Lady Moira) al sur de Belfast, en el condado de Down, Irlanda del Norte.

Lady Moira, bribed the estate-worker who discovered her, ramify into associations in which she becomes a kind of Kathleen ní Houlihan, a Mother of Ireland” (1998: 70).

My diadem grew carious,
gemstones dropped
in the peat floe
like the bearings of history.

(N 26)

Las palabras *bearings of history* tienen que ver tanto con la idea de movimiento, –es decir, expresan los rodamientos sobre los cuales gira la historia–, como la orientación o búsqueda de la propia ubicación en el espacio. La muerte de víctimas, como la de *Bog Queen*, mediante rituales es algo que se ha de aceptar como “natural” y que forma parte de la historia de la humanidad:

the soaked fledge, the heavy
swaddle of hides.
My skull hibernated
In the wet nest of my hair.

Which they robbed.

Esta víctima había recibido el mismo tratamiento –como solía ser el caso con las adúlteras en la Edad del Hierro–, que el IRA aplicaba a las mujeres que ‘se permitían’ confraternizar con los soldados británicos destacados en Irlanda del Norte: se les rapaba el pelo como castigo.³⁵ Este comportamiento bárbaro por parte de los pistoleros nacionalistas se ve con mayor claridad en “Punishment”:

I was barbered

³⁵ El ejército británico estuvo desplegado en Irlanda del Norte durante casi cuatro décadas, desde 1969 hasta 2007, en la larga campaña militar denominada *Operation Banner*.

and stripped
by a turfcutter's spade
(*ibid.*)

La persona que descubrió el cuerpo fue sobornada por Lady Moira, esposa de un aristócrata, y se apropió de una trenza del cabello de la 'reina del pantano'. Heaney establece una relación de dependencia y subordinación a partir del extracto social de estas dos personas.

who veiled me again
and packed coomb softly
between the stone jambs
at my head and my feet.

Till a peer's wife bribed him.
The plait of my hair,
a slimy birth-cord
of bog, had been cut

and I rose from the dark,
hacked bone, skull-ware,
frayed stitches, tufts,
small gleams on the bank.

(N 26-27)

Según Corcoran, el hecho de que el cuerpo fuera encontrado en un pantano irlandés es muy importante para Heaney, ya que esta circunstancia le permite establecer una conexión genuinamente histórica, y no meramente imaginativa, entre Irlanda y Jutlandia (1998: 69). En este sentido, Hart sostiene que: "Heaney mythologizes the actual Danish Viking discovered by the turfcutter [...] into a symbol of Ireland's possession by the Catholics and dispossession by protestants" (1989: 405).

Los dos siguientes poemas, “The Grauballe Man” y “Punishment”, siguen la estela de la confrontación con la violencia de las civilizaciones primitivas de la Edad del Hierro que Heaney inicia con “The Tollund Man” en *Wintering Out*.

6.2.6. “The Grauballe Man”

Este poema es un ejemplo de la estrecha relación que hay entre –lo que Heaney denomina– “beauty and atrocity”. A diferencia de la ansiedad que experimenta en la descripción de “Bog Queen”, el poeta observa el cuerpo del hombre de Grauballe³⁶ desde la tranquilidad contemplativa y lo describe utilizando una larga y efectiva sucesión de símiles y metáforas:

As if he had been poured
in tar, he lies
on a pillow of turf
and seems to weep

the black river of himself.
The grain of his wrists
is like bog oak,
the ball of his heel

like a basalt egg.

(N 28)

Esa observación es casi reverencial cuando menciona las diferentes partes del cuerpo: “his instep has shrunk / cold as a swan’s foot / or a wet swamp root”; “His hips are the ridge of a mussel”; “his spine an eel arrested / under a glisten of mud”. El hombre de Grauballe tenía la

³⁶ “Grauballe: Localidad en la península de Jutlandia, condado de Aarhus. A principios de la década de los 50 se encontró en los lodazales de esta región el cadáver de un hombre en perfecto estado de conservación y que se supone que fue sacrificado por las primeras tribus escandinavas. Sus restos momificados se hallan en el museo prehistórico de Aarhus” (Ardanaz 1995: 150).

“He was probably thirty years old, and died sometime between 210 and 410 AD. His throat had been slashed, and he was possibly killed as a midwinter sacrifice” (McGuinn 1986: 116).

garganta cortada: “The head lifts, / the chin is a visor / raised above the vent / of his slashed throat / that has tanned and toughened”. Las comparaciones y metáforas refuerzan la idea de que el hombre está enraizado en el pantano como un elemento más. Esta vinculación física con el terreno pantanoso hace que su herida sane de forma natural, que describe así:

The cured wound
opens inwards to a dark
elderberry place.

Heaney se formula las siguientes preguntas retóricas, que aparentemente son contradictorias, pues el hombre parece muy ‘despierto’ para ser un cadáver (‘corpse’); y demasiado turbio y melancólico para describirlo como cuerpo (‘body’):

Who will say ‘corpse’
to his vivid cast?
Who will say ‘body’
to his opaque repose?

(N 29)

Heaney crea dos imágenes muy plásticas para describir la cabeza y la cara que consiguen humanizar el cuerpo del hombre, y que, a diferencia de la placidez que lucía el hombre de Tollund, muestra signos de llanto y sufrimiento: “And his rusted hair, / a mat unlikely / as a foetus’s”, y el poeta –que mantiene una distancia sin implicación personal–, solo se permite utilizar la primera persona del singular una vez en la siguiente afirmación:³⁷ “I first saw his twisted face / in a photograph, / a head and shoulder / out of the peat / bruised like a forceps baby”. Este último símil nos lleva al retrato final, que se podría describir como una estampa de ‘perfección’:

³⁷ En “The Tollund Man”, Heaney se involucra más personalmente y habla en primera persona en cuatro ocasiones. En “Punishment” el poeta alcanza una implicación muy directa, que da lugar a múltiples interpretaciones polémicas.

but now he lies
perfected in my memory,
down to the red horn
of his nails,

hung in the scales
with beauty and atrocity:

(*ibid.*)

Hasta este verso hemos celebrado ‘la belleza’, pero a partir de los siguientes, que cierran el poema, nos adentramos en una escena horripilante, que simboliza la ‘atrocidad’. Hufstader afirma que es incompatible considerar al hombre de Grauballe como un símbolo político y como algo perteneciente a la belleza simultáneamente, y se pregunta: “Does he embody beauty, like the statue of the Dying Gaul, or atrocity [...] like the hooded victims of violence in Northern Ireland (where victims of the Protestant UDA³⁸ have been found hooded, slashed and dumped)?” (1996: 68). Considero que estas analogías directas simbolizan y dan sentido a la alegoría que se establece en la composición poética con las personas asesinadas sectariamente –por ambas partes– y el sufrimiento de miles de víctimas en Irlanda del Norte:

with the Dying Gaul³⁹
too strictly compassed
on his shield,
with the actual weight
of each hooded victim,

³⁸ La UDA (*Ulster Defence Association*) se formó en septiembre de 1971 con protestantes lealistas que procedían principalmente de las clases trabajadoras de Belfast. En realidad, era una organización pantalla del grupo terrorista UFF (*Ulster Freedom Fighters*), responsable de la muerte de 431 personas (hasta junio de 2012) (McKittrick and McVea 2012: 377). Esta organización fue ilegalizada por el Reino Unido en noviembre de 1973. La UDA también fue declarada fuera de la ley con el tiempo por las autoridades británicas, pero no ocurrió hasta agosto de 1992.

Aughey y McIlheney citan a Andy Tyrie, comandante jefe de la UDA, que justifica el uso de acciones terroristas en el programa de la BBC *The World This Weekend* (1 de febrero de 1981): “The only way we will get peace here is to terrorise the terrorists” (1981: 35).

³⁹ “Galo Moribundo: Réplica romana de una escultura helenística, conservada en el Museo del Capitolio, en Roma” (Ardanaz: 1995: 150).

slashed and dumped.

(N 29)

Deane afirma que en *North* Heaney empieza a situar su poesía: “under the twin pressures of the archaeologically remote past of Vikings and Norsemen and the savage present of British soldiers and internecine warfare. Seeing one as a function of the other, he takes the pressure of both into his verse” (1986: 241).

Con respecto al uso de comparaciones y otros tropos, Foster sostiene que: “[...] when Heaney’s similes and metaphors are right (and the poems are alive with them), things live in the reader’s imagination even if they have never figured in his or her experience” (2009: 212).

6.2.7. “Punishment”

Heaney crea este poema a partir de lo que observa en una fotografía del libro *The Bog People*, de P.V. Glob. El texto describe los cuerpos de personas asesinadas, que podrían proceder de sacrificios de rituales de la Edad del Hierro, conservados en las turberas en Dinamarca. Al igual que en “The Tollund Man”, en “Punishment” Heaney se inspira en la imagen de una joven mujer que había sido, aparentemente, rapada, desnudada, asesinada y arrojada a una ciénaga como castigo por adúltera por su comunidad durante la Edad del Hierro en Jutlandia. Los restos del cuerpo de la joven que contempla Heaney habían sido desenterrados por arqueólogos en un excelente estado de conservación. Sin embargo, con el paso del tiempo se ha sabido que la identidad de la persona de la fotografía no se corresponde con la persona que en principio se pensaba, y que se conocía por el nombre de ‘la chica de Windeby’. “In 2007, an anthropologist named Heather Gill-Robinson discovered that “the Windeby Girl” was actually a fourteen-year-old boy, not a girl, who died, not from stoning for adultery, but from starvation” (Russell 2010: 219).

Al comienzo del poema Heaney se pone en el lugar de la vulnerable y frágil joven, que está frente a frente ante sus ejecutores, y la presenta como una víctima que puede simbolizar a cualquier otra persona. La muchacha despierta una profunda atracción en el poeta, lo que Yeats bautizó como “a terrible beauty is born”, palabras que aparecen repetidas en tres ocasiones en su poema “Easter, 1916” (1933: 203-205).⁴⁰

Heaney, además de mostrar su solidaridad, expresa su honda fascinación por ella:

I can feel the tug
of the halter at the nape
of her neck, the wind
on her naked front.

Si en los primeros versos vemos cómo el poeta experimenta una sensación física, en los siguientes ese sentimiento se transforma en una experiencia visual:

It blows her nipples
to amber beads,
it shakes the frail rigging
of her ribs

(N 30)

La simpatía y comprensión del narrador hacia la muchacha le estimula eróticamente: “I almost love you”; [...] “I am the artful voyeur / of your brain’s exposed / and darkened combs, / your muscles’ webbing”. Pero cuando la compara con sus hermanas: “your betraying sisters”, que aparentemente han sido castigadas, “cauled in tar” por confraternizar con soldados británicos, se siente atrapado entre su ‘civilizada atrocidad’ (“civilized outrage”),⁴¹ en la que él

⁴⁰ Yeats escribió el poema en septiembre de 1916 en homenaje a los líderes fusilados por los británicos tras el fallido Alzamiento de Pascua. El poema tiene un gran contenido político y una enorme carga simbólica por lo que significó la rebelión para el futuro inmediato de Irlanda.

⁴¹ *Civilized outrage*: estamos ante otro de los múltiples ejemplos en los que Heaney hace uso de la figura retórica del oxímoron.

‘actuaría en complicidad o connivencia, y mostraría su comprensión por la precisa y tribal venganza íntima’ a la que la adúltera de la Edad del Hierro es sometida.

A pesar de esa simpatía hacia la muchacha, el poeta percibe algo endémico e inenarrable sobre la violencia, y es crítico y objetivo cuando de una forma tácita aprueba los usos y costumbres de la vida tribal, incluida la violencia dentro del clan, al decir que él también: “would have cast / ... the stones of silence”, y no defiende a la joven de sus acusadores.

Es interesante resaltar que cuando “Punishment” fue publicado por primera vez a principios de 1974, las dos últimas estrofas (a continuación) no aparecen, sencillamente porque Heaney no las había escrito todavía (Heaney 1974: 221):

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.

(N 31)

Según O’Brien, de quien discrepo: “They add his sense of his complicity in the violence” (1995: 194). En este sentido, Ciarán Carson también critica a Heaney por estas dos estrofas porque: “[...] he seems to be offering his “understanding” of the situation almost as a consolation” (1975: 184). El hecho de que Heaney ‘entienda’ no quiere decir que esté de acuerdo, y menos aún que justifique las acciones tal y como describo con mayor detalle más adelante.

De hecho, Carson, en su ácida crítica de *North*, acusa a Heaney de ser un “mystifier”, y le reprocha de crear imágenes frívolas e inexactas de la violencia en Irlanda del Norte en lugar

de dar testimonio y contar lo que acontece. “Carson is arguably the first to articulate misgivings about the ‘bog’ poems, suggesting that Heaney aestheticises violence in poems like ‘Punishment’” (Gupta and Johnson 2005: 267).

En este poema hay dos referencias muy claras a los problemas político-sociales en Irlanda del Norte. Por un lado, la relativa a la comparación de la joven víctima con lo que otras mujeres norirlandesas han sufrido como ‘pena social’ por confraternizar con el ‘enemigo’. Este ‘ritual’ de humillación practicado por ciertos miembros del movimiento republicano no era algo nuevo, pues anteriormente ya se había llevado a cabo en otros lugares. Por otro lado, hay una aceptación y comprensión hacia ciertas reglas y comportamientos de la ‘tribu’ con el fin de mantener unida a la comunidad. La noción del significado de lo “tribal” es fundamental para comprender la visión de Heaney sobre los *Troubles*.

Desgraciadamente, era una práctica relativamente habitual ‘castigar’ a aquellas mujeres que mantenían cualquier tipo de relación con los soldados británicos. Esta tortura y humillación públicas consistía en cortarles el pelo, rociarles la cabeza con pintura o una sustancia pegajosa, y posteriormente cubrirlas con plumas, que quedaban adheridas al cabello. Era una forma de imponer ‘justicia’ o ejercer la venganza contra aquellas personas que osaban incumplir ‘la complicidad tribal’. “The Roman historian Tacitus observed that the Germanic tribes would shave the heads of adulterous women, scourge them, and drive them out of the village. It has been conjectured that the Windeby Girl was drowned for adultery” (McGuinn 1986: 117).

Brandes afirma que el título original de este poema era “Shame”, nombre que tiene una doble connotación: “[It] describes the Catholic community’s attempt to ‘shame’ its female members who fraternise with British soldiers [...] Of course, ‘shame’ is also what the poem implies the Catholic community should feel itself for its primitive, brutal behaviour”. Heaney se ve incapaz de separarse tanto de la muchacha como de la comunidad, de ahí que el poeta sienta la ‘vergüenza’ y la ‘humillación’ por partida doble; Brandes concluye: “However,

‘Punishment’, unlike ‘Shame’, increases the distance between the poet and the poem while diminishing the accusatory tone of the working title” (2009: 24).

Bernard O’Donoghue sostiene que en “Punishment”, el poeta, “the artful voyeur” (en sus propias palabras): “admits to understanding the ‘tribal, intimate revenge’ of the people who barbarically tarred and feathered⁴² Catholic girls who went out with British soldiers” (2009: 6). Estos versos han sido muy criticados por algunas personas –a mi juicio equivocadamente–, por no defender a la muchacha y afirmar que él mismo admite entender la situación, y que actuaría de la misma forma llegado el caso. Es cierto que el hablante del poema, es decir, Heaney, hace algunas observaciones dolorosas y políticamente incorrectas, pero eso no significa que esté creando ningún mito, pues si así fuera la muchacha aparecería como una mártir o una santa; por el contrario, el poeta la presenta con compasión.

En una entrevista, O’Driscoll le formula a Heaney la siguiente pregunta sobre la creación y composición de “Punishment”: “Was the difficulty with ‘Punishment’ political more than literary?”. La respuesta del poeta es, además de sugestiva, muy aleccionadora pues despeja su intencionalidad y muchas de las ácidas críticas que él recibió por este poema, y otros como “Kinship”:

That’s not how I would put it, because that makes it sound as if I were ‘addressing the situation in Northern Ireland’. Admittedly I ‘addressed the situation’ when I introduced certain bog poems at readings and so on, although I now realize that it would have been better for the poems and for me and for everybody else if I had left them without that sort of commentary. What Anna Swir would have called the poems’ ‘biological right to life’ was the point and remains the point and I never had the slightest doubt about them in that regard. The difficulty in getting ‘Punishment’ finished was expressive, as much as a matter of sound and syntax as a matter of self-examination [...]. It involved discovering how to be true to my ear and true to the elements I was working with. How to make a stand between the tar-black face of the peat-bog girl and the tarred and feathered women in the news reports (O’Driscoll 2008: 159).

⁴² *Tar and feather*: “to smear (a person) with tar and cover with feathers as a punishment or indignity” (*Merriam-Webster Dictionary*). Significa ‘castigar o criticar con severidad a una persona’. La imagen de una persona sometida a esa situación se utiliza como metáfora de humillación pública.

6.2.8. “Kinship”

Al igual que en “Punishment”, en este poema también percibimos la influencia del libro de P.V. Glob. Heaney considera que hay una conexión entre los cuerpos hallados en los pantanos del norte de Europa y los que han muerto por el terrorismo en su tierra natal.⁴³ Aunque hay una distancia geográfica y temporal importante entre las dos situaciones, para Heaney sí existe una analogía entre ambos casos. Sobre el significado que tiene “Kinship” para su autor, Harmon comenta que el poema: “[...] declares his love for the bogland, his trust in its proven capacity to preserve and renew; it acknowledges its importance to him, indicates its mythic connections, and in the choice of particular words, such as ‘grove’ and ‘crannog’ defines its relationships with other times, other cultures” (1987: 28).

Se trata de un poema muy personal en el que Heaney se remonta al pasado familiar, a su niñez, y recuerda cómo ayudaba a su tío abuelo a cortar la turba en Toner’s Moss, en su granja de The Wood: “[...] those summer days in the moss were among the most idyllic of my life. A lot of the peat reverie in a poem like ‘Kinship’ derives from those sessions on Toner’s Moss” (O’Driscoll 2008: 25). De estas palabras es fácil inferir que Heaney se siente ensimismado con este poema, sentimiento que podemos percibir en la tercera parte cuando él, en su imaginación, se ve cavando con el azadón:

I found a turf-spade
hidden under bracken,
laid flat, and overgrown
with a green fog.

As I raised it
the soft lips of the growth
muttered and split,

⁴³ Heaney escribió “Kinship” en 1972, en un clima de máxima violencia sectaria. Ese año se registró la cifra más alta de asesinatos durante todo el ‘conflicto’ (*Troubles*).

a tawny rut

opening at my feet
like a shed skin,
the shaft wettish
as I sank it upright

and beginning to
steam in the sun.
And now they have twined
that obelisk:

among the stones,
under a bearded cairn
a love-nest is disturbed,
catkin and bog-cotton tremble

as they raise up
the cloven oak-limb.
I stand at the edge of centuries
facing a goddess.

(N 35-36)

En los dos últimos versos, el poeta se sitúa en un tiempo muy lejano: “I stand at the edge of centuries / facing a goddess”. Para Heaney, esta diosa, que está dotada de un poder misterioso y fascinador, es, sin duda, un numen personificado en la figura de Kathleen ni Houlihan, o Shan Van Vocht, la ‘Poor Old Woman’, es decir, la propia Irlanda. “Our mother ground / is sour with the blood / of her faithful” (*ibid.* 38). Heaney se siente agraviado y recurre a la metáfora –uno de los distintos instrumentos que suele emplear habitualmente– para relatar la situación política en la que viven sus compatriotas. “[...] it is as a poet facing the goddess that Heaney feels truly victimized as one who must remake in metaphor the political violence and report the tribal

terror, the layers of sectarian hatred which have built up over three hundred years in Ulster” (Garratt 1986: 236).

En la última parte, el poeta se dirige a Tácito, famoso historiador y senador romano, a quien interpela vehementemente por su propio nombre.⁴⁴ Heaney se imagina la situación existente en Irlanda del Norte, a la que describe como “a desolate peace”, como si fuera una conquista de la Roma imperial, en lugar del imperio británico. Se ve a sí mismo como un celta primitivo y utiliza la sinécdoque de Tácito (que representa la racionalidad colonial e imperial), a quien explica la situación de su pueblo para que el senador romano observe cómo hace su ‘arboleda sobre un palafito que se cimenta sobre los terribles muertos’, y le pide que emita un juicio justo y coherente de lo que ve: Heaney utiliza la palabra gaélica “crannog”,⁴⁵ que es una casa prehistórica construida en una isla artificial:

And you, Tacitus,
observe how I make my grove
on an old crannog
piled by the fearful dead:

a desolate peace.

Mientras la diosa devora a sus propios hijos, la tierra madre se ha llenado de sangre irlandesa, y las víctimas sacrificadas aumentan para la causa nacionalista, cuya nómina de mártires parece no tener fin.

Our mother ground
is sour with the blood

⁴⁴ Tácito escribió gran parte de su obra durante la época del emperador Trajano (98-117 d. C). Sus trabajos más importantes son los *Anales* y las *Historias*. Asimismo, escribió *Germania*, tratado en el que describe las costumbres y la forma de vida de los distintos pueblos germánicos, y es autor de un panegírico sobre Agrícola, que fue gobernador de Britania y suegro del propio Tácito.

⁴⁵ *Crannog*: “a prehistoric lake or marsh dwelling on an artificial island constructed mainly of wood. [Irish (Gaelic) *crannóg*, a structure of wood.]” (Wall: 1998: 73).

of her faithful,

Las legiones romanas, que observan fijamente desde las murallas fortificadas, son, en realidad, las fuerzas de ocupación del ejército británico que han convertido todo el territorio en un lugar inhóspito:

they lie gargling
in her sacred heart
as the legions stare
from the ramparts.

(N 38)

En la siguiente estrofa, Heaney utiliza en un tono muy pesimista las palabras “nothing will suffice”, que nos recuerdan los versos que había empleado Yeats en el ya mencionado poema de “Easter 1916”, en recuerdo de las víctimas que lucharon contra los británicos durante el Alzamiento de Pascua: “Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart. / O when may it suffice?” (1933: 204). Yeats se pregunta cuándo llegará el final de tanto sufrimiento y sin razón, que solo sirven para envilecer al ser humano. Desgraciadamente, Heaney no parece ver el final...

Come back to this
‘island of the ocean’
where nothing will suffice.

De nuevo el poeta emplea unas terribles palabras, que bien podrían interpretarse como otro oxímoron, “slaughter for the common good” para describir la aniquilación mutua que tiene lugar en Irlanda, cuya diosa es insaciable (*ibid.* 38-39).

Read the inhumed faces

of casualty and victim;
report us fairly,
how we slaughter
for the common good

and shave the heads
of the notorious,
how the goddess swallows
our love and terror.

(N 39)

Los dos últimos versos: “the goddess swallows / our love and terror” podrían abarcar tanto al terror primitivo que arranca en el “grove” como al terror producido por el terrorismo contemporáneo. El poeta parece resignado a ese destino final, en el que incluso la propia diosa se muestra vengativa.

Es conveniente señalar lo que Morrison escribió sobre el final del poema:

[...] like ‘Punishment’, it ends up speaking the language of the tribe, brutal though that language may be. And, though one cannot believe that Heaney really supposes slaughter such as the IRA carried out in Ireland and England in the 1970s to be ‘for the common good’, nor is there anything to suggest that the phrase is intended to be some kind of civilized irony – that would be to read into the poem a gap between the speaker and his subject which is simply not there (1993: 68).

Morrison menciona al IRA directamente, sin embargo, más adelante él habla de “sectarian killing” en general, por lo que creo que Morrison se contradice en cierta forma al no incluir los asesinatos cometidos por los diversos grupos terroristas leales al unionismo: “And at such moments, like it or not, his poetry grants sectarian killing in Northern Ireland a historical respectability which it is not usually granted in day-to-day journalism: precedent becomes, if not a justification, then at least an ‘explanation’” (*ibid.*). Estoy de acuerdo con Morrison en que Heaney no avala la violencia del IRA (ni de ningún otro grupo terrorista) ni ‘for the common

good’ ni con otra finalidad. Mi punto de vista es que Heaney alude a todo tipo de terrorismo sectario: el procedente de las facciones lealistas (unionistas protestantes) y, naturalmente, del bando republicano (nacionalistas católicos);⁴⁶ por otro lado, sí considero que Heaney, al utilizar las palabras: “how we slaughter / for the common good”, no lo hace de forma irónica, como bien señala Morrison, sino con gran dosis de sarcasmo. Como indica Corcoran, las ‘legiones romanas’ (tropas británicas) también son capaces de recurrir a ese tipo de violencia: “Those legions who stare from the ramparts are also quite capable of slaughtering for the common good; they are, after all, the ones who, in Tacitus’s account, make a desolation and call it peace” (1998: 77).

En cualquier caso, en una entrevista a Heaney, O’Driscoll sacó a colación estas mismas palabras: “When you wrote the final lines of ‘Punishment’ and made reference in ‘Kinship’ to ‘how we slaughter / for the common good’, were you not proceeding more carefully, more cautiously than usual – to avoid being misunderstood and to avoid seeming to propagandize?” Heaney se respondió con la siguiente pregunta retórica: “Is it too sophisticated to suggest that there’s a difference between being alert to the situation and addressing it or addressing the reader about it? You’re right to say I was proceeding carefully and cautiously, minding my mouth but minding it, I hope, for the right reasons” (O’Driscoll 2008: 159).

En definitiva, creo que estas palabras –como todo el poema (y una gran parte de la obra de Heaney)– son una manera de ‘exponer’ y ‘denunciar’ abiertamente las atrocidades que se están cometiendo en nombre de las respectivas ‘tribus’, de ambos bandos. Como escribe Heaney en el poema “Whatever You Say Say Nothing”: “‘One side’s as bad as the other,’ never worse” (N 53).

⁴⁶ Las muertes atribuidas a los grupos terroristas republicanos alcanza la cifra de 2167 personas; los grupos terroristas lealistas son responsables de la muerte de 1115 personas; las fuerzas de seguridad (Ejército británico y policía de Irlanda del Norte) causaron la muerte a 362 personas (las cifras son hasta junio de 2012) (McKittrick and McVea 2012: 376). Véase “El Úlster de Seamus Heaney” (capítulo 2) para una información más detallada. Cuando se habla de terrorismo se suelen emplear los términos de ‘lealista’ (*Loyalist*) y ‘republicano’ (*Republican*) para referirse a los unionistas protestantes y a los nacionalistas católicos, respectivamente.

6.2.9. “Act of Union”

En 1798 se produjo la rebelión más importante del siglo XVIII contra el poder establecido por los británicos en Irlanda (véase “Requiem for the Croppies”). Las consecuencias de la derrota irlandesa no se hicieron esperar: William Pitt –primer ministro británico– defiende la unión parlamentaria de Gran Bretaña e Irlanda en la Cámara de los Comunes el 31 de enero de 1799. La ley (‘Act of Union’), que se firma el 2 de julio en Londres y el 1 de agosto en Dublín, entra en vigor el 1 de enero de 1801, creando el ‘Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda’ (Moody and Martin 2011: 429). El Parlamento irlandés desapareció y fue incorporado al sistema parlamentario británico.

En el poema, Heaney plantea la relación histórica de Irlanda con Inglaterra en términos sexuales y combina dos voces diferentes: la del varón, en un acto sexual, y la del monarca colonizador, y luego las adopta o toma como propias o suyas. En el poema, Irlanda es metafóricamente abusada y violada por Inglaterra. Yeats empleó una metáfora parecida en “Leda and the Swan”: “A SUDDEN blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast.” (Yeats 1933: 241). Sin embargo, a diferencia de Heaney, Yeats se muestra comprensivo con el poder del ‘cisne’ y la inevitabilidad de la historia, y no se recrea en el papel de víctima de Leda.⁴⁷

A lo largo de todo el poema Heaney utiliza la primera persona del singular, ‘personificada’ en Inglaterra, que se dirige a su ‘subordinada Irlanda’:

I

To-night, a first movement, a pulse,

⁴⁷ Yeats escribe este poema en 1923 tras el establecimiento del Estado Libre de Irlanda y la consiguiente guerra civil entre partidarios y opositores al Tratado firmado con los británicos, que incluía la independencia de 26 condados de los 32 que formaban Irlanda. El poeta recurre a la mitología griega y nos cuenta la historia de la violación de la joven Leda por el dios Zeus, que había adoptado la forma de un cisne. La futura Helena de Troya es el fruto del embarazo. Según Yeats, este hecho, junto con la belleza de Helena, es la causa de la Guerra de Troya y el final de la civilización griega, pero también marca el comienzo de una nueva era.

As if the rain in bogland gathered head
To slip and flood: a bog-burst,
A gash breaking open the ferny bed.
Your back is a firm line of eastern coast
And arms and legs are thrown
Beyond your gradual hills. I caress
The heaving province where our past has grown.
I am the tall kingdom over your shoulder
That you would neither cajole nor ignore.
Conquest is a lie. I grow older
Conceding your half-independent shore
Within whose borders now my legacy
Culminates inexorably.

(N 43)

La palabra ‘act’ es ambigua y se puede referir a la ley en sí, aunque en este contexto también se podría interpretar como un acto sexual entre Inglaterra: “I [Inglaterra] am still imperially / Male”, e Irlanda. ‘El hombre’ (Inglaterra) se dirige a la mujer (Irlanda), que después de violarla la ha dejado embarazada y cuya situación (Inglaterra) admite y reconoce: “leaving you with pain”, con la consecuencia de haber engendrado a los colonos protestantes del Úlster (e incluso a la misma Irlanda del Norte), la “obstinate fifth column”. Esta influencia es el resultado de la violación británica, que a su vez es una consecuencia de la inexorable historia:

II

And I am still imperially
Male, leaving you with pain,
The rending process in the colony,
The battering ram, the boom burst from within.
The act sprouted an obstinate fifth column
Whose stance is growing unilateral.

(*ibid.*)

Para Corcoran: “the poem clearly regards the Act of Union as initiating a process which “Culminates inexorably” in the present Troubles; in this child whose ‘parasitical /And ignorant little fists’ are raised against both Ireland and England” (1998: 78). Coincido con la interpretación de Corcoran, a la que añado el comentario anterior sobre la ‘quinta columna’, que es, a mi juicio, la causa principal –aunque no el origen absoluto– de la profunda situación de crisis histórica en Irlanda del Norte. Creo que el inicio se remonta al siglo XII, cuando entran en Irlanda los anglonormandos por primera vez para quedarse en la isla. Se trata de un proceso de colonización muy lento que alcanza su punto culminante con las infames colonias que se establecen a principios del siglo XVII en el Úlster,⁴⁸ y que habían empezado durante el XVI en otras partes de Irlanda:

His heart beneath your heart is a wardrum
Mustering force. His parasitical
And ignorant little fists already
Beat at your borders and I know they’re cocked
At me across the water.

Heaney no vislumbra en el horizonte, a pesar de tratados y conversaciones, una solución al problema. El poema concluye sin esperanza alguna: solo queda resignarse, al igual que ocurre con la también inevitable derrota de Anteo contra el sumamente poderoso Hércules. La historia de Irlanda –con su sufrimiento y la ineludible violencia– parece destinada a repetirse de forma continuada:

No treaty
I foresee will salve completely your tracked
And stretchmarked body, the big pain
That leaves you raw, like opened ground, again.

(N 43-44)

⁴⁸ “The Plantation of Ulster sowed the seeds of the modern Troubles in Northern Ireland by introducing colonial settlers whose sense of superiority to the displaced natives meant that the two groups could not assimilate” (Killeen 1994: 25).

6.2.10. “Hercules and Antaeus”

El mito griego de Hércules y Anteo,⁴⁹ que cierra la primera parte de *North*, se puede interpretar como una alegoría de la colonización de Irlanda por los ingleses. Hércules se presentaría en forma de Inglaterra, como el agresor más fuerte que doblaría la espalda de la nativa Tierra de Irlanda, representada en Anteo. En este combate que libran Hércules y Anteo –la lucha alegórica entre Inglaterra e Irlanda– los irlandeses acaban siendo derrotados, y Anteo, simbolizando al recurrente tema celta del ‘gigante durmiente’, algún día se despertaría para liberar a su pueblo. El propio Heaney explica el origen del poema y lo ve como una alegoría de Irlanda:

[T]o me Hercules represents another voice, another possibility; and actually behind that poem lay a conversation with Iain Crichton Smith, a very fine poet but essentially different from the kind of poet I am. He’s got a kind of Presbyterian *light* about him. The image that came into my mind after the conversation was of me being a dark soil and him being a kind of bright-pronged fork that was digging it up and going through it. I got these notions of two kinds of intelligence... The Hercules-Antaeus thing came to seem like a myth of colonization almost—that Antaeus is a native, an earth grubber, in touch with the ground, and you get this intelligent and superior interloper who debilitates the native by raising him, taking him out of his culture, his element, and leaving him without force. You could think of Ireland in those terms...

When it comes to writing, Hercules represents the possibility of the play of intelligence, that kind of satisfaction you get from Borges, the play and pattern, which is so different from the pleasures of Neruda, who’s more of an Antaeus figure. That kind of thinking led into the poetry of the second half of *North*, which was an attempt at some kind of declarative voice (Haffenden 1981: 69-70).

Dos años después de la publicación de la colección de *North*, en una de las más relevantes entrevistas concedidas por Seamus Heaney, Seamus Deane –prominente escritor y poeta norirlandés– le formuló a su amigo la siguiente pregunta: “Now do you think that the

⁴⁹ En la mitología griega, Anteo era un gigante de Libia, hijo de Poseidón, dios de los mares y Gaia, diosa de la Tierra. Retaba a todos los extranjeros que pasaban por su país a luchar contra él; cuando Anteo tocaba la Tierra (su madre), su fuerza se veía renovada, de tal manera que aun cuando caía al suelo, era invencible, hasta que se encontró con Hércules, que descubrió el origen de su fortaleza, y, levantándolo en el aire, lo estranguló.

balance of poetry is something you have to achieve for the sake of art, even though it might begin in the imbalance of hatred or sectarian feeling?”. La respuesta de Heaney: “You are touching there the very root and intimacy of the poet’s act. There is a poem in *North* which is a metaphorical consideration of this. I think it is a dangerous poem to have written – a poem called ‘Hercules and Antaeus’”. Seguidamente, Heaney explica lo que simbolizan estos dos personajes de la mitología griega en su poema: “Hercules represents the balanced rational light while Antaeus represents the pities of illiterate fidelity. Overall, I think that in the case of almost every Northern poet, the rational wins out too strong. This poem drifts towards an assent to Hercules, though there was a sort of nostalgia for Antaeus...” (Deane 1982: 68).

Es decir, en el disputado combate que libran Hércules y Anteo, la sensación racional se impone sobre las pasiones oscuras de la tribu. Esta actitud de Heaney, en principio, se podría juzgar como paradójica, pues, aunque lamenta la muerte de Anteo, no deja de admirar las tradiciones de los vencedores, representados por Hércules, a pesar de que estos pertenezcan a los conquistadores vikingos en primer lugar, y posteriormente, a los colonizadores ingleses. Sin embargo, la postura de Heaney se puede considerar a todas luces plausible, y sería un ejemplo más de su voluntad por mantenerse ecuánime en la medida de lo posible en la aceptación de las dos tradiciones culturales, que, en definitiva, son las suyas. Heaney reflexiona sobre la realidad histórica y cultural de Irlanda:

There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds. [...] The British dimension [...] while it is something that will be resisted by the minority if it is felt to be coercive, has nevertheless been a given of our history and even of our geography, one of the places where we all live, willy-nilly. It’s in the language. And it’s where the mind of many in the republic lives also.

De la misma forma que Heaney reconoce y admite la dualidad cultural –y lo que debería ser también una dualidad política aceptada oficialmente– en Irlanda del Norte, él pide a la mayoría unionista y protestante una actitud recíproca:

So I would suggest that the majority in Northern Ireland should make a corresponding effort at two-mindedness, and start to conceive of themselves within – rather than beyond – the Irish element. Obviously, it will be extremely difficult for them to surmount their revulsion against all the violence that has been perpetrated in the name of Ireland, but everything and everybody would be helped were they to make their imagination press back against the pressure of reality and re-enter the whole country of Ireland imaginatively, if not constitutionally, through the northern point of the quincunx (*RP* 202).

En este poema, Hércules es ‘royal’, un héroe celestial, y se presenta como un invasor: “his future hang with trophies”:

Sky-born and royal,
snake-choker, dung-heaver,
his mind big with golden apples,
his future hung with trophies,

Hercules has the measure
of resistance and black powers
feeding off the territory.

Antaeus, the mould-hugger,

(*N* 46)

Hércules consigue por fin ‘desarraigar’ a Anteo de su querida Tierra al elevarlo por encima del suelo, y cae derrotado apartándolo de “a dream of loss / and origins”. Es decir, ocurre lo que el gigante temía en “Anteo” (poema que abre el libro de *North*): la elevación de Anteo es su caída: “My elevation, my fall” (*N* 3).

is weaned at last:
a fall was a renewal
but now he is raised up –
the challenger’s intelligence

is a spur of light,

a blue prong graiping him
out of his element
into a dream of loss

and origins – the cradling dark,
the river-veins, the secret gullies
of his strength,
the hatching grounds
of cave and souterrain,
he has bequeathed it all
to elegists. Balor will die
and Byrthnoth and Sitting Bull.⁵⁰

(N 46)

La alusión a Sitting Bull es un homenaje al año que Heaney pasó en la Universidad de Berkeley, California:

The year 1970-71 I spent in Berkeley and that was also a releasing thing. [...] The whole atmosphere in Berkeley was politicized and minorities like the Chicanos and Blacks were demanding their say. There was a strong sense of contemporary American poetry in the West with Rober Duncan and Bly and Gary Snyder rejecting the intellectual, ironical, sociological idiom of poetry and going for the mythological. I mean everyone wanted to be a Red Indian, basically. And that meshed with my own concerns for I could see a close connection between the political and cultural assertions being made at that time by the minority in the north of Ireland and the protests and consciousness-raising that were going on in the Bay Area. And the poets were a part of this and also, pre-eminently, part of the protest against the Vietnam war. So that was probably the most important influence I came under in Berkeley, that awareness that poetry was a force, almost a mode of power, certainly a mode of resistance (Randall 1979: 19-20).

⁵⁰ “Byrthnoth o Bryhtnoth es un héroe anglosajón de la batalla de Maldon contra los noruegos en el año 991, según la Crónica Anglosajona, que dio origen a un poema. Toro Sentado: Famoso jefe indio americano de la tribu de los sioux” (Ardanaz 1995: 151).

Tras la demostración de sus inapelables fuerzas Hércules celebra su implacable victoria sobre Anteo. El corolario es la larga ocupación y la intensa colonización de la isla por los ingleses, que afecta a todos los órdenes de la vida de los irlandeses:

Hercules lifts his arms
in a remorseless V,
his triumph unassailed
by the powers he has shaken,
and lifts and banks Antaeus
high as a profiled ridge,
a sleeping giant,
pap for the dispossessed.

(N 47)

La interpretación que realiza Morrison va más allá de la colonización inglesa en Irlanda: “One could read this as an allegory of the Protestant settlement of Ireland. But it is more a parable of imperialism generally, referring to defeated Anglo-Saxon and Red Indian heroes as well as to an ancient Irish one [Balor]” (1993: 59).

Sin embargo, Hederman es de la opinión de que el final del poema no se ajusta a lo que él cree que debería ocurrir y considera ese final como una incoherencia de Heaney, e incluso le augura una creación poética fracasada, y cuando menos, dudosa. “The instinct which drove him away from the farm in *Death of a Naturalist* should drive him away from politics and ‘relevant’ political verse” (1982: 481).

Podría ocurrir que Hederman parte de una premisa errónea al interpretar la última parte del poema “Death of a Naturalist” como un rechazo a la temática poética sobre la violencia en Irlanda del Norte; sin embargo, Hederman utiliza un verbo modal que denota más posibilidad que probabilidad: “The poem ‘Death of a Naturalist’ itself could be interpreted as such a rejection” (*ibid.*):

Right down the dam, gross-bellied frogs were cocked
On sods; their loose necks pulsed like snails. Some hopped:
The slap and plop were obscene threats. Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting.
I sickened, turned, and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance, and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it.

(DN 3-4)

El consecuencia lógica para Hederman no se produce: “Unfortunately, Heaney does not take his own advice. Instead of remaining, like Antaeus, with the dark, he decides, at the end of this section, to allow Hercules to lift him up off the earth and to plan his political elevation to the rational domain of relevance”, para, finalmente (glosando el último verso de “Antaeus”: “My elevation, my fall”) sentenciar: “This political elevation marks his poetic fall” (1982: 481).

No estoy de acuerdo con Hederman, pues aun cuando su análisis e interpretación del poema de “Death of a Naturalist” fuera acertado (algo de lo que también discrepo), no puede pretender que Heaney deje de ser él, es decir, las personas evolucionan y se ven sometidas a la influencia del ambiente reinante del momento, por no hablar de la creciente y asfixiante tensión existente en Irlanda del Norte. No podemos soslayar el marco temporal en que se producen los dos poemas, con contextos políticos y sociales radicalmente distintos, y la propia situación de Seamus Heaney, más madura tanto en lo personal como en lo poético.

A pesar de los tintes claramente políticos en “Death of a Naturalist”, Heaney está recordando la infancia en la granja, y este poema, tal y como indico en el apartado dedicado a la vida del joven Seamus, tiene también, entre otros aspectos, connotaciones sexuales: hay un cambio biológico en el poeta, y se produce una resistencia a ese cambio, a la madurez sexual (algo que, por otra parte, no es raro en muchas personas). Por otro lado, es obvio que Heaney puede y debe escribir y narrar lo que considere más oportuno en cada momento, sin que esto

quiera decir que él sea incoherente, pues las circunstancias políticas y sociales están sujetas a cambios por la inestabilidad que se ha instalado en Irlanda del Norte.

6.3. *North* - segunda parte:

Este bloque consta de nueve poemas: en los tres primeros –“The Unacknowledged Legislator’s Dream”, “Whatever You Say Say Nothing” y “Freedman”– Heaney articula poética y discursivamente algunas de sus preocupaciones políticas y sociales en Irlanda del Norte. Los seis siguientes poemas forman parte de una secuencia titulada ‘Singing School’; en ellos Heaney describe, a modo de esbozo, algunas de las circunstancias culturales en las que él creció y se educó. Estas pinceladas autobiográficas también reflejan el contexto político en el que transcurren esas experiencias personales, vivencias que abarcan desde la infancia hasta la madurez.

En dichos textos el poeta pone de manifiesto el poder y la opresión del Estado norirlandés y de la Iglesia, así como el papel que han jugado estas dos instituciones para subyugar y controlar a la población nacionalista católica. También describe una situación permanente de abuso psicológico por parte de los organismos oficiales de diverso tipo, incluyendo a las fuerzas policiales y militares, que en el mejor de los casos se limitan ‘solo’ a interrogar a ciudadanos por cuestiones tan sectarias como la lengua (y el acento), el origen e identidad, la diferencia cultural o la adscripción política o religiosa. La propia Iglesia, aunque de manera muy distinta a las entidades oficiales norirlandesas, no fue ajena a la alienación de la población nacionalista católica, pues con sus abusos espirituales y también físicos contribuyó a la creación de un sentido de inferioridad anímico e incluso racial en dicha población con respecto a los unionistas protestantes.

Parker, citando al propio Heaney, escribe que los poemas que forman esta segunda parte del libro de *North* surgen de: “a need to be explicit about the pressures and prejudices watermarked into the psyche of anyone born and bred in Northern Ireland” (1993: 144).

6.3.1. “The Unacknowledged Legislator’s Dream”

Este poema en prosa, cuyo título hace alusión al famoso tratado de Shelley acerca del papel de los poetas,⁵¹ abre la segunda parte de *North*. Corcoran relaciona el título con una cita del poeta angloamericano W. H. Auden que muestra su visión pesimista sobre la célebre sentencia de Shelley, al sostener que: “‘The unacknowledged legislators of the world’ describes the secret police, not the poets” (1998: 79).

En 1972, tres años antes de la publicación de *North* y en un momento álgido en el conflicto político y social norirlandés, Heaney hizo un fuerte alegato a favor de la libertad artística:

I am tired of speculations about the relation of the poet’s work to the workings of the world he inhabits, and finally I disagree that ‘poetry makes nothing happen.’ It can eventually make new feelings, or feelings about feelings happen, and anybody can see that in this country for a long time to come a refinement of feelings will be more urgent than a reframing of policies or of constitutions (Bernard O’Donoghue 2009: 6).

Respecto a la declaración de Heaney, y la fuerza que tiene la poesía para producir cambios en el mundo, O’Donoghue considera que: “There is something forced though about this inversion of the normal understanding of Auden’s phrase about Yeats, ‘poetry makes nothing happen’, which is usually taken to mean that poetry cannot be politically effective” (*ibid.*). Creo que la opinión de O’Donoghue –que hace suya la creencia general de la futilidad de la poesía en la política– puede ser discutible; sin embargo, considero que la postura de Heaney, además de plausible, demuestra su entusiasmo y convencimiento de que la poesía (la literatura en general) sí puede servir, por lo menos, como un elemento impulsor para generar y estimular estados de ánimo.

⁵¹ El poeta y escritor Shelley escribió su famoso tratado en 1821. “Shelley made the idea of poetic afterlife the climax of his Defence of Poetry. Poets are ‘the unacknowledged legislators of the world’ [...]. If ‘unacknowledged’ means ‘unconscious’, then even while their writers are alive poems are doing their work outside and beyond the scope of their authors” (Morton 2006: 35).

En el poema Heaney analiza cuál es su papel como poeta y se pregunta si la poesía puede producir alguna transformación en la sociedad. Para ello crea un marco de fantasía en el que poder narrar y describir las vicisitudes del poeta, que está inmerso en una kafkiana y terrible pesadilla, y se encuentra atrapado como prisionero en una tierra llena de jaulas, donde también corren la misma suerte su “wronged people”:

Archimedes thought he could move the world if he could
find the right place to position his lever. Billy Hunter said
Tarzan shook the world when he jumped down out of a tree.

Por un lado, Arquímedes, matemático y físico, representa una fuerza intelectual y científica: tiene un plan y un principio para alcanzar dicho plan, que lo convierte en viable. Por otro lado, Tarzán es una historia de la niñez que todo el mundo conoce y cuya influencia popular vemos aquí. El poeta se inclina por Tarzán, que se ve a sí mismo balanceándose “on a creeper”, y ‘hunde su palanca en una grieta que él conoce’: “under the masonry / of state and statute, I swing on a creeper of secrets into the Bastille”. Esta acción provoca la aprobación de su ‘traicionado pueblo’ (“wronged people”) que le jalea desde ‘sus jaulas’. La referencia a la Bastilla separa al narrador tanto en el tiempo como en el espacio de los problemas que él está padeciendo.

Su acto de rebeldía ‘a lo Tarzán’ resulta inútil y da lugar a la intervención del Estado con toda la fuerza de su maquinaria institucional a su disposición; esta actuación provoca su detención y encarcelamiento por parte de la policía, uno de los muchos apéndices de ese poder. El poeta se da cuenta de la intrascendencia de la poesía como instrumento para alertar a la sociedad:

The guard-dogs are unmuzzled, a soldier pivots a muzzle
at the butt of my ear, I am stood blindfolded with my
hands above my head until I seem to be swinging from a
strappado.

El policía es un individuo con mucho poder y eminentemente ‘racional’, otra versión de ‘Hércules’, que trata de tranquilizar al honorable poeta explicándole de que le puede proporcionar mayor protección tras las barras de la jaula que fuera de ellas, donde solo reina el caos y una gran inseguridad, diciéndole que, en todo caso, en ese lugar estará más seguro:

The commandant motions me to be seated. ‘I am
honoured to add a poet to our list.’ He is amused and
genuine. ‘You’ll be safer here, anyhow.’

(N 50)

Con respecto a la implicación política de “The Unacknowledged Legislator’s Dream” como de “Whatever You Say Say Nothing”, Parker afirma que ambos poemas: “see Heaney wedged into a corner, expected to make some kind of statement, to take up some kind of political stance” (1993: 144).

6.3.2. “Whatever You Say Say Nothing”

El título del poema es muy revelador y, además de invitar al escepticismo político, especialmente en un momento sociopolítico muy delicado, sintetiza muy bien el contenido del mismo.⁵² La comunidad nacionalista y republicana irlandesa –mayoritariamente católica– se ve discriminada tanto institucionalmente como en las relaciones más cotidianas en su propia tierra, y siente miedo por pensar de forma diferente al poder unionista establecido y bendecido por las políticas británicas. Como indica Russell: “Asserting one’s identity as a Catholic could lead to verbal or even physical violence, and thus the presence of a significant minority in Northern Ireland that suffered widespread discrimination over the course of the Stormont regime from 1921 to 1972 was occluded and often rendered silent” (2014: 165).

⁵² El título del poema se convirtió en todo un símbolo en Irlanda del Norte como medida de autoprotección, y, en cierta medida, nos recuerda a la sentencia final del *Tractatus Logicus-Philosophicus*, de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”.

El poema empieza con un relato de una reunión entre el poeta, tras su vuelta a Belfast, y un periodista inglés. Éste último está interesado en saber más sobre los problemas en Irlanda del Norte: “in search of ‘views / On the Irish thing’ (N 51). A Heaney le molestaba que los periodistas viniesen a preguntar por ese interés en “the Irish thing”, ya que estos desconocían el contexto histórico y político de la situación en el norte de Irlanda. Precisamente, esa frustración de Heaney por el desconocimiento de los medios de comunicación extranjeros sobre el conflicto fue la causa que le empujó a escribir este poema.

En la segunda estrofa Heaney expresa la situación del momento, a la vez que nos informa tanto de la escasa credibilidad que él otorga a los periodistas y a los políticos, como lo poco que la religión significa para él:

The times are out of joint
But I incline as much to rosary beads

As to the jottings and analyses
Of politicians and newspapermen

Hay una alusión interesante a Hamlet pues el verso en cuestión tiene lugar cuando él se encuentra hablando con Horacio y el fantasma, y se da cuenta por primera vez de que está en la obligación de vengar el asesinato de su padre para poner las cosas en su sitio, y afirma Hamlet: “The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!” (Shakespeare 2015: 72. *Hamlet*, I.v.189-190).

Los versos que siguen a esta introducción son una réplica de los tópicos y frases que circulan y que se repiten mucho por hábito (muletillas), tanto en los medios de comunicación como en el lenguaje de los políticos; no se produce un diálogo en el sentido normal del término, sino que se trata puramente de una serie de intercambios de palabras y expresiones carentes de

un contenido concreto, es como quien habla del tiempo. Heaney no es una excepción y muestra su frustración también con frases vacías:

Who proved upon their pulses ‘escalate’,
‘Backlash’ and ‘crack down’, ‘the provisional wing’,
‘Polarization’ and ‘long-standing hate’.
Yet I live here, I live here too, I sing,
(N 51)

Ante estas expresiones sin sustancia encontramos otras al final de la primera parte que nos llevan a la triste y terrible realidad, pero que no dejan de ser igualmente vacuas:

‘Oh, it’s disgraceful, surely, I agree,’
‘Where’s it going to end?’ ‘It’s getting worse.’
‘They’re murderers,’ ‘Internment, understandably...’
The ‘voice of sanity’ is getting hoarse.
(*ibid.* 52)

En contraste con la primera parte, la segunda va directamente a los hechos: “Men die at hand. In blasted street and home / The gelignite’s a common sound effect” (*ibid.*). A lo largo de todo el poema subyace la discriminación patente que hay en los seis condados, en donde la religión de una persona, aunque nunca se menciona, viene identificada por aspectos personales. Al principio de la tercera parte el poeta nos dice: “‘Religion’s never mentioned here,’ of course. / ‘You know them by their eyes,’ and hold your tongue. / ‘One side’s as bad as the other,’ never worse” (*ibid.* 53). El poeta cree que es hora de que la influencia del holandés (the Dutchman)⁵³ empiece a desaparecer. Al utilizar su propio nombre Heaney está representando al conjunto de

⁵³ La alusión es hacia el príncipe Guillermo de Orange, luego rey Guillermo III, –que derrotó al católico rey Jacobo II en la tristemente famosa (para los católicos) Batalla del Boyne en 1690–, cuya victoria supuso el poder que necesitaban los protestantes para dirigir el país. A los católicos se les negó el derecho a votar e incluso a ser dueños de su propia tierra, entre otras muchas prohibiciones. El ‘Dutchman’ es percibido como el abanderado y defensor del protestantismo por los británicos, y de la unión de Gran Bretaña e Irlanda del Norte por los protestantes norirlandeses (que se consideran británicos).

la sociedad católica y lo que simboliza en cuanto a la persecución que esta población ha estado padeciendo durante ocho largos siglos:

In the great dykes the Dutchman made
To dam the dangerous tide that followed Seamus.

Heaney también confiesa su frustración e impotencia porque se siente incapaz de escribir algo que pueda tener algún efecto positivo en Irlanda del Norte: “Yet for all this art and sedentary trade / I am incapable”, a la par que también muestra su pesimismo de no poder romper un hábito cultural –alimentado por una mentalidad de asedio permanente–, que él denomina: “The famous / Northern reticence, the tight gag of place / And times: yes, yes”. Desgraciadamente, la gente es capaz de aprender a convivir con los atentados, las bombas y los campos de internamiento con el fin de poder sobrevivir en un lugar: “Of the ‘wee six’⁵⁴ I sing / Where to be saved you only must save face”, para, finalmente, reproducir la célebre frase que sintetiza la actitud de quienes quieren sobrevivir en el norte de Irlanda, y que da título al poema: “And whatever you say, you say nothing” (N 53).

Sobre el silencio que reina en las relaciones interpersonales, especialmente en la comunidad norirlandesa católica a la que pertenece Heaney, Morrison afirma que: “The community Heaney came from, and with which he wanted his poetry to express solidarity, was one on which the pressure of silence weighed heavily. It was not only rural, renowned like all rural communities for its inwardness and reserve, but also Northern Irish and Catholic, with additional reasons for clamming up” (1993: 23).

El sectarismo impregna el gobierno y todas las instituciones del Estado, incluyendo el sistema educativo, las condiciones de acceso al empleo y a la vivienda, pues incluso para la

⁵⁴ ‘The wee six’: es una expresión nacionalista para referirse a Irlanda del Norte, que comprende seis de los nueve condados del Úlster: Antrim, Armagh, Down, [London] Derry, Fermanagh y Tyrone.

más sencilla gestión era necesario echar mano subrepticamente de ciertas argucias como: “Manoeuvrings to find out name and school” (*ibid.*).

A continuación, menciona una serie de personas cuyos meros nombres les sitúan en “un lado” u “otro”: “That Norman, Ken and Sydney signalled Prod, / And Seamus (call me Sean) was sure-fire Pape”. Asimismo, el poeta critica ciertas costumbres arraigadas en su tierra, y le gustaría poder romper con este muro dialéctico ‘de seguridad’:

O land of password, handgrip, wink and nod,
Of open minds as open as a trap,
(N 54)

Para cerrar la tercera parte, Heaney recurre a la épica historia del caballo de Troya para describir su tierra como un territorio: “Where tongues lie coiled, as under flames lie wicks”, y compara a los católicos de Irlanda del Norte con los griegos en el famoso artilugio: “Where half of us, as in a wooden horse⁵⁵ / Were cabin’d and confined like wily Greeks,” y que se encuentran: “Besieged within the siege, whispering morse.” (*ibid.*). Los nacionalistas católicos, que buscan la unidad de toda Irlanda, están atrapados en el norte de Irlanda por los protestantes unionistas que defienden esa parte de la isla y que desean permanecer dentro del Reino Unido.

La cuarta (y última) parte se corresponde en su integridad con el poema dedicatorio que abre la colección de *Wintering Out*. Heaney se recrea con la imagen de la prisión de Long Kesh, en Belfast, más conocida por el nombre de “Maze”, adonde internaban a los reclusos del IRA y a personas sospechosas sin juicio previo. Heaney describe la cárcel como una auténtica empalizada “real stockade”, y establece una analogía entre Inglaterra y la Alemania Nazi. Compara la prisión con una película dando a entender que la gente se ha habituado a la violencia

⁵⁵ Odiseo (Ulises para los romanos), en un alarde de astucia, propone la construcción de un enorme caballo de madera en cuyo vientre se esconden los más valerosos guerreros griegos. Se hace alusión a este episodio en la *Odisea*, poema épico en el que Homero cuenta las aventuras del héroe griego Odiseo en su regreso a su patria, Ítaca. Virgilio también alude a él en la *Eneida*.

a través de los medios de comunicación hasta el punto de que pierden el miedo y se familiarizan con el terror. La siguiente reflexión de Clark resume muy bien el significado del poema: “The poem acts as both admission and admonishment, and serves as a powerful expression of the poet’s dilemma in a land where the mere act of speaking in the wrong place at the wrong time could have brutal consequences” (2006: 61).

En definitiva, “Whatever You Say Say Nothing” es un poema que trasluce la frustración de Heaney ante la desesperante situación de violencia política y el ambiente de pesimismo generados por los *Troubles*, y que los verdaderos problemas no tengan el eco y el conocimiento que merecen ya que la prensa solo habla de superficialidades y cuestiones anecdóticas. Asimismo, el poeta critica que la comunidad, en especial la minoría católica, permanezca en un silencio que, hasta cierto punto, contribuye al *statu quo* en Irlanda del Norte.

6.3.3. “Freedman”

En este poema el narrador analiza la paradoja de ser educado y subyugado, simultáneamente, por la cultura dominante. El poema incluye un epígrafe del libro *The Romans* (que trata de la esclavitud y del inicio del imperio romano) de R. H. Barrow.

Indeed, slavery comes nearest to its justification in the early Roman Empire: for a man from a ‘backward’ race might be brought within the pale of civilization, educated and trained in a craft or a profession, and turned into a useful member of society.

R. H. BARROW: THE ROMANS

(N 55)

La postura de Barrow se aproxima bastante a justificar la existencia de la esclavitud, porque contribuye a civilizar y proporcionar una salida ‘digna’ a gente ‘atrasada’. Las palabras “brought within the pale of civilization” en este contexto –especialmente el término “pale”– tienen unas connotaciones muy concretas, pues hace alusión a la pequeña zona alrededor de Dublín que fue el germen de la colonización inglesa de Irlanda. Barrow pone de relieve las

dificultades y los problemas con que se encontraron los ingleses para civilizar otra raza ‘atrasada’.⁵⁶ Esta referencia establece una relación entre la conquista y la ocupación que practicaban los romanos y la actitud de los británicos en Irlanda.

En *An Open Letter* Heaney siente que, de alguna manera, él también ha estado expuesto al resultado del que habla Barrow: “That touched me most / Who long felt my identity / So rudely forc’d” (1983: 11).⁵⁷ Los dos primeros versos describen la situación identitaria a la que Heaney alude en *An Open Letter*: él también ha sido subyugado y educado en la cultura de los colonizadores; el verbo que emplea, manumitir (“Manumitted”) –dar libertad a un esclavo–, era una forma de humanizar, hasta cierto punto, una situación de falta de libertad. El esclavo emancipado dejaba de ser una mercancía y quedaba redimido de cautiverio, pero permanecía estigmatizado por su nuevo estatus de “freedman”, liberto (o ‘libertinus’), es decir, esclavo a quien se ha dado la libertad respecto de su patrono.

Roma nunca llegó a conquistar Irlanda, pero una gran mayoría de la población del país forma parte de la Iglesia católica de Roma, cuya dogmática religión ha ejercido una influencia represiva, y por tanto negativa, para muchas personas, entre ellas Heaney: “I was under the thumb too like all my caste” (N 55). En el poema Heaney refleja el poder pernicioso de la Iglesia católica: “which is depicted as another authoritative and enslaving institution – a capable inheritor of the policies and practices of the Roman Empire that enabled Christianity to spread through the civilized word” (Grant 2001: 51).

Subjugated yearly under arches,
Manumitted by parchments and degrees,
My murex was the purple dye of lents
On calendars all fast and abstinence.

⁵⁶ ‘Pale’ (empalizada); era la parte de Irlanda que estaba bajo el control directo de Inglaterra y que aumentaba su extensión geográfica según avanzaba el tiempo y el dominio inglés sobre la isla.

⁵⁷ Blake Morrison y Andrew Motion habían incluido a Seamus Heaney en la edición de 1982 del *Penguin Book of Contemporary British Poetry*. En el poema, Heaney se desvincula de la palabra “British”.

La locución latina, que significa: ‘Recuerda, hombre, que polvo eres... (*et in pulverem revertis* [y en polvo te convertirás])’, viene a decir que todos somos de carne y hueso, independientemente del estatus social y económico al que pertenezcamos. La muerte es inexorable e inapelable para todos. La frase se utiliza en la liturgia católica el Miércoles de Ceniza.⁵⁸ Heaney se identifica con el liberto al decir: “I was under the thumb too like all my caste”. Asimismo, la palabra “caste”, nos recuerda el sistema de castas de la India, otra colonia británica hasta su independencia en 1947. En Irlanda del Norte la casta católica está subordinada a la casta de los ‘intocables’ protestantes unionistas:

‘Memento homo quia pulvis es.’
I would kneel to be impressed by ashes,
A silk friction, a light stipple of dust –
I was under the thumb too like all my caste.

(N 55)

El poeta describe el ritual del Miércoles de Ceniza, y muestra su resentimiento contra la autoridad de la Iglesia, que le mantuvo, al igual que a todo su pueblo, “under the thumb”. Era fácil identificar a la población católica por la marca de ceniza, señal que era una afirmación pública de su “casta” o religión. Sin embargo, los “groomed optimi” –la clase protestante dominante y gobernante– no llevan dicha identificación, pero sí que pueden a simple vista reconocer quiénes son sus enemigos, o cuando menos, rivales católicos:

One of the earth-starred denizens, indelibly,
I sought the mark in vain on the groomed optimi:
Their estimating, census-taking eyes
Fastened on my mouldy brow like lampreys.

⁵⁸ Día en que se toma la ceniza, que es el primero de la Cuaresma. Ese día en misa, el sacerdote pone un poco de ceniza a los fieles en la frente o en el pelo, que simboliza, según la creación metafórica del hombre, la naturaleza de las personas, hechas de tierra y polvo.

Como ya hemos dicho, Heaney se benefició, al igual que otros muchos católicos de su época, de la Ley de Educación de 1947, y pudo asistir a la enseñanza secundaria gratuitamente, que preveía la obligatoriedad hasta los 15 años. Esto le permitió a Heaney el acceso a estudios universitarios. Estos ‘nuevos ciudadanos’ –toda una generación bien formada y crítica– cuestionaron el *statu quo* político y social en Irlanda del Norte. A través de esa educación Heaney consiguió una forma de libertad con el aprendizaje del oficio de poeta. Precisamente, la educación le permite hacer una reflexión crítica sobre lo que ve a su alrededor, y en el momento de hablar y exponer su visión de las cosas se le acusa de desagradecido por ir contra aquello que le permitió llegar donde está, es decir, ‘de morder la mano de quien le dio de comer’.

A pesar de que Heaney desconfía de la actitud imperialista de Gran Bretaña, enemigo histórico de su país, tampoco siente simpatías por el nacionalismo más furibundo, representado por el partido político del Sinn Féin y su ala terrorista, el IRA, y rechaza absolutamente convertirse en su portavoz mediático. Esta tesitura le pondría en una situación en la que todos le reprocharán ‘su falta de compromiso’, pero su ausencia de militancia en cualquiera de las facciones enfrentadas le permite a Heaney garantizar su independencia como poeta e intelectual y salvaguardar los valores de lo que él considera su obligación moral consigo mismo:

Then poetry arrived in that city –
I would abjure all cant and self-pity –
And poetry wiped my brow and sped me.
Now they will say I bite the hand that fed me.

(N 55)

“Freedman” –cuyo título original era “Romanist”– es un poema lírico que en su origen estaba escrito en prosa, y según Russell se trata de un poema importante para Heaney, opinión con la que estoy totalmente de acuerdo por las múltiples revisiones que hizo el poeta, así como

por la inclusión del epígrafe de R. H. Barrow. “The change in title from “Romanist” to “Freedman” titularly signifies the speaker’s transformation from enslavement to the British (Protestant) Northern Irish state and the Irish Catholic Church – both symbolized by imperial Rome – to freedom through education, but more particularly, in “Freedman,” through poetry” (Russell 2014: 196).

6.3.4. Singing School

Este es el título que recoge un grupo de seis poemas y que cierra el libro de *North*. En la secuencia de ‘Escuela de Canto’ Irlanda aparece como la escuela en la que Heaney aprende y desarrolla el oficio de poeta. Al principio de la serie se proyecta la idea de que la literatura tiene lugar y florece en un espacio libre, sin interferencias políticas y carente de problemas, es decir, como si fuera la región idílica de Arcadia. Sin embargo, al final se reconoce que todos los poemas tienen algún tipo de relación de complicidad, de oposición o de escapismo con el Estado. “‘Singing School’ like the bulk of Heaney’s poetry, goes back into the past to trace roots and establish lines of direction. Unlike the bulk of his writing up to this point, ‘Singing School’ comes to an unequivocal commitment that takes account of the particular circumstances of contemporary Ireland” (Curtis 2001: 101).

Los seis poemas forman una breve autobiografía: cada uno de ellos recrea un momento del pasado de Heaney, y están organizados siguiendo un orden relativamente cronológico. Empiezan con la experiencia personal de la adolescencia, que incluye memorias familiares, así como las primeras vivencias políticas con “Orange Drums, Tyrone, 1966”, el año de la publicación de su primer poemario (*Death of a Naturalist*, 1966), y termina con el brillante poema de “Exposure”, que tiene una enorme carga personal y política en un periodo muy dramático en Irlanda del Norte. “Exposure” también supone un punto de inflexión en su creación poética.

En ‘Singing School’ Heaney incluye dos epígrafes con citas de Wordsworth y de Yeats, dos poetas muy admirados por Seamus Heaney y hacia quienes quiere mostrar su gratitud:

*Fair seedtime had my soul, and I grew up
Fostered alike by beauty and by fear;
Much favoured in my birthplace, and no less
In that beloved Vale to which, erelong,
I was transplanted ...*

WILLIAM WORDSWORTH: THE PRELUDE

*He [the stable-boy] had a book of Orange rhymes, and
the days when we read them together in the hay-loft
gave me the pleasure of rhyme for the first time. Later
on I can remember being told, when there was a
rumour of a Fenian rising, that rifles were being
handed out to the Orangemen; and presently, when I
began to dream of my future life, I thought I would
like to die fighting the Fenians.⁵⁹*

W. B. YEATS: AUTOBIOGRAPHIES

(N 56)

Estas dos citas sirven para contextualizar y entender el espíritu ideológico que yace en los poemas de ‘Singing School’. El título de esta sección alude al poema “Sailing to Byzantium”⁶⁰ de Yeats (1933: 217-18). McDiarmid también alude a las connotaciones que las dos citas de estos dos grandes poetas tienen en Heaney: “[...] the epigraphs from Wordsworth

⁵⁹ *Fenian*: Entre los irlandeses católicos se utiliza como expresión de cariño y significa rebelde y patriota; para los protestantes del Úlster es un término con connotaciones peyorativas: católico, nacionalista y republicano. La palabra procede del gaélico *Fianna*, un grupo de guerreros legendarios liderados por Fionn Mac Cumhaill, *Na Fianna*, pertenecientes a la mitología irlandesa. En el epígrafe el término hace alusión al alzamiento de 1867 (*Fenian Rising*), llevado a cabo por la organización secreta *Irish Republican Brotherhood* (IRB) que dio al movimiento su nombre más familiar: ‘the Fenians’.

⁶⁰ Escrito en 1927, el poeta se va haciendo mayor, aunque conserva una mente joven; el poema trata de los estragos del paso del tiempo y tiene lugar en una tierra imaginaria, Byzantium –que simbolizaba la eternidad para Yeats–, donde podrá alcanzar una permanente unión intelectual y artística.

and Yeats suggest the simultaneous origin of aesthetic and ideological awareness, or the ideological nature of the emergent literary talent” (1995: 114).

Por un lado, los versos de Wordsworth hacen referencia a la educación que él recibió: “*I grew up / Fostered alike by beauty and by fear*”, y que coincide con la forma en que eran criados los niños en Irlanda del Norte a mediados del siglo XX, con esa mezcla de “beauty” y “fear”. El fragmento en prosa de Yeats describe los poemas que le dieron: “the pleasure to rhyme for the first time”, y termina diciendo que le gustaría morir ‘combatiendo a los Fenianos’; el poeta explicita de forma clara un contenido muy politizado entre nacionalistas y unionistas irlandeses. Los dos casos son representativos de la educación del joven Heaney y ambos marcan su sensibilidad como poeta.

En la secuencia de ‘Singing School’ Heaney ve metafóricamente a Irlanda como la escuela donde él ha experimentado y ha aprendido el oficio de poeta.

6.3.4.1. “The Ministry of Fear”

En este poema Heaney habla de su educación y su formación en unas circunstancias políticas y sociales muy adversas para la minoría nacionalista en Irlanda del Norte. El título procede de la novela de Graham Greene del mismo nombre; publicada en 1943, en ella se describe una red dirigida por el régimen Nazi en aquellos países sometidos, o por someter, donde la organización recababa información sobre una serie de personas para utilizarla contra ellos como chantaje, y de esta forma les obligaba a cooperar con el régimen. Este sistema de vigilancia de los Nazis crea un clima de miedo y de desconfianza entre la población, de ahí el nombre del libro. “They formed, you know, a kind of Ministry of Fear – with the most efficient undersecretaries. It isn’t only that they get hold on certain people. It’s the general atmosphere they spread, so that you can’t depend on a soul” (Green 1974: 121). Después de hablar sobre la desconfianza reinante en ese ambiente, el narrador dice: “[...] it is impossible to go through life without trust: that is to be imprisoned in the worst cell of all, oneself” (*ibid.* 43).

Heaney, al establecer esta comparación con el sistema creado por el régimen Nazi en otros países, está indicando que el miedo, la desconfianza, las diferencias dialectales, los nombres, la religión y las costumbres (entre otras cuestiones) son el producto de las consecuencias de la conquista británica de Irlanda, y ahora fomentado y perpetuado políticamente por las instituciones norirlandesas.

“The Ministry of Fear” está dedicado a su amigo Seamus Deane, escritor y poeta de su generación a quien Heaney conoció durante su estancia en el colegio de St Columb, en Derry. El miedo del que habla Wordsworth está presente en todo el poema. “Wordsworthian “fear” permeates the first poem and is projected onto two institutions, the (Catholic) secondary school, St Columb’s, and the (British) Northern Irish State” (McDiarmid 1995: 115). Heaney habla de ciertas experiencias que tuvo como adolescente y nos describe algunos casos traumáticos, tanto físicos como psicológicos, que padeció en el colegio de secundaria a cuenta de la influencia de la Iglesia en el sistema educativo, y de la discriminación institucionalizada por parte del Estado británico-norirlandés.

El joven Seamus se sentía muy extraño y se encontraba mal durante su primera semana en el colegio; fue incapaz de comer las galletas que llevaba y las tiró por encima de la valla: “The lonely scarp / Of St Columb’s College, where I billeted / For six years...”. El futuro poeta se muestra nostálgico y describe las vistas que tiene ante él cuando mira hacia fuera. La mención de lugares conocidos como Brandywell, Bogside y Lecky Road ayudan al lector a identificar la zona: “I was so homesick I couldn’t even eat / The biscuits left to sweeten my exile” (N 57).

Heaney recuerda cuando va a la Universidad de Queen’s de Belfast y luego a la Universidad de Berkeley de California. Mientras Heaney y Deane estaban juntos en el colegio St Columb y en la universidad los dos compañeros y amigos se enviaron numerosos poemas. Heaney nos dice que las palabras y los conceptos que utilizaba Deane en sus poemas le dejaban desconcertado. Asimismo, el poeta afirma estar muy contento con su progreso en la poesía,

aunque se siente extraño en ese nuevo ámbito de una cultura que les es ajena a ambos, y recuerda cuando: “[we] Were walking, by God, all over the fine / Lawns of elocution” (*ibid.* 58).

Heaney también se pregunta si su forma de hablar ha cambiado, y menciona lo que decían los curas católicos en su colegio al respecto, reforzando la idea de la diferencia de clase en detrimento de los propios católicos: ““Catholics, in general, don’t speak / As well as students from the Protestant schools.”” Otro momento de indiferencia y de falta de identidad individual lo vemos cuando el profesor sacerdote le pregunta a Heaney su nombre:

‘What’s your name, Heaney?’

‘Heaney, Father.’

‘Fair

Enough.’

En este diálogo que ambos mantienen en el poema, Heaney le pregunta a su ex compañero de colegio y amigo Deane: “Remember that stuff? Inferiority / Complexes ...”. Según Heaney, esta “stuff” es la causa de una serie de complejos y de la falta de confianza que tenían. La pregunta: “Have our accents changed?”, denota un cierto grado de incertidumbre, pero a la vez demuestra una actitud de confianza. Sobre los logros de Heaney y Deane, Clark afirma: “... on the one hand both men have surpassed their wildest dreams of success, on the other they feel alienated from their working-class and rural backgrounds. Changed accents might ease the way into genteel society, but also distance them from their roots” (2006: 39). En cualquier caso, estoy convencido de que la actitud de ciertos profesores pudo contribuir a fomentar esos complejos de inferioridad de los que habla Heaney, y así acentuar y fomentar todavía más la división entre las dos comunidades en Irlanda del Norte.

Otra referencia al colegio, relacionada con el abuso de autoridad por parte de algunos profesores, concretamente con el castigo físico, tuvo lugar durante su primer día en el centro educativo:

On my first day, the leather strap
Went epileptic in the Big Study,
Its echoes plashing over our bowed heads,

No obstante, y a pesar de todo, el joven Seamus no quiere preocupar a su familia y en sintonía con su personalidad, continúa escribiendo: “But I still wrote home that a boarder’s life / Was not so bad, shying as usual” (N 58).

Heaney también nos habla de un altercado que tuvo con la policía (*Royal Ulster Constabulary* – RUC) cuando él conducía un coche acompañado por una chica, y al volver a casa le dan el alto, le alumbran con las linternas, y le apuntan en el ojo con una pistola. Las cosas se complican cuando el policía le pregunta por su nombre, y ante la respuesta que ofrece Heaney (su nombre), que le identifica como católico y nacionalista, el guardia reacciona con hostilidad por su acento:

‘What’s your name, driver?’
‘Seamus...’
Seamus?

Por último, Heaney nos recuerda otro incidente en uno de esos ‘encuentros’ con las fuerzas de seguridad en el que los guardias llegaron a leer algunas cartas de Heaney, y algunos poemas de su amigo Seamus Deane, pero no fueron capaces de entenderlos:

They once read my letters at a roadblock
And shone their torches on your hieroglyphics,

‘Svelte dictions’ in a very florid hand.⁶¹

Heaney nos describe el contexto político y social en el que él y su generación se educaron; era un ambiente asfixiante que indudablemente afectaba a los católicos. La última estrofa también hace referencia a esta cuestión; a pesar de que el Úlster es británico, ellos, los católicos, que hablan de forma distinta, no tienen derecho a participar en su país en las mismas condiciones que los protestantes, que son los ciudadanos de verdad:

Ulster was British, but with no rights on
The English lyric: all around us
(N 59)

El acento delata a los católicos y se ejerce sobre ellos una discriminación sectaria institucionalizada como se refleja en el último verso que cierra el poema: “though / We hadn’t named it, the ministry of fear” (*ibid.*). Sin embargo, los británicos no podían ni evitar ni controlar que otras personas, como Heaney y Deane en este caso, ascendieran muy alto en la escala social y cultural, y prosperasen en el arte de la poesía, y en una lengua, que hasta ‘cierto punto’ les era ajena en origen, pero que también era suya y que les pertenecía.

Como hemos visto, el ‘miedo’ del que habla Wordsworth en el epígrafe está presente en “The Ministry of Fear”, y los católicos viven rodeados por ese temor que en este poema procede básicamente de dos instituciones fundamentales del Estado, el colegio de enseñanza secundaria de St Columb, que, a pesar de su filiación católica –o tal vez por ello– ejerce una presión alienante sobre sus alumnos, y la policía de Irlanda del Norte. Heaney concibe la educación que ha recibido como primitiva, y para él ha supuesto una traumática experiencia. Por otro lado, el trato y el abuso de autoridad dispensados por la policía en los controles

⁶¹ Las palabras ‘Svelte diction’ están tomadas de un poema de Deane titulado “To Wallace Stevens” (Buxton 2004: 44).

‘rutinarios’ (a católicos) también le parecieron un maltrato psicológico que le dejaron una profunda huella personal.

6.3.4.2. “A Constable Calls”

Este poema muestra la omnipresencia del Estado norirlandés en la vida cotidiana de los ‘ciudadanos’, y también se enmarca dentro del miedo que inspira ese poder, que mediante distintas formas alienan a los miembros de la comunidad a la que Heaney pertenece. El policía que visita la vivienda de los Heaney viene a valorar si los impuestos que paga la familia a la Administración son los que se corresponden con sus obligaciones impositivas y de contribución fiscal para mantener ese ‘ministerio del miedo’ que para Heaney simboliza el Estado.⁶²

McKittrick y McVea describen el poder absoluto de los unionistas, que llevan dirigiendo la política en Irlanda del Norte desde la partición de Irlanda: “The absence of Westminster supervision, the establishment of what was in effect a permanent Unionist government and the Unionist party’s domination of local government represented the top strata of Unionist power in Northern Ireland”. Ese poder se traducía en disponer, por parte del Gobierno de Stormont, de un extraordinario grado de control sobre la mayoría de los aspectos que implicaban a la maquinaria oficial, y que afectaban directamente a la vida cotidiana de la población, especialmente a la comunidad católica. “This control extended to the fields of justice and law and order. Judges and magistrates were almost all Protestants, many of them closely associated with the Unionist party” (2012: 12).

Al principio del poema vemos cómo el padre de Heaney da cuenta al policía de la producción de los cultivos y de las ganancias, y éste lo contrasta con la información que

⁶² El título del poema nos retrotrae inexorablemente a la célebre obra teatral de J. B. Priestley, *An Inspector Calls*. Aunque el joven Heaney pasa miedo por la mera presencia del policía –su sentimiento de temor va en aumento y se convierte en pavor con el ‘interrogatorio’ del *constable* a su padre–, al menos el poema no acaba en tragedia como sí ocurre en la entretenida y misteriosa obra de Priestley. La obra se cierra con la enigmática llamada telefónica, que el Sr. Birling resume así: “That was the police. A girl has just died – on her way to the Infirmary – after swallowing some disinfectant. And a police inspector is on his way here – to ask some – questions” (Priestley 1992: 72).

contiene su libro de contabilidad: “the heavy ledger”, que nos recuerda, por su similitud y finalidad fiscal, al famoso *Domesday Book*,⁶³ de la época normanda en Inglaterra. Los objetivos de dicho libro eran, entre otras cuestiones, básicamente: “To discover the resources and taxable values of manors and boroughs; to ascertain what lands each tenant-in-chief held and what he owned to the king” (Hallam 1986: 8):

He had unstrapped
The heavy ledger, and my father
Was making tillage returns
In acres, roods, and perches.

Mientras tiene lugar la inspección, el joven Heaney escucha la conservación en un segundo plano y observa la bicicleta del policía en detalle, y la gorra, para, finalmente, fijar su mirada en la cartuchera del revólver:

His bicycle stood at the window-sill,
The rubber cowl of a mud-splasher
Skirting the front mudguard,
Its fat black handlegrips

Heating in sunlight, the ‘spud’
Of the dynamo gleaming and cocked back,
The pedal treads hanging relieved
Of the boot of the law.

His cap was upside down
On the floor, next his chair.
The line of its pressure ran like a bevel
In his slightly sweating hair.

⁶³ Se trata del primer estudio serio y exhaustivo que se realizó de todas las propiedades en Inglaterra, y de los bienes que contenían dichas propiedades, por orden de Guillermo el Conquistador en 1086, tras 20 años de la conquista normanda. Toda esa información estaba recogida en el *Domesday Book*.

Vemos cómo el miedo aparece también en este poema: aunque se trata de una visita de rutina, y los dos hombres están haciendo su trabajo, Heaney, a través del muchacho, nos presenta unas imágenes que pretenden concienciarnos de la existencia de una manifiesta hostilidad entre la fuerza de la ley y el ciudadano corriente. Él percibe al policía como un representante de una de las poderosas ramificaciones que forman parte de la estructura del temible Estado protestante, ‘el ministerio del miedo’:

Arithmetic and fear
I sat staring at the polished holster
With its buttoned flap, the braid cord
Looped into the revolver butt.

(N 60)

Las preguntas del policía –que se asemejan a un interrogatorio– y su actitud hacen que el joven Heaney piense que su padre está ocultando al representante de la autoridad información relativa a otros cultivos. Cuando el señor Heaney omite mencionar los nabos en el patatal, el muchacho siente cierta culpa, y se imagina lo peor: ‘el agujero negro del cuartel’, es decir, la celda donde podrían encerrar a su padre:

‘Any other root crops?
Mangolds? Marrowstems? Anything like that?’
‘No.’ But was there not a line
Of turnips where the seed ran out

In the potato field? I assumed
Small guilts and sat
Imagining the black hole in the barracks

(N 60-61)

La agonía para el joven parece llegar a su fin, pero no sin antes pasar por el último episodio, la marcha del policía, a quien observa detenidamente; y si antes fue el revólver, ahora su mirada se traslada a la funda de la porra, escena que le deja un recuerdo imborrable:

He stood up, shifted the baton-case
Further round on his belt,
Closed the domesday book,
Fitted his cap back with two hands,
And looked at me as he said goodbye.

Heaney utiliza metafóricamente el nombre del “domesday book” para referirse al libro de contabilidad, libro que podría comprometer seriamente a su padre, incluso con penas de cárcel si éste no actúa con honradez en su declaración de bienes y cultivos con las autoridades, en este caso policiales:

A shadow bobbed in the window.
He was snapping the carrier spring
Over the ledger. His boot pushed off
And the bicycle ticked, ticked, ticked.

(N 61)

McKittrick y McVea describen la filiación religiosa de los miembros de la policía norirlandesa: “Although it seemed for a fleeting moment that the new police force, the Royal Ulster Constabulary (RUC), might become religiously integrated, it remained throughout its history more than 90 per cent Protestant”; y explican cómo la influencia política unionista sobre la judicatura y la policía afectaba a la comunidad nacionalista católica: “The police had no real operational independence, responding directly to directions from ministers, with senior police

officers sometimes attending cabinet meetings. The political, legal and policing worlds were thus inextricably linked: one community governed, judged and policed the other⁶⁴ (2012: 12).

6.3.4.3. “Orange Drums, Tyrone 1966”

Al igual que el poema anterior, “A Constable Calls”, en el que la prominente presencia del Estado se manifestaba de forma patente en la vida de la comunidad, en este ocurre algo similar con las marchas y desfiles orangistas, que llenan las calles con un ambiente de gran tensión. Estos desfiles suponen otra forma, más abierta y provocadora, de demostrar la hegemonía de la comunidad unionista protestante sobre la minoría nacionalista católica. Los orangistas celebran anualmente el día 12 de julio el aniversario de la Batalla del Boyne, y conmemoran la victoria de Guillermo de Orange sobre Jacobo II que permitió a los ingleses y escoceses asentar su poder y dominio sobre los católicos.

La Orden de Orange,⁶⁵ desde su fundación en 1795, siempre ha ejercido un poder extraordinario en las estructuras y aparatados del Estado y, por ende, la influencia de esta organización ha impregnado políticamente todos los ámbitos institucionales norirlandeses, y ha tenido un fuerte ascendiente en la sociedad. Como ejemplo de este dominio cabe citar lo que le ocurrió a un trabajador católico que trabajaba en los jardines del Parlamento de Stormont en Belfast:

One classic instance of the Orange Order’s influence prevailing over other considerations was seen in 1934 when the Order complained that a Catholic was working as a gardener in the grounds of Stormont [...]. The fact that the man had a distinguished war record and a personal reference from the Prince of Wales himself was not enough to overcome the Orange objection to his religion (McKittrick and McVea 2012: 17).

⁶⁴ El subrayado es mío.

⁶⁵ Orange: “The primary purpose for establishing the organisation was, according to its oath, to “support and defend the King and his heirs as long as he or they support the Protestant ascendancy”. Its name alludes to the victory of the Protestant King William III of Orange over the Catholic King James II at the Battle of the Boyne on 1 July (12 July, new style), 1690” (Wall 1998: 81).

Los miembros más destacados de esta organización siempre han ocupado los puestos clave en las instituciones norirlandesas. “Politically [...] Orangeism became an integral part of the state. Between 1921 and 1969 only three of fifty-four Unionist cabinet ministers were not members of the Order. [...] The Order was institutionally linked to the Unionist party, occupying a substantial proportion of the seats on the Ulster Unionist Council, the party’s ruling body” (*ibid.* 16).

En este poema también se percibe el miedo que rezuma en “A Constable Calls”; el tamborilero personifica la represión del Estado contra aquellos que desean la unificación con Irlanda, o al menos el poder disfrutar de las mismas ventajas que sus convecinos unionistas protestantes. Los orangistas son una casta que gozan de todos los privilegios, amparados y apoyados por las instituciones oficiales, en manos de miembros pertenecientes a esa jerarquía. Lo paradójico de estas marchas es que la mayoría de participantes protestantes pertenecen a la misma clase trabajadora que los católicos a quienes abominan. Estas personas están manipuladas por la demagogia de sus políticos unionistas y por los líderes de su Iglesia, encabezados, durante muchos años, por el histriónico e irascible reverendo Ian Paisley:

The lambeg balloons at his belly, weighs
Him back on his haunches, lodging thunder
Grossly there between his chin and his knees.
He is raised up by what he buckles under.

Each arm extended by a seasoned rod,
He parades behind it. And though the drummers
Are granted passage through the nodding crowd
It is the drums preside, like giant tumours.

El tamborilero protestante toca consignas contra el sumo pontífice, y aporrea de forma tan encolerizada que hace vibrar al aire:

To every cocked ear, expert in its greed,
His battered signature subscribes 'No Pope'.
The pigskin's scourged until his knuckles bleed.
The air is pounding like a stethoscope.

(N 62)

“Orange marches became part of the fabric of Unionist government while at the same time nationalist parades were subject to severe restriction. The Twelfth of July celebrations, the climax of the Orange marching season, effectively became a ritual of the state” (McKittrick and McVea 2012: 16).

6.3.4.4. “Summer 1969”

Heaney se encuentra en Madrid impartiendo unas conferencias sobre la ‘vida de Joyce’ cuando se produce el estallido de los primeros actos de violencia en Irlanda del Norte. Heaney, que está ‘sufriendo’ el intenso calor de Madrid –aunque en espíritu se sitúa en su país– considera que lo que realmente le duele y por lo que sufre de verdad es por la violencia desatada en su tierra. La situación política y social en 1969 ya era de una creciente tensión, y estalló ese verano como consecuencia de la discriminación palmaria en la adjudicación de una vivienda de protección oficial en la localidad de Caledon, en el condado de Tyrone, de mayoría protestante (véase “El Úlster de Seamus Heaney”). Los católicos nacionalistas se manifestaron en defensa de sus derechos civiles, manifestaciones que se convirtieron en choques contra los protestantes unionistas. En agosto se desplegó el ejército británico en Irlanda del Norte.

Heaney empieza describiendo cómo la policía arremete contra sus conciudadanos, mientras él muestra su ‘culpa’ por no estar allí:

While the Constabulary covered the mob
Firing into the Falls,⁶⁶ I was suffering

⁶⁶ Falls Road es una calle de Belfast que divide el barrio católico de la zona protestante.

Only the bullying sun of Madrid.
Each afternoon, in the casserole heat
Of the flat, as I sweated my way through
The life of Joyce, ...

Una voz interior, en este caso la voz del fantasma de Joyce –como ocurre en la sección XII de “Station Island” (1984)–, le indica al poeta cuál es su responsabilidad y lo que debe hacer: ha de volver y estar con la gente:

‘Go back,’ one said, ‘try to touch the people.’
Another conjured Lorca from his hill.
We sat through death-counts and bullfight reports
On the television, celebrities
Arrived from where the real thing still happened.

Él se puede ‘refugiar’ en el aire acondicionado del Museo del Prado, sin embargo, las horripilantes imágenes de tres cuadros de Goya, *Los fusilamientos del tres de mayo*, *Saturno devorando a un hijo*, y *Duelo a garrotazos* (también conocido por “La riña”), le devuelven pronto a la realidad de los inhumanos enfrentamientos que están teniendo lugar en ese momento en su tierra. Heaney interpreta que el primer cuadro muestra anticipadamente la matanza conocida como ‘Domingo Sangriento’ del 30 de enero de 1972 en la ciudad norirlandesa de Derry: “*The Shootings of the Third of May* is a picture with the force of a fusillade. It was Bloody Sunday *avant la lettre*” (O’Driscoll 2008: 182).

I retreated to the cool of the Prado.
Goya’s ‘Shootings of the Third of May’
Covered a wall – the thrown-up arms
And spasm of the rebel, the helmeted
And knapsacked military, the efficient
Rake of the fusillade. In the next room,
His nightmares, grafted to the palace wall –

Dark cyclones, hosting, breaking;
(N 63)

Seguidamente, insiste en la irrefrenable naturaleza violenta que forma parte inherente de la condición humana:

... Saturn
Jewelled in the blood of his own children,
Gigantic Chaos turning his brute hips
Over the world. Also, that holmgang
Where two berserks club each other to death
For honour's sake, greaved in a bog, and sinking.
(N 64)

Los dos últimos versos resumen el significado y las connotaciones del arte de los tres cuadros de Goya: la furia y el dolor, sentimientos que Heaney hace suyos al ver cómo la historia ahora se ceba de forma violenta con su pueblo:

He painted with his fists and elbows, flourished
The stained cape of his heart as history charged.

Heaney ve las pinturas de Goya como una forma de activismo político, y piensa que la poesía, al igual que la pintura, podría utilizarse como instrumento de reivindicación: “[...] the so called ‘black paintings’ had the force of terrible events. Visionary catastrophe – the scarlet blood in the picture of Saturn devouring his children, the levitation of the witches in the picture of the witches’ Sabbath. All that dread got mixed in with the slightly panicked, slightly exhilarated mood of the summer as things came to a head in Derry and Belfast” (O’Driscoll 2008: 183). MacDiarmid afirma que “Summer 1969”: “is the first poem to suggest the possibility that the realm of poetry might be used to oppose the State” (1995: 117). Este poema es importante en la medida en que marca el comienzo de una espiral de violencia que va a durar

más de tres décadas, y que, ni Heaney ni nadie en ese momento podían imaginar la gravedad de los acontecimientos que estaban por llegar.

6.3.4.5. “Fosterage”

Este poema está dedicado a Michael McLaverty, profesor y autor de relatos cortos. Tras su graduación en la universidad, Heaney encontró su primer empleo como profesor de inglés en el colegio de enseñanza secundaria St Thomas, centro del que McLaverty era el director. Amante de la literatura, fue McLaverty quien introdujo a Heaney en la obra de Patrick Kavanagh.

Heaney describe la reunión que tuvo con McLaverty, que se celebró no en un despacho o aula, sino en el contexto informal de un bar un sábado por la tarde de 1962. Durante el encuentro McLaverty aconseja al joven profesor y le transmite la importancia que tiene el describir las cosas para darlas a conocer:

‘Description is revelation!’ Royal
Avenue, Belfast, 1962,
A Saturday afternoon, glad to meet
Me, newly cubbed in language,

Heaney está recién graduado ‘en el lenguaje’, es un novato en la profesión y se muestra muy receptivo a escuchar los consejos de McLaverty; este le indica a Heaney que ha seguir sus propios pasos. Para reforzar esta idea y recalcar la importancia del consejo, McLaverty se vale de una cita de la escritora neozelandesa Katherine Mansfield:

... he gripped
My elbow. ‘Listen. Go your own way.
Do your own work. Remember
Katherine Mansfield – *I will tell*
How the laundry basket squeaked... that note of exile.’

Mientras McLaverty apremia a Heaney a que imponga su propia autonomía como escritor, es decir, a elegir la opción ideológica que considere adecuada, pero con ponderación, Mansfield le advierte que sea económico con las palabras:

But to hell with overstating it:

‘Don’t have the veins bulging un your biro.’

McLaverty también le hace entrega a Heaney de una copia subrayada de los “*Journals*” de Hopkins.⁶⁷ Contrasta el trato cariñoso del director de este colegio hacia el joven poeta, por su paciencia y estímulos, con el trato que dispensaba el sacerdote a los alumnos en el colegio de secundaria de St Columb, donde estudió Heaney y el sacerdote enseñaba con látigo en ristre:

And fostered me and sent me out, with words

Imposing on my tongue like obols.

(N 65)

McLaverty anima al poeta en ciernes no solo a deleitarse artísticamente en su creación poética, sino también a utilizarla comunicativamente, es decir, a trasladar mensajes. El título del poema se podría interpretar como ‘adopción’ y ‘motivación’, en el sentido de la tutela afectiva que McLaverty ofrece a Heaney para ayudarlo en su incipiente tarea artística como escritor.

6.3.4.6. “Exposure”

“It is December in Wicklow...”, Heaney escribió este poema en diciembre de 1973. La fecha es muy importante al menos por dos razones: la espiral ascendente de violencia en Irlanda del Norte, habiendo alcanzado el mayor índice de víctimas mortales en 1972 con 498 asesinatos,

⁶⁷ Gerard Manley Hopkins, poeta y sacerdote jesuita a quien Heaney dedicó una conferencia en la Academia Británica en diciembre de 1974 titulada “The Fire i’ the Flint: Reflections on the Poetry of Gerard Manley Hopkins”; ésta quedó plasmada en *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (1980).

y la marcha de Heaney en agosto de ese año al tranquilo condado de Wicklow, al sur de Dublín.⁶⁸ “Exposure” fue publicado dos años después en *North*, y para Darcy O’Brien, con quien estoy totalmente de acuerdo, el poema: “[...] connotes self-revelation and confession, and in its directness it is atypical of Heaney’s work up to 1975” (1995: 189).

Durante este periodo, uno de los más intensos de los *Troubles*, el interés de Heaney hacia los poetas del Este de Europa se intensifica ya que estos autores habían sufrido los rigores, no solo de la censura y la prohibición de sus respectivos sistemas políticos dominados por el régimen soviético, sino que también habían sufrido la cárcel. Uno de estos es el ya mencionado poeta ruso Osip Mandelstam, que murió en un gulag de Siberia en 1938.⁶⁹

En “Exposure” Heaney evoca la figura de Mandelstam en un campo de concentración como un ejemplo moral a seguir:

Imagining a hero
On some muddy compound,
His gift like a slingstone
Whirled for the desperate.

(N 66)

Al igual que le ocurriera a su predecesor y también poeta irlandés, W.B. Yeats, Heaney se vio desde hacía mucho tiempo en el punto de mira con la responsabilidad propia de un personaje público. Su malestar en este papel de figura relevante se ve reflejado en este poema que cierra la colección de *North*:

How did I end up like this?

⁶⁸ Él y su familia se instalaron en Glanmore Cottage, cerca del pueblo de Ashford, donde residieron hasta 1977. Durante ese tiempo, su esposa, Marie Heaney, trabajó como profesora en Asford National School, el colegio local de enseñanza primaria. Posteriormente, la familia Heaney se trasladó a Sandymount, a cuatro kilómetros de Dublín. En 1988, Heaney adquirió Glanmore Cottage en propiedad, y a partir de ese momento dividía su tiempo entre su residencia de Dublín y el retiro de Wicklow, donde se sentía muy inspirado para escribir.

⁶⁹ “A pesar de que se adhirió a la Revolución Rusa en 1917, sus poemas a Stalin eran peligrosamente ambiguos: el asesinato de la familia del zar le indignó” (Geli 2015).

I often think of my friends'
Beautiful prismatic counselling
And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
My responsible *tristia*.
For what? For the ear? For the people?
For what is said behind-backs?

(*ibid.*)

El poeta hace una reflexión sobre sus responsabilidades y tristezas, su *tristia*,⁷⁰ que evoca el título de los poemas elegíacos que escribió Ovidio cuando estaba exiliado a orillas del Mar Negro, en la actual Rumanía, en los que lamenta su situación. Ovidio había sido desterrado por Augusto bajo la acusación de que su *Ars Amatoria* había corrompido a las hijas del emperador.⁷¹ O'Brien explica el 'exilio' de Heaney de la siguiente forma: "Heaney's exile is the comet-like revelations he had expected as a poet have failed to materialize, and he is left with the small comfort of his verses, which he calls mere sparks, no meteorites" (1995: 190).

En este mismo poema también dice ser un "inner émigré"⁷² en Wicklow, con la mirada puesta hacia el norte, donde su hermano todavía vive en la granja familiar en el condado de Derry. En una entrevista, John Haffenden le recuerda a Heaney el uso de esta misma expresión: "You've used the phrase 'inner emigré'", y Heaney explica cómo se sentía en esa época de incertidumbre política e inseguridad artística: "Yes, I love that phrase. It's in 'Exposure', the last poem in *North*, where I had no security, no rails to run on except the ones I invented myself.

⁷⁰ *Tristia* es también el título de una colección del poeta ruso Osip Mandelstam publicada en 1922, que recuerda a Ovidio. Mandelstam visitó la zona del Mar Negro donde Ovidio había estado exiliado.

⁷¹ "Ovid instructs his pupils on how to *choose* someone to whom to say 'you are my only love'. But, in affronting the old protesters, the *Ars* also affronted Augustus, a very solemn target. Adultery, too, is obviously in mind in the *Ars*, despite an unconvincing statement to the contrary at the beginning of the poem and plangent protestations from exile" (Lyne 1988: 202).

⁷² Las palabras "inner émigré" hacen alusión a una etiqueta que utilizó Stalin para estigmatizar a Osip Mandelstam (poeta ruso de origen judío-polaco que falleció en 1938 camino de un Gulag). Seamus Heaney sentía veneración por él y escribió un largo ensayo dedicado a su figura en *The Government of the Tongue* (1988).

That's an ideal situation; you're like a goalkeeper waiting for the world to fire balls at you, and you see things more urgently and clearly, and you think" (1981: 71).

Heaney no se considera ni un recluso ni un confidente. Sin embargo, sí que tiene un sentimiento de vacío e inutilidad por verse incapaz de ejercer influencia positiva alguna sobre las dos facciones enfrentadas para poder ayudar mínimamente a la resolución de los problemas. De ahí la terrible pregunta retórica que se hace: "How did I end up like this?".

I am neither internee nor informer;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful; a wood-kerne
Escaped from the massacre,
Taking protective colouring
From bole and bark, feeling
Every wind that blows;

(N 67)

Con relación a este poema y al traslado de Heaney de Belfast a Dublín, Corcoran dice: "[...] the figure of the poet as 'inner emigré' [sic] in 'Exposure' in *North* (N 73) may be thought to reflect the move from North to South, just as one significance of the poem's title is undoubtedly the media 'exposure' which accompanied it" (2009: 171). En una entrevista, Seamus Deane le pregunta a Heaney sobre la relación de los poetas con los problemas políticos y la violencia en Irlanda del Norte; la respuesta de Heaney es clarificadora: "The root of the troubles may have something in common with the root of the poetry" (1982: 66).

Mi interpretación es que Heaney intenta justificarse en este poema. Se trasluce cierto grado de 'culpabilidad' por haber abandonado su tierra natal en Irlanda del Norte e instalar su residencia en Wicklow, al sur de Dublín. También con respecto al traslado de Heaney, O'Brien afirma: "Personally he felt guilty at having abandoned the North for the peaceful glades of Wicklow, even though the move had been a sensible and responsible one for his family. The

move had made him, as he says, an exile, a wood kerne, that is a vagabond soldier hiding in a forest” (1995: 190). Heaney no se considera un prisionero de los británicos, pero tampoco un traidor de la causa nacionalista, y se describe como “a wood-kerne”,⁷³ es decir, como aquellos irlandeses que fueron desplazados de sus tierras por los anglonormandos durante los siglos XII y XIII, y que se resistían a la colonización que querían imponer los nuevos invasores. Sobre el simbolismo de este término y el significado y la transcendencia del libro de *North*, Morrison escribe:

But just as the word ‘wood-kerne’ has quite definitive political overtones (wood-kernes were the shadowy Gaelic outlaws who put up resistance to the Protestant colonization of Ireland, and of whom later Republican gangs of ‘boys’ are the natural successors), so *North* as originally conceived by Heaney was an ambitious historical myth with a quite definite political mission – ‘the book all books were leading to’, as he once described it (1993: 57).

“Exposure” es un canto de desesperación ante tanta violencia y demuestra la ansiedad del poeta ante ese dramático panorama. Aunque se considera un exiliado, Heaney sabe que no puede realmente escapar de la ‘masacre’: “An escape from the “massacre” does not amount to an escape from political identity or responsibilities: when Heaney describes himself as an “inner émigre” [sic] [...] he aligns himself with a dissident poet whose “inner freedom” constituted a political stand against a repressive power” (Hancock 1999: 366). Pues, a pesar de su presencia en Wicklow –alejado físicamente del ‘campo de batalla’– Heaney percibe y siente “Every wind that blows”.⁷⁴ Es decir, el poeta es muy consciente de la gravedad de los acontecimientos políticos que están ocurriendo en Irlanda del Norte y que afectan a toda la comunidad. Sin embargo, sí creo que el poema supone, hasta cierto punto, un destello esperanzador en lo artístico y lo personal.

⁷³ *Kern*: “(wood-kerne) a lightly-armed, Irish foot-soldier; a rebel (occasionally pejorative). [< Irish (Gaelic) *ceithirn*.] ... [The term kern appears in literature as early as ca. 1596 in Edmund Spenser’s *A view of the Present State of Ireland* (ed. W.L. Renwick. Oxford: Oxford University Press, 1970, p.54), and William Shakespeare’s *King Richard II* (ed. Peter Ure. London: Methuen and Co., 1978, II, i, 156) ...]” (Wall 1998: 78).

⁷⁴ Heaney ha tomado este verso del poema de W. B. Yeats “Meditations in Time of Civil War” (Yeats 1933: 226).

Esta colección de seis poemas políticos de ‘Singing School’, por su temática, nos trae a la memoria otra literatura irlandesa en forma de poemas o novelas. Dos clásicos son: “Among School Children”, de W. B. Yeats, y *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce. Es obvio que Seamus Heaney se ha visto influenciado por estos dos grandes genios de la literatura mundial.

Quiero concluir con una cita de Morrison que resume con gran precisión el espíritu de esta colección, con sus luces de esperanza: “*North* is Heaney’s most concerted effort to interpret the tragic history of Ulster, and if the book demands a full look at the worst, and has its moments of defeat and determinism, there nevertheless persists in it the conviction that the structures of feeling may slowly be changed” (1993: 69).

6.4. Conclusión

La publicación de *North*, cuarta colección de poesía de Seamus Heaney, revela la tensión que hay entre el deseo y la necesidad del poeta de escapar de los crecientes disturbios de su provincia natal a un mundo con una vida privada, donde poder escribir sin necesidad de estar constreñido por las responsabilidades políticas que él siente hacia la comunidad católica. Se trata, a mi juicio, del volumen con la mayor reflexión política de cuantos ha escrito Heaney. Para proteger sus mensajes políticos y sociales Heaney intenta reconciliar las exigencias que proceden del ámbito político nacionalista con su compromiso artístico como poeta mediante el uso de artificios y destrezas lingüísticas. La tensión que producen estas dos obligaciones radica en sus orígenes, en su identidad, en sus tradiciones irlandesas y en su compromiso profesional con la poesía. *North* muestra la vulnerabilidad de Heaney. En el poema que cierra el libro, “Exposure”, él incluso llega a cuestionarse las razones por las que escribe. Rechaza por completo convertirse en un propagandista de la causa nacionalista republicana, pero a la vez no puede permanecer ajeno ante las injusticias y agravios que le rodean.

Heaney, al igual que otros escritores, ha tenido esa lucha interna respecto a la fidelidad

que se debe asumir como escritor. Czeslaw Milosz, gran escritor polaco y amigo de Seamus Heaney, mantenía que: “The greatest ally of any ideology is, of course, the feeling of guilt, which is so highly developed in modern man that it saps his belief in the value of his own perceptions and judgements”. Milosz tuvo ese sentimiento de culpa asociado a su falta de definición cuando estudiaba: “At the university, while reproaching myself for political passivity, I could not help noticing that my addiction to a contemplative existence – a kind of catlike curling up in the sun to dream – was much too strong ever to be broken” (1968: 125). Esta dualidad es la que se manifiesta de forma inequívoca en *North*, en la que Heaney se debate entre la obligación de ser una voz a favor de su comunidad y la legítima vocación de desarrollar y perfeccionar su poesía.

Además, Heaney, que también padece un profundo sentimiento de culpa, concluye esta colección apesadumbrado y lleno de frustración e impotencia por ver que la violencia en Irlanda del Norte no solo continúa, sino que desgraciadamente no deja de crecer y la situación se encuentra todavía más. El frenesí sangriento alcanza unos niveles terribles: 498 muertes el año de la publicación de *North*.

O’Brien, antes de la publicación de los *Bog Poems* y de *North*, transmite lo que sentía el poeta con relación a los asesinatos: “No end to the killings was in view, and he had concluded that the murderous impulse had some primordial root that defied rational analysis and, if it could be dug up at all, could not itself be killed and would continue to flourish, feeding on blood” (1995: 190).

El verso: “‘One side’s as bad as the other,’ never worse”, del poema “Whatever You Say Say Nothing” (N 53) es muy importante en la denuncia de la violencia sectaria procedente de los dos bandos enfrentados, pues demuestra que Heaney no hace distinción del origen de la violencia y critica a las dos facciones por igual.

La segunda parte de *North*, cuya línea argumental configura una breve autobiografía de las experiencias de Heaney, está formada por una secuencia discursiva de seis poemas: ‘*Singing School*’. En cada uno de ellos Heaney narra una pequeña parte de su vida siguiendo una exposición cronológica. Empieza con algunas experiencias educativas durante su formación en el colegio como adolescente y relata algunos episodios con la policía, vivencias todas ellas que le dejaron huella; cuenta algunas memorias familiares, sus primeras impresiones políticas, el año de la publicación de su primer libro; describe su angustia e impotencia cuando explota la violencia el verano de 1969; habla de su primer empleo y de su vocación poética; y termina con el poema “*Exposure*”, en el que da rienda suelta a toda la tensión y angustia acumuladas hasta ese momento, e intenta desahogarse en el plano personal, político y artístico.

Los versos en los que Heaney se describe a sí mismo como: “neither interneer nor informer” sino “a wood-kerne / Escaped from the massacre, / ... feeling / Every wind that blows”, simbolizan su verdadero sentimiento con respecto a los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte. Por un lado, nos viene a decir que él no es prisionero ni rehén de las fuerzas de ocupación británicas, de cuya acción colonizadora está en contra (y ejerce la resistencia –a su manera– como antes lo habían hecho algunos de sus antecesores), pero tampoco simpatiza en absoluto con los métodos que practican los más furibundos nacionalistas republicanos (el IRA); y, por otro, que a pesar de haber ‘escapado de la masacre’, –físicamente, se entiende– Heaney no puede escapar ni mental ni emocionalmente de esos hechos horribles, por lo que él sí percibe y se hace eco de todo cuanto acontece con relación a esa ‘matanza’.

Heaney había dejado atrás su vida rural en la granja y se había instalado en Belfast por su trabajo como profesor en la Universidad de Queen’s. Posteriormente, debido a su carrera profesional como poeta, escritor y docente vinieron otros destinos: California, Wicklow, Dublín, Massachusetts y Oxford; sin embargo, el poeta nunca se ha olvidado de sus orígenes ni de su tierra, a la que vuelve constantemente en su creación poética. Al hablar de la marcha de

Heaney a Dublín, y de sus múltiples viajes a universidades de todo el mundo como conferenciante y profesor, Foster ha escrito que Heaney: “[...] in a sense he has never left rural Ulster. [...] Heaney is first and fundamentally a country poet locating the origin of his deepest values in the countryside of Ireland generally and of County Derry specifically” (1995a: 2).

Capítulo VII

Una puerta hacia la luz en *Field Work*

“I remember writing a letter to Brian Friel [Irish play-wright] just after *North* was published, saying I no longer wanted a door into the dark – I want a door into the light. And I suppose as a natural corollary or antithesis to the surrender, to surrendering one’s imagination to something as embracing as myth or landscape, I really wanted to come back to be able to use the first person singular to mean *me* and my lifetime”.

An Interview with Seamus Heaney (Randall 1979: 20)

7.1. Introducción

Heaney ha manifestado que las dos partes de la colección de *North*: “constitute two different types of utterance”, y que cada una de ellas surgió de una necesidad: “to shape and give palpable linguistic form to two kinds of urgency – one symbolic, one explicit” (Deane 1982: 71). La primera es la parte simbólica, y se fundamenta principalmente en una inspiración mitológica; la segunda parte, expresa la realidad de forma clara y abierta, tal y como la percibe el poeta. Ambas partes de *North*, simbólica y explícita, están impregnadas de mensajes políticos y sociales. Las cuatro colecciones de poesía tratadas hasta ahora se encuadran, en líneas generales, en ese ámbito que va desarrollándose progresivamente en lo que Deane denomina “impulso épico”, y cuyo marco sería una mezcla entre las “day to day spontaneities” de Patrick Kavanagh, y la estructura de “schematic mythologizing” de W. B. Yeats (*ibid.*).

Sin embargo, la colección de *Field Work* se aparta de esta dualidad para centrarse más en lo que debería ser el papel de Heaney como poeta; en palabras de Johnston: “*Field Work* diverges sharply from lyrical myth to a dialogue about myth-making and the poet’s role” (1995: 197). Tras la publicación de *North*, Heaney tenía dudas sobre cómo continuar y desarrollar su obra poética. Morrison lo expresa así: “*Field Work* is indeed Heaney’s most questioning book, one that returns many times to the issues raised in ‘Exposure’, and one in which the poet is to be found anxiously consulting friends, relations, sibyls, but above all himself” (1993: 72). En efecto, en “Exposure” (el poema que cierra *North*), Heaney manifiesta estas incertidumbres: “How did I end up like this? / [...] Escaped from the massacre” (Heaney 1975: 66-67). Sus titubeos le afectaban no solo en el plano profesional, sino también, y fundamentalmente, en el plano personal. Necesitaba ‘distanciarse’ de la carga que tanto la arqueología como la mitología representaban en *North*, y proyectar su carrera como escritor con fines más artísticos.

En “Exposure” Heaney hace una ‘confesión’ en la que reflexiona sobre su responsabilidad como escritor. En los dos poemas anteriores de esa colección (“Summer 1969”

y “Fosterage”) Heaney recibe dos consejos, aparentemente contradictorios, sobre cuál ha de ser su deber artístico; el primero tiene que ver con lo que él considera su obligación social: “‘Go back,’ one said, ‘try to touch the people’” (Heaney 1975: 63); el segundo, le conmina a seguir sus propios pasos profesionales como poeta: “Listen. Go your own way. / Do your own work.” (Heaney 1975: 65).

Prácticamente desde el inicio de su carrera profesional Seamus Heaney ha estado sometido a una gran presión en un permanente equilibrio entre lo que él denomina: “Art and Life” o “Song and Suffering”. Heaney afirma que todos los artistas están sujetos a una tensión de la misma forma que lo están los hijos cuyos padres tienen un temperamento totalmente opuesto. El hijo en este caso es el poeta, y los padres se llaman “Art and Life”: “Both Art and Life have a hand in the formation of any poet, and both are to be loved, honoured and obeyed. Yet both are often perceived to be in conflict and that conflict is constantly and sympathetically suffered by the poet”. Heaney considera que una forma de simplificar o aliviar esta tensión sería elegir una de las dos posiciones. Sin embargo, en el fondo no hay una solución sencilla posible, “but the waking mind desires constantly some clarified allegiance, without complication or ambivalence. Perhaps Art and Life sound a little distant, so let us put it more melodramatically and call them Song and Suffering” (1988: xii).

La implicación personal y el compromiso de Heaney en denunciar las consecuencias del conflicto político en los nuevos temas de este poemario le llevan a abordar la violencia de manera distinta a como lo ha hecho hasta ahora; su cercanía con las personas asesinadas, especialmente en las elegías, supone una nueva forma de analizar la violencia que tantas muertes y tanto sufrimiento ha producido. Plasmar estos hechos en su poesía es un nuevo reto al que se enfrenta en este volumen. “[...] by the close of *North*, writing has itself become a form of guilt and a form of expiation from it. [...] Atrocity is closer to him now as an experience and he risks putting his poetry against it in a trial of strength” (Deane 1997a: 71-72).

7.2. *Field Work*

Esta quinta colección de poemas, publicada en 1979, es –junto a *Wintering Out* y *North*– una de las de mayor contenido político de Heaney y, en cierta medida, marca un cambio tanto en su creación artística como en las fuentes que utiliza como inspiración poética. “After all the pother with history and politics and even the historicizing and politicizing of language, he is now seeking a world elsewhere, language is visionary, not a medium tensed between mighty oppositions” (Deane 1986: 241). En *Field Work*, Heaney se esfuerza con esmero para dar respuesta a lo que él mismo definió como: “the hunger of the culture for its own image and expression” (1980: 126). La colección presenta un mundo más humano en el que Heaney lamenta la muerte de víctimas de la violencia sectaria; algunos son familiares y amigos, y otros conocidos, pero todos ellos tienen voz, que, en cierta manera, la utilizan para tormento de Heaney. En una entrevista concedida a James Randall, Heaney da cuenta –como se indica en la cita que abre este capítulo–, de la confesión que él le había hecho al dramaturgo y amigo, Brian Friel: que él quería abrir “a door into the light” y cerrar su “door into the dark”.

Aunque los *Troubles* ya no están en el primer plano de forma directa en este poemario, sí están muy presentes las consecuencias emocionales de la violencia. Considero que “The Strand at Lough Beg” y “Casualty” son los poemas más relevantes y significativos de esta colección –tanto por su alta carga política como por el contenido simbólico del sufrimiento y el dolor causados por el conflicto norirlandés en toda la población–, personificados en las víctimas protagonistas de estas dos elegías, Colum McCartney y Louis O’Neill.

O’Brien sostiene que el título de *Field Work* tiene muchas connotaciones: “[...] among them the military sense of defenses, ramparts, trenches, bulwarks. The poems in the book are Heaney’s defenses against the onslaughts which led to “Exposure”, and they are the defenses of nature, companionship and art itself – work in the field of poetry” (1975: 194).

7.2.1. “Oysters”

Este poema, que inaugura la colección, muestra la inquietud recurrente de Heaney con relación a la conducta y al papel que ha de desempeñar el poeta. De nuevo, se ve en la encrucijada de tener que atender entre su compromiso poético y sus preocupaciones sociales, “Song and Suffering”.

Heaney ha viajado a la costa y se encuentra disfrutando de una agradable comida con unos amigos: “Laying down a perfect memory / In the cool thatch and crockery”, sin embargo, la imagen de un simple plato de ostras se convierte en un símbolo que le remueve la conciencia política:

Alive and violated
They lay on their beds of ice:
Bivalves: the split bulb
And philandering sigh of ocean.
Millions of them ripped and shucked and scattered.

(FW 11)

El poeta crea unas imágenes históricas que nos trasladan a una época imperial en la que los romanos se podían permitir el lujo de tomar y saborear ciertas delicias, como las ostras, porque tenían el poder y la fuerza militar para darse ese gusto, “Glut the privilege”, y otros muchos; también era un periodo en el que la esclavitud formaba parte de ese mundo y esta práctica horrenda se veía con normalidad. La situación en Irlanda es muy diferente: la política, el contexto social y la violencia sectaria impregnan la sociedad en su conjunto, y la preocupación de la población es intentar mantenerse lo más alejado posible de esa guerra de aniquilación mutua:

Over the Alps, packed deep in hay and snow,
The Romans hauled their oysters south to Rome:
I saw damp panniers disgorge

The frond-lipped, brine-stung
Glut of privilege

El remordimiento surge porque Heaney interpreta que las ostras son un privilegio desmesurado, exceso que él comparte con los invasores imperiales, y cuyo comportamiento, que se puede tildar de ‘complicidad’, difícilmente puede justificar ante su comunidad porque entra en conflicto con sus orígenes nacionalistas.

En la siguiente, y última estrofa, Heaney decide que va a seguir el consejo de Michael McLaverty, director del colegio St Thomas, –donde el joven Heaney empezó a ejercer como profesor–, y decide emprender su propio camino como poeta, libre de ataduras tribales y comprometido solo con su conciencia artística:

And I was angry that my trust could not repose
In the clear light, like poetry or freedom
Leaning in from the sea. I ate the day
Deliberately, that its tang
Might quicken me all into verb, pure verb.

(*ibid.*)

Heaney está enfadado consigo mismo porque ha permitido que los recuerdos del pasado le impidan disfrutar del momento actual con los amigos; sin embargo, él no puede rehuir ni la obligación de la llamada de su poesía ni la responsabilidad que él siente, por lo que no está dispuesto a que esta ‘intrusión’ persista, y ha tomado la decisión de ‘eat the day’ (“I ate the day / Deliberately”), que es otra forma de decir *carpe diem*. A partir de aquí el poeta toma la decisión de que en su horizonte solo haya: “verb, pure verb”.

Morrison ha escrito que en este poema: “Heaney announces his determination to be determined by history no longer: his mind darting freely wherever it will, he will be leant by poetic imagination” (1993: 75).

7.2.2. Triptych

A pesar de sus legítimos deseos e intenciones de escribir atendiendo a su imaginación como fuente principal, Heaney no puede evitar sucumbir a contar y a describir lo que está aconteciendo en su región natal. Los tres poemas, “After a Killing”, “Sibyl” y “At the Water’s Edge” dan buena fe de ello. El poeta los ha agrupado bajo el título de ‘Triptych’ ya que cada uno de ellos expresa diferentes situaciones que afectan a la población en el norte de Irlanda.

7.2.2.1. “After a Killing”

Heaney escribió este poema tras el asesinato de Christopher Ewart-Biggs, embajador británico en Irlanda, el 21 de julio de 1976 mediante la explosión de una bomba colocada en un vehículo. El poema empieza con una imagen en la que aparecen dos pistoleros del IRA ‘Provisional’,¹ que acechan cautelosamente a su ‘objetivo’ en la campaña irlandesa. Son los herederos de los “unquiet founders”, es decir, los revolucionarios y violentos miembros del *Irish Republican Brotherhood (IRB)*² quienes, aunque están muertos, siguen teniendo voz. Heaney los describe como “Profane and bracing”, y los compara con los “instruments” (rifles) que portan. Esta descripción retrata a estos individuos de aspecto juvenil y provistos de un terror reverencial como hombres rebeldes y de acción, imagen que el IRA se esfuerza por transmitir a la sociedad con el fin de conseguir más militantes para su organización terrorista:

There they were, as if our memory hatched them,
As if the unquiet founders walked again:
Two young men with rifles on the hill,

¹ En diciembre de 1969 se produjo una escisión del IRA, que pasó a denominarse *Provisional IRA* (PIRA); este grupo terrorista, cuyos miembros eran conocidos popularmente como “Provos”, fue el responsable de la mayoría de los asesinatos que se llevaron a cabo en nombre del movimiento republicano irlandés. La otra facción, el IRA ‘Oficial’ (OIRA), decretó un alto el juego en 1972, que se convertiría en permanente. El IRA ‘Provisional’ anunció su cese definitivo de ‘actividades armadas’ en julio de 1997.

² La *Irish Republican Brotherhood*, fundada en 1858, era una organización secreta cuyos objetivos eran la consecución de la independencia de Irlanda y el establecimiento de una república. La IRB jugó un papel muy activo en el Alzamiento de Pascua de 1916 y posteriormente en la Guerra de Independencia que dio lugar al establecimiento del *Irish Free State* en 1922; la organización se disolvió dos años más tarde.

Profane and bracing as their instruments.

Heaney recuerda cómo se gestó este poema al conocer el asesinato del embajador británico en Irlanda:

The news that morning on the radio mentioned two men with rifles running up the hill from the site of the explosion. Whether or not this was ever confirmed, I'm not sure, but it stayed with me as a kind of dream image: it was as if the ghosts of those Old IRA men of the West Cork Flying Column – ‘the unquiet founders’, the one who'd fought and ambushed the Black and Tans – it's as if they were coming back to haunt the state they'd fought to establish (O'Driscoll 2008: 211).

Heaney se hace una pregunta retórica: “Who's sorry for our trouble?” Es una pregunta que directa a la situación caótica de la región donde solo los irlandeses son los que tienen que vivir y enfrentarse a los problemas cotidianos de los *Troubles*. “I'm sorry for your trouble / loss” es una fórmula de cortesía que los irlandeses utilizan para demostrar su duelo por la muerte de alguien. A continuación, le surge otra pregunta:

Who dreamt that we might dwell among ourselves
In rain and scoured light and wind-dried stones?
Basalt, blood, water, headstones, leeches.
(*FW* 12)

Esta segunda pregunta ya ha sido contestada previamente: “the unquiet founders” son quienes soñaron “that we might dwell among ourselves”; esta última palabra podría aludir al partido político del *Sinn Féin*,³ que en gaélico irlandés significa “we ourselves” («nosotros» o «nosotros mismos»), en cuyo caso el poeta estaría acusando a su propio pueblo de convivir con personas que justifican la violencia en aras de un proyecto político no exento de “blood, headstones...”. ¿Qué tipo de consuelo puede haber tras un asesinato? El poeta desea retirarse a

³ El Sinn Féin ha sido el brazo político del IRA.

una Irlanda tranquila y en paz, y piensa en las “small-eyed survivors flowers”, y al divisar la casa al lado del muelle, amplia con espacio vital, “Elbow room”, y mucha luz, su corazón vuelve a revivir:

I see a stone house by a pier.
Elbow room. Broad window light.
The heart lifts. You walk twenty yards
To the boats and buy a mackerel.

La mera presencia de la muchacha en la estrofa que cierra el poema, y la imagen de esta como si fuera Ceres (diosa de la agricultura en la mitología romana) con su cesta llena de verduras todavía frescas y las patatas recién recogidas, que aún conservan parte de la tierra y algunas raíces, en cierta manera, tratan de compensar las terribles imágenes de violencia con que se abre el poema:

And to-day a girl walks in home to us
Carrying a basket full of new potatoes,
Three tight green cabbages, and carrots
With the tops and mould still fresh on them.

(ibid.)

Este poema pone de relieve el tan reiterado contraste de Irlanda, un bello país con preciosas estampas rurales y paisajes bucólicos que se manchan continuamente con la suciedad y la fealdad que engendra la violencia como legado de tantos siglos de colonialismo británico. “After a Killing” comienza con un terrible asesinato, después todo vuelve a la ‘normalidad’, a la vida diaria, y Heaney quiere concluir con la tierna y viva estampa de la joven muchacha; sin embargo, se puede vislumbrar un ciclo de continua violencia, pues, desgraciadamente, tras este asesinato vendrá otro, y después otro... El IRA desea romper todos los vínculos políticos y coloniales con la metrópoli, como lo lleva haciendo desde el Alzamiento de Pascua de 1916,

pero Heaney denuncia y repudia los medios que los terroristas emplean para conseguir tales objetivos. Este poema, en el que Heaney critica abiertamente la muerte del embajador británico, es otro ejemplo de su independencia ideológica y rechazo respecto al sectarismo.

7.2.2.2. “Sibyl”

El poema empieza con una pregunta inquietante a la sibila: “‘What will become of us?’”, es decir, ¿qué será de Irlanda?; la sabia mujer no tiene una respuesta tranquilizadora, realiza su profecía y habla con claridad sobre la agonía de la violencia sectaria con la esperanza de encontrar la compasión y el perdón:

‘I think our very form is bound to change...

Unless forgiveness finds its nerve and voice,
Unless the helmeted and bleeding tree
Can green and open buds like infants’ fists
And the fouled magma incubate

Bright nymphs...

(*FW* 13)

Estoy de acuerdo con la interpretación que hace Parker al afirmar que los valores cristianos *se podrían* recuperar si el pueblo, y los poetas: “are given the grace and have the courage to speak out in favour of tolerance and the helmeted tree, the symbol of political liberty” (1993: 157). La Rebelión de 1798,⁴ inspirada en los ideales de la Revolución francesa, y el movimiento por los derechos civiles de finales de los años sesenta, también podrían ‘brotar’ (“buds like infants’ fists”) de nuevo si se puede restañar la sangre. La elipsis podría interpretarse

⁴ Véase “Requiem for the Croppies” (*Door into the Dark*) en el capítulo 4.

como la imposibilidad de encontrar el valor (“nerve”), lo que disipa el optimismo inicial y nos devuelve a la profecía de qué ocurrirá si no existe tal perdón:

My people think money
And talk weather. Oil-rigs lull their future
On single acquisitive stems. Silence
Has shoaled into the trawlers’ echo-sounders.

El poeta lamenta que su pueblo sea incapaz de pronunciarse y permanezca en silencio como hemos visto en el poema de “Whatever You Say Say Nothing”: “Of the ‘wee six’⁵ I sing / Where to be saved you only must save face” (N 53); solo tiene en consideración dos cuestiones: pensar en el dinero y hablar del tiempo. Lo cierto es que, en un país asolado por la violencia atávica, que se ha convertido en algo habitual donde todo el mundo es sospechoso y nadie confía en el convecino, especialmente si pertenece a la ‘otra parte’, esos temas de conversación no plantean ningún riesgo:

The ground we kept our ear to for so long
Is flayed or calloused, and its entrails
Tented by an impious augury.
Our island is full of comfortless noises.’

(FW 13)

La imagen que se describe en la estrofa que cierra el poema es bastante desalentadora: “its entrails / Tented by an impious augury”, y no invita al optimismo. Aunque estoy de acuerdo con la descripción que hace Curtis: “‘Sibyl’ ends with a grim image of Ireland as a body torn open [...]. What passes for religion is no more than sectarian hatred: there is no true piety evident” (2001: 109), también creo que Heaney lo que busca es un cambio en la sociedad

⁵‘The wee six’: es una expresión nacionalista para referirse a los seis condados que componen Irlanda del Norte. La provincia histórica del Úlster comprende nueve condados, la nueva entidad surgida a raíz de la partición de la isla en 1920 ‘solo’ incluye seis, de ahí el uso del adjetivo ‘wee’.

irlandesa, un cambio en el que él también se incluye, pues no desea permanecer en una tierra que considera enferma. Andrews lo expone así: “Heaney attempts to free himself from the ground he once treasured. He stresses the need for transfiguration” (1992: 216).

7.2.2.3. “At the Water’s Edge”

El tercer poema de ‘Triptych’ tiene lugar en tres islas sagradas que se encuentran en el lago Erne. Están consideradas como centros de fe y de fertilidad en la antigua Irlanda celta. Posteriormente, los recuerdos le llevan al poeta a la ciudad fronteriza de Newry, donde se celebra una manifestación de protesta contra el abuso y la brutalidad de las autoridades unionistas. La marcha en Newry tuvo lugar en marzo de 1972 como condena por la muerte de 13 personas en ‘Bloody Sunday’ (30 de enero de 1972).

El comienzo del poema se sitúa en la isla de Devenish, donde en el siglo VI había una comunidad monástica fundada por san Molaisse. La única señal de vida humana en el lugar es un guarda que se dedica a recitar elegías, y solo quedan vestigios religiosos, que están desapareciendo:

On Devenish I heard a snipe
And the keeper’s recital of elegies
Under the tower. Carved monastic heads
Were crumbling like bread on water.

(*FW* 14)

En Boa, la segunda isla que visita, el poeta se da de bruces con el silencio reinante en aquel lugar, donde también hay signos evidentes de decadencia: “the god-eyed, sex-mouthed stone / Socketed between graves, two-faced, trepanned,⁶ / Answered my silence with silence”. La piedra se encuentra entre las tumbas, y la pila bautismal de agua bendita se ha convertido en

⁶ “Trepanar: Horadar el cráneo u otro hueso con fin curativo o diagnóstico” (*DLE*).

un recipiente que solo recoge el agua de la lluvia, es decir, en un objeto maldito, en una maldición: “A stoup for rain water. Anathema” (*ibid.*).

En la tercera isla el poeta no encuentra mejores augurios, “From a cold hearthstone on Horse Island”. El hogar, que debería proporcionar lumbre y calor, y que de modo figurativo representa una vivienda, está frío; desde ahí observa el cielo y escucha los estruendos del rotor de un helicóptero militar:

I watched the sky beyond the open chimney
And listened to the thick rotations
Of an army helicopter patrolling.

Como consecuencia de la masacre del ‘Domingo Sangriento’ se produce en la población un periodo de aflicción, de profunda amargura y pesadumbre; Heaney no es una excepción, por lo que también se ve entre el dolor y las lamentaciones, que, por un lado, predicán la sumisión a la voluntad de Dios, y, por otro, lo que le dicta su responsabilidad poética y conciencia política:

... Everything in me
Wanted to bow down, to offer up,
To go barefoot, foetal and penitential,

And pray at the water’s edge.

La imagen del helicóptero patrullando en el cielo le hace recordar al poeta la marcha que celebraron en Newry, protesta que se vio eclipsada tanto por el férreo control de la policía, la Ulster Royal Constabulary (RUC), como por el seguimiento aéreo al que fueron sometidos desde la aeronave. El uso del pronombre “we” y del posesivo “our” es importante para Heaney ya que es una forma de aliviar su posición al incluir al conjunto de los irlandeses en ese peregrinaje colectivo de protesta, de solidaridad y de dolor por sus conciudadanos asesinados:

How we crept before we walked! I remembered
The helicopter shadowing our march at Newry,
The scared, irrevocable steps.

(*FW* 14)

Aunque Heaney se ha criado en el seno de una familia católica y se ha educado en esta religión, él ha criticado en numerosas ocasiones, como hemos visto en varios poemas, la influencia negativa de la Iglesia católica en Irlanda, que sin duda ha perjudicado a sus propios fieles. El papel de las instituciones católicas, además de crear un complejo de inferioridad a sus seguidores: –“Remember that stuff Inferiority / Complexes, stuff that dreams were made on”, como vimos en “The Ministry of Fear” (*North*, 58)–, así como su derrotismo político y moral y su pasividad, les ha afectado en su desarrollo espiritual. Otra muestra más de su desilusión con el catolicismo la hallamos en “Whatever You Say Say Nothing”, al decir, “But I incline as much to rosary beads / As to the jottings and analyses / Of politicians and newspapermen” (*N* 51).

7.2.3. “The Toome Road”

En este poema Heaney quiere retratar una imagen que, aunque común y recurrente durante siglos en el paisaje irlandés, no deja de ser desagradable: la de un ejército foráneo que se desplaza a su libre albedrío, y que viola sin límites su integridad territorial.

El poeta adopta la voz de un granjero molesto por el impacto que el despliegue militar de soldados británicos tiene en su tranquila vida pastoril. El agricultor recuerda con consternación y para su desgracia las imágenes de un encuentro con un convoy de vehículos blindados que transitan por una silenciosa carretera rural, Toome Road, muy cerca de Toombrige, donde fue ahorcado Roddy McCorley, uno de los líderes más famosos de la Rebelión de 1798.

Esta connotación política e histórica convierte la presencia de las tropas en ese lugar en un sacrilegio:

One morning early I met armoured cars
In convoy, warbling along on powerful tyres,
All camouflaged with broken alder branches,
And headphoned soldiers standing up in turrets.

(*FW* 15)

En el siguiente verso, cabe notar el uso del posesivo “my”, que se puede interpretar como la indignación propia que siente cualquier nativo hacia la presencia del colono, que es percibido como agresor, y que nos retrotrae a llegada de los escoceses e ingleses a partir del siglo XVII para establecer numerosos asentamientos en el Úlster:

How long were they approaching down my roads
As if they owned them? The whole country was sleeping.

El granjero, que ve perturbada la tranquilidad en su territorio, se muestra indignado ante tal ‘invasión’ de vehículos militares y de soldados:

I had rights-of-way, fields, cattle in my keeping,
Tractors hitched to buckrakes in open sheds,
Silos, chill gates, wet slates, the greens and reds
Of outhouse roofs. Whom should I run to tell

También critica el conformismo y el derrotismo de la población, que está recluida en sus casas expectante de ‘malas noticias’, y que ve como algo normal la presencia de una fuerza de ocupación extranjera:

Among all of those with their back doors on the latch
For the bringer of bad news, that small-hours visitant
Who, by being expected, might be kept distant?

Sowers of seed, erectors of headstones...

Aunque el campesino se siente impotente y solo puede protestar, Heaney no quiere que todo este ajetreo pueda debilitar o hacer flaquear el centro de su universo: su “omphalos”, afortunadamente, siempre hay un hilo de esperanza. Por otro lado, hay una alusión totalmente anacrónica hacia las tropas británicas al referirse a ellas como “charioteers”, –alusión que también se percibe en “Oysters”, comparándolas con las fuerzas imperiales romanas–, y que en este caso señala a los últimos invasores dentro de una larga sucesión de conquistadores. Sin embargo, y a pesar de esta presencia extranjera en “sus” calles, Heaney tiene su propio antídoto:

O charioteers, above your dormant guns,
It stands here still, stands vibrant as you pass,
The visible, untoppled omphalos.

(FW 15)

Esta referencia al “omphalos”, –palabra que Heaney describe como: “meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world...” (1980: 17) en Delfos, lugar en el que se encuentra el oráculo que lleva su nombre–, nos puede dar a entender que “Toome Road” es para Heaney un lugar especial, es decir, un lugar con un simbolismo cargado de un significado equivalente al de un oráculo, y a esto se une la fuerte relación que tiene el poema con la rebelión de 1798 orquestada por los *United Irishmen*.⁷ Aunque el poema transmite una frustración e impotencia al ver cómo los soldados británicos violentan las tierras irlandesas sin que sus legítimos propietarios puedan hacer nada físicamente para impedirlo, salvo protestar, siempre les quedará el sentimiento nacionalista irlandés, simbolizado en el oráculo del “omphalos” de piedra, como oposición desafiante al poder colonial.

⁷ En 1791 Theobald Wolfe Tone, destacado patriota considerado como el padre del republicanismo irlandés, escribió un documento titulado *An Argument on behalf of the Catholics of Ireland*, documento que urgía a católicos y protestantes a unirse para luchar por la independencia de Irlanda. Este escrito sirvió de catalizador para la fundación ese mismo año de una organización que se denominó *Society of United Irishmen*.

7.2.4. Las elegías dedicadas a seres queridos asesinados

A diferencia de otros poemas en los que Heaney trata la violencia sectaria de una forma indirecta, incluso en los de *North*, que no deja de ser la colección con mayores connotaciones políticas y en la que más abiertamente se pronuncia y manifiesta su orientación ideológica, estos poemas le sitúan de frente ante la realidad de los asesinatos sectarios. Sobre la importancia y significado de estas elegías, Curtis sostiene que: “One should pay close attention to several of the elegies in *Field Work* for through them Heaney commits to record an often moving personal relationship”. Además, al igual que ocurre en una guerra civil, todo el mundo tiene algún familiar, amigo o conocido que ha sido víctima directa de esa situación de enfrentamientos violentos: “There is a cumulative effect too as one realises the number of people each man and woman must know who have died as a result of The Troubles” (2001: 103).

En *Field Work*, encontramos tres elegías dedicadas a seres queridos de Seamus Heaney: La primera de ellas, “The Strand at Lough Beg”, está escrita en memoria de Colum McCartney, primo de Heaney, y víctima de una emboscada en la que murió tiroteado cuando conducía a casa en el condado de Armagh: “The red lamp swung, the sudden brakes and stalling / Engine, voices, heads hooded and the cold-nosed gun?” (Heaney 1979: 17).

La segunda, “A Postcard from North Antrim”, está dedicada a su amigo Seán Armstrong, trabajador social a quien Heaney conoció durante su época universitaria en Queen’s, y que también fue asesinado mediante “A pointblank teatime bullet” (*ibid.* 19).

La tercera elegía, “Casualty”, está dedicada al pescador Louis O’Neill, víctima de una bomba que explotó en el pub donde se encontraba. Heaney lo había tratado bastante por lo que lo conocía muy bien y, además, había compartido una jornada de pesca con él; se trata de un poema con mucho calado político pues la elegía también hace referencia a la masacre de ‘Bloody Sunday’.

Sobre estas tres elegías de *Field Work*, Heaney ha comentado lo siguiente:

There are a group at the beginning which are semi-public poems, elegies, meditations. Three of them for example, are elegies for people who were shot, one of them a second cousin of my own who was shot arbitrarily. He was a carpenter in Armagh and he wasn't involved in anything at all political but was just coming home from a football match in Dublin. Then a man named Sean Armstrong whom I knew at Queens and who had gone to Sausalito where he became part of the commune-pot smoking generation – he came back to Belfast in the early seventies to get involved in social work and worked at children's playgrounds. And he was shot by some unknown youth. And the third elegy of that type was for a man I knew very well called Louis O'Neill, who used to come to my father-in-law's public house in County Tyrone; he was blown up on the Wednesday after Bloody Sunday (Randall 1979: 21).

En relación con estos asesinatos, Parker ha escrito: “The appalling, unnatural circumstances in which these deaths occurred are powerfully recorded – ‘the blood and roadside much’, the ‘pointblank teatime bullet’, the fact of being ‘blown to bits’ – yet, through the intercession of memory, Art and Nature, Heaney manages to assuage his sense of loss, and to strike sharp, clear notes in celebration” (Parker 1993: 159). Heaney quiere recuperar la memoria de estas víctimas, y, de alguna forma, las ‘resucita’ dándoles la voz que sus asesinos les negaron.

7.2.4.1. “The Strand at Lough Beg”

El primer ejemplo lo encontramos en el asesinato, en manos de terroristas paramilitares protestantes, de su primo Colum McCartney en 1975, que aparece por primera vez en la elegía que Heaney escribe con el título de “The Strand at Lough Beg”,⁸ cuya figura aparecerá de nuevo reivindicada en *Station Island* y *The Haw Lantern*.⁹ McCartney tenía 22 años cuando él y un amigo, Seán Farmer, fueron tiroteados por el UVF (*Ulster Volunteer Force*) en la parte posterior de la cabeza al volver a casa de un partido de rugby entre los equipos de Derry y

⁸ *Strand*: “a sandy shoreline, as distinct from a beach (pebbly). [...] [The Hiberno-English distinction between strand and beach is evident in place names, such as Sandymount Strand and Killiney Beach.]” (Wall 1998: 84-85). *Beg*: “small, little; common in place names. [< beag.]” (*ibid.* 72).

⁹ *Station Island* (1984) y *The Haw Lantern* (1987) son las dos colecciones que siguen a *Field Work*.

Dublín celebrado en Croke Park, Dublín. Los asesinos fingieron un control de carretera falso haciéndose pasar por miembros de las fuerzas de seguridad (*Ulster Defence Regiment*).¹⁰

El título del poema hace referencia al lugar donde creció su primo, a orillas del lago Beg, zona en la que también el padre de Heaney llevaba al ganado a pastar. Lógicamente, el poeta eligió un paisaje benigno donde situar la narración de la elegía. En este poema vemos la clara influencia que ejerce Dante en Seamus Heaney. La elegía empieza con una cita a modo de epígrafe que hace referencia al primer canto del *Purgatorio*:

IN MEMORY OF COLUM McCARTNEY

All round this little island, on the strand
Far down below there, where the breakers strive,
Grow the tall rushes from the oozy sand.

Dante, *Purgatorio*, I, 100-103 [sic]
(FW 17)

La referencia es al acto de purificación que Virgilio realiza sobre Dante al final de su largo viaje por el Infierno.¹¹ Catón, el guardián del Purgatorio que acoge a los recién llegados, le ordena a Virgilio que lave el tiznado rostro de su pupilo (Dante) para que pueda presentarse limpio al ángel. En el poema Heaney compara Irlanda, “this little island”, con el Purgatorio.

Al igual que las otras víctimas asesinadas que aparecen en *Field Work*, Colum McCartney es una persona individualista. Los primeros versos del poema vinculan el paisaje donde tuvo lugar el asesinato, “bare pilgrim’s track”, con la carretera “Where Sweeney fled before the bloodied heads”,¹² y describen el escenario de aislamiento y desamparo más absoluto

¹⁰ “[A] bogus road block claimed the lives of two Catholics, Sean Farmer and Colum McCartney. The roadblock remained in place on the main Newtownhamilton-Castleblaney road outside Armagh for over an hour. A plain-clothes police patrol passed through it after presenting RUC identity passes. Farmer and McCartney were stopped and shot dead. The area where the shooting took place was within the responsibility of UDR” (Dillon 1999: 201).

¹¹ Virgilio hace de guía de Dante, a quien acompaña durante su viaje a través del Infierno y el Purgatorio. Virgilio lo deja a las puertas del Paraíso, donde Beatriz le espera.

¹² La referencia al cuento medieval irlandés de *Buile Suibhne* –que se basa en la tradición, y que cuenta la historia de un rey legendario atrapado en medio de la atrocidad y la locura que tuvo lugar en estas latitudes–, demuestra la importancia que otorga Heaney a la tradición gaélica de recurrir al pasado y a la tierra en muchos de sus poemas.

en el que se encuentran Colum McCartney y Seán Farmer en el momento en el que les llega la muerte. Heaney describe el viaje por carretera de su primo desde el estadio hacia su casa. “Leaving the white glow of filling stations / And a few lonely streetlamps among fields”. Los siguientes versos inciden en la soledad del camino, y desembocan en tres preguntas que especulan sobre las circunstancias de su asesinato:

What blazed ahead of you? A faked road block?
The red lamp swung, the sudden brakes and stalling
Engine, voices, heads hooded and the cold-nosed gun?
Or in your driving mirror, tailing headlights
That pulled out suddenly and flagged you down

McCartney es asesinado en una emboscada cuando se aparta o se aleja de su comunidad. Muere en la oscuridad y entre una maraña de colinas. Sin embargo, el poeta se encarga de devolverlo al mundo llorando su muerte y haciendo público su dolor:

Where you weren't known and far from what you knew:
The lowland clays and water of Lough Beg,
Church Island's spire, its soft treeline of yew.

Heaney recuerda el tiempo que compartió con él y se recrea en algunas escenas corrientes de la vida diaria que pasaron juntos en las tierras cercanas al lago:

There you used hear guns fired behind the house
Long before rising time, when duck shooters
Haunted the marigolds and bulrushes,
But still were scared to find spent cartridges,

“... Sweeney, the seventh-century Ulster king who was transformed into a bird-man and exiled to the trees by the curse of St Ronan” (*SI* 123).

“My fundamental relation with Sweeney [...] is topographical. His kingdom lay in what is now south County Antrim and north County Down, and for over thirty years I lived on the verges of that territory, in sight of some of Sweeney's places and in earshot of others” (*SA* vii).

Acrid, brassy, genital, ejected,
On our way across the strand to fetch the cows.

Heaney reconoce de forma atribulada que su familia no ha sido capaz de estar a la altura a la hora de enfrentarse o de tener respuesta a algunas de las situaciones que han padecido como consecuencia del sectarismo más virulento. Corcoran afirma que en este poema Heaney reconoce con tristeza: “[...] “his family’s incapacity for facing some of the violent realities of sectarianism” (1998: 94). En lugar de defenderse su familia ha adoptado la actitud que él denuncia en “Whatever You Say Say Nothing” (N 51-54), y el poeta condena esta postura de apaciguamiento:

For you and yours and yours and mine fought shy,
Spoke an old language of conspirators
And could not crack the whip or seize the day:
(*FW* 17)

Y en el último verso viene a decir que tampoco han sabido aprovechar el momento que habría permitido poner fin a los asesinatos sectarios, y decir ¡basta ya!; en cierta forma, todos tienen algo de responsabilidad por la terrible situación en que se encuentran.

El poeta continúa con el recuerdo y la descripción de algunas estampas bucólicas del campo:

Across that strand of yours the cattle graze
Up to their bellies in an early mist
And now they turn their unbewildered gaze
To where we work our way through squeaking sedge
Drowning in dew. Like a dull blade with its edge
Honed bright, Lough Beg half shines under the haze.
(*FW* 18)

De repente, como si Heaney se despertara de un sueño, se da cuenta de que su primo no le sigue, y que se encuentra de rodillas sobre la tierra y ensangrentado: “I turn because the sweeping of your feet / Has stopped behind me, to find you on your knees”; el poeta se arrodilla, y como ocurre con Virgilio y Dante en el *Purgatorio*, le limpia la sangre y el barro de la cara con las menudas gotas del rocío “handfuls of dew”, y su primo queda bendecido. En los siguientes versos, Heaney evoca, contextualiza y recrea emotivamente una escena desgarradora a imagen y semejanza de la de Dante, y se lo imagina de la siguiente forma:

With blood and roadside muck in your hair and eyes,
Then kneel in front of you in brimming grass
And gather up cold handfuls of the dew
To wash you, cousin. I dab you clean with moss
Fine as the drizzle out of a low cloud.
I lift you under the arms and lay you flat.
With rushes that shoot green again, I plait
Green scapulars to wear over your shroud.

(*FW* 18)

Estoy de acuerdo con la afirmación de Wallace de que los dos últimos versos “effect a remarkable fusion of ancient Ireland, Dantean Purgatory and modern Ulster” (2007: 299). Los escapularios verdes tienen distintas connotaciones: por un lado, están las políticas o patrióticas por dicho color verde; por otro, el significado religioso de la piedad y del perdón (algunos miembros de ciertas órdenes religiosas llevan escapularios).

Para Heaney, el color verde también es importante y simbólico en este poema, pero no por el sentido nacionalista tradicional sino por el significado de la piedad, es decir, del amor y de la compasión al prójimo: “Heaney colors as green not Irish nationalism but political forgiveness and reconciliation. Taken in this context, Colum McCartney’s Death, then, while

terrible, is marked not only by the Catholic scapulars of green but also by a springlike hope that such an atrocity will lead to forgiveness, not more vengeance” (Russell 2010: 247).

Considero que la cita que hace Heaney de Dante al comienzo del poema resulta muy apropiada porque resume a modo de entradilla la imagen sustancial de lo que el poeta nos quiere contar: el ciclo que va desde la vida hasta la muerte, y cómo, de alguna forma, la “vida” que pierde Colum queda restituida.

Los juncos a los que hace referencia: “Grow the tall rushes from the oozy sand” (*FW* 17) son largos, flexibles y duros –simbolizan la humildad–, y de cuyo material está hecho el cinturón en forma de soga que Dante lleva ahora que tiene que pasar por el Purgatorio. Los juncos cortados son sustituidos automáticamente por otros nuevos:¹³

No other plant could keep itself alive:
None that bears leaf, or hardens in its prime
And will not bend when wind and water drive.

(Sayers 1955: 76. *Purgatorio*, I, 103-5)

El primer canto del *Purgatorio* termina con la imagen de Virgilio limpiándole la cara a Dante y ciñéndole con este nuevo cinturón:¹⁴

And coming to a place where dew can show
Resistance to the sun, since day-long shade
Keeps the earth cool and exhalation slow,

Gently upon the turf my master spread
Both hands; and I, not taken unawares,
But understanding what this purported,

¹³ “El junco, símbolo de la humildad, renace después de arrancado, porque, según Benvenuto da Imola, «*ex uno actu humilitatis nascitur alius*». También Eneas vio reverdecir el ramo con que había entrado en el Averno (*Eneida* VI.143 y ss.)” (Echeverría 2017: 216).

¹⁴ En un lugar sombrío, Virgilio empapa las manos en el rocío y con ellas le lava el rostro a Dante. Acto seguido, el rito se cumple con la imposición del cinturón del maleable junco.

Held up to him my face begrimed with tears;
And so he brought my native hue once more
To light, washed clean of hell's disfiguring smears.

When we had reached the solitary shore
Which ne'er saw seaman yet who after found
Skill to recross that sea by sail or oar,

There, as Another pleased, he girt me round:
And soon as it was plucked – O, strange to say!
Just as it was, from that same spot of ground,

The humble plant sprang up again straightaway.

(Sayers 1955: 76-77. *Purgatorio*, I, 121-36)

En “The Strand at Lough Beg”, Heaney desempeña el papel de un Virgilio bondadoso que se ocupa y vela por su primo. Las palabras de Dante que describen este rito de curación son importantes porque, como indica Curtis: “What the quotation does is set Heaney the task of rising through the pain of the experience embodied in the poem and establishing a longer perspective, one that contains hope, transcendence even” (2001: 110-11).

En *Station Island* (1984), el fantasma de Colum vuelve ...

7.2.4.2. “A Postcard from North Antrim”

IN MEMORY OF SEAN ARMSTRONG

Se trata de un poema personal de Heaney dedicado a un amigo suyo de la universidad, Seán Armstrong. Al igual que le ocurrió a McCartney, Armstrong, que tampoco tenía ninguna actividad política, es otra víctima inocente más de un asesinato sectario llevado a cabo por un pistolero desconocido que pertenecía a la comunidad protestante. Heaney recuerda a su amigo Armstrong como una persona individualista, jovial, comprometida socialmente y amante de la

libertad. Fue asesinado por ser fiel a su propia conciencia. Su libertad le situó fuera de la protección tribal que proporciona la comunidad a sus miembros.

Heaney se imagina a su amigo, él solo, cruzando por la “thin line” de un puente colgante, del que nos hace la siguiente descripción:

A lone figure is waving
From the thin line of a bridge
Of ropes and slats, slung
Dangerously out between
The cliff-top and the pillar rock.

Describe a Seán como: “a wonderful, colourful, original man, half hippy, half artist, wholly committed to trying to do some good in Belfast” (O’Driscoll 2008: 222-23). La postal es el marco creativo que utiliza Heaney para recordar a su amigo y hacer una breve descripción de él:

A postcard for you, Sean,
And that’s you, swinging alone,
Antic, half-afraid,
In your gallowglass’s beard¹⁵
And swallow-tail of serge:
*The Carrick-a-Rede Rope Bridge*¹⁶
Ghost-written on sepia.

Seán había vivido durante un tiempo en una comuna en Sausalito. Heaney echa la vista atrás y ve a su amigo en su casa flotante de California, llena de personas bohemias, y rodeado de *beatniks*:¹⁷

¹⁵ *Gallowglass*: “a heavily-armed, Scottish, mercenary soldier, 13th to 16th c., who fought with the northern Irish against the Normans and English. [< Ir. *gallóglach*, foreign soldier]” (Wall 1998: 76).

¹⁶ El puente colgante, construido con cuerdas y tablas de madera, se encuentra al norte del condado de Antrim, de ahí el título del poema. Tiene una longitud de 20 metros, y une una pequeña isla –Carrick-a-Rede– con la costa.

¹⁷ “Seguidor de un movimiento juvenil norteamericano de mediados del siglo XX, caracterizado por su vida bohemia y su rechazo de las convenciones sociales” (*DLE*).

Or should it be your houseboat
Ethnically furnished,
Redolent of grass?
Should we discover you
Beside those warm-planked, democratic wharves
Among the twilights and guitars
Of Sausalito?

(FW 19)

La sombra de la ‘delgada línea’ (“thin line”) de la primera estrofa se proyecta de nuevo en la raya que divide las zonas unionista (protestante) y nacionalista (católica) que Armstrong, “Prince of no-man’s land”, cruza a menudo sin mayores problemas aparentemente, pero que, según Heaney, podría haber sido la causa de su fatal destino:

Drop-out on a come-back,
Prince of no-man’s land
With your head in clouds or sand,
You were the clown
Social worker of the town

A pesar de su carácter afable y “cándido”, Armstrong no pudo evitar una muerte cruel y absolutamente sin sentido. No se sabe por qué fue objetivo de los terroristas. Heaney apunta a la siguiente hipótesis sobre la muerte de su amigo: “He became active as a social worker, and was moving between the factions, crossing the peace line from Shankill to Falls;¹⁸ for that reason, we have to presume, he began to be regarded by the hard men as some kind of spy and was shot” (O’Driscoll 2008: 223).

Until your candid forehead stopped

¹⁸ *Shankill Road* es un territorio mayoritariamente protestante; *the Falls Road*, como popularmente se conoce esta calle, es la arteria principal de la parte oeste de Belfast; se trata de una zona eminentemente católica y su nombre está asociado con la comunidad republicana de la ciudad.

A pointblank teatime bullet.

(*ibid.*)

En la quinta estrofa, Heaney, en un momento de desesperación, le exhorta a Armstrong a ponerse en pie: “Get up from your blood on the floor” (1979: 20). Esta forma imperativa de dirigirse a su amigo contrasta con el trato de delicadeza que dispensa a su primo Colum McCartney. Sin embargo, puede que Heaney actúe así porque se ve desolado al ver la sangre de su amigo, no puede soportar esa imagen, y cree que conminándole a levantarse Armstrong puede “escapar” del infierno en que se ha convertido la región norirlandesa. A Heaney todavía le queda la esperanza, y le ofrece la posibilidad de encontrar la “unfound commune” en Irlanda a semejanza de la que él frecuentaba en California:

Get up from your blood on the floor.
Here’s another boat
In grass by the lough shore,
Turf smoke, a wired hen-run –
Your local, hoped for, unfound commune.
Now recite me *William Bloat*,
Sing of the *Calabar*

(*FW* 20)

Como ha hecho en distintas ocasiones, Heaney menciona a otra figura destacada de la sublevación de 1798, McCracken, que fue ahorcado en Belfast, y que alude a una de las canciones preferidas de Armstrong:

Or of Henry Joy McCracken¹⁹
Who kissed his Mary Ann

¹⁹ Pertenecía a una rica e influyente familia protestante de Belfast. A pesar de que le ofrecieron salvar su vida si testificaba contra los dirigentes de la organización de los *United Irishmen*, McCracken se negó a traicionar a sus compatriotas. “By the time rebellion finally broke out, in 1798, the United Irishmen consisted of a Catholic core, under Protestant leaders” (Litton 1998:14).

On the gallows at Cornmarket.
Or Ballycastle Fair.

En Irlanda del Norte casi todo el mundo toma partido por una de las dos facciones; de esta manera uno siempre pertenece a “the other side”, sin embargo, Seán Armstrong, a pesar de ser un espíritu libre, o precisamente por ello, también pagó con su vida esa ansiada libertad. Seán le pide a Heaney “the raw bar”, que, según el poeta, se trata de una palabra dialectal del Úlster: “It just meant a song sung without accompaniment” (O’Driscoll 2008: 223).

‘Give us the raw bar!’
‘Sing it by brute force
If you forget the air.’

A diferencia de los “unquiet founders”, que vuelven ‘resucitados’ en los cuerpos de los miembros del IRA, Seán Armstrong –al igual que Colum McCartney (“The Strand at Lough Beg”), y Louis O’Neill (“Casualty”)–, no volverá nunca, y ya no podrá recitar poemas o cantar sus canciones. Para Heaney su amigo Seán formaba parte de lo que el poeta define como “Ulster – old decency”:

Yet something in your voice
Stayed nearly shut.
Your voice was a harassed pulpit
Leading the melody
It kept at bay,
It was independent, rattling, non-transcendent
Ulster – old decency

(*FW* 20)

En la penúltima estrofa aparece otra vez la ‘línea de la paz’, pero en este caso no es la que separa a ambas comunidades sino al control de la frontera que divide a los norirlandeses del resto de la población de la República de Irlanda, que es el origen de los problemas actuales:

And Old Bushmills,²⁰
Soda farls,²¹ strong tea,
New rope, rock salt, kale plants,
Potato-bread and Woodbine.
Wind through the concrete vents
Of a border check-point.
Cold zinc nailed for a peace line.

El poema se cierra con un recuerdo entrañable para Heaney. Fue precisamente en una fiesta de su amigo Seán donde Heaney conoció a su futura esposa Marie:

Fifteen years ago, come this October,
Crowded on your floor,
I got my arm round Marie's shoulder
For the first time.
'Oh, Sir Jasper, do not touch me!'
You roared across at me,
Chorus-leading, splashing out the wine.
(*ibid.*)

Seán Armstrong, al igual que Colum McCartney, fue otra víctima inocente de los pistoleros protestantes dentro de la vorágine de asesinatos sectarios perpetrados por ambos bandos. Su asesinato es una muestra inequívoca de la locura y el odio que durante décadas sufrieron muchas personas en Irlanda del Norte. No era necesario que la víctima fuera un personaje que se hubiera significado por una de las dos facciones enfrentadas. Armstrong fue asesinado por el mero hecho de vivir en consonancia con su forma de pensar sin someterse a los 'dictados' de ningún bando, y quedar al margen de la protección que proporciona la pertenencia a una de las dos 'tribus'. Es lo que se llama "a random sectarian killing".

²⁰ Old Bushmills: es una destilería situada en el condado de Antrim. Fundada en 1608, es la más antigua de Irlanda.

²¹ *Farl*: "a griddle bread (Ulster-English). [Variation of Scottish dialect fardel, a fourth of a round cake.]" (Wall 1998: 75).

Harmon describe el retrato que hace Heaney de su amigo así: “[...] in the portrait of Sean Armstrong the exact and vivid details accumulate towards definition and validate the feelings of the elegy” (1987: 28).

7.2.4.3. “Casualty”

El poema de “Casualty”, aunque está inspirado en la masacre de *Bloody Sunday* del 30 de enero de 1972, es una poderosa elegía personal dedicada a la memoria de Louis O’Neill, otra víctima de la guerra sectaria. Se trata de uno de los poemas más relevantes y simbólicos que ha escrito Seamus Heaney sobre conflicto político en Irlanda del Norte.²² Otro poema muy significativo que también tiene sus raíces en los asesinatos del ‘Domingo Sangriento’ es “The Road to Derry”.

Heaney se implica de forma muy directa en “Casualty”, elegía en la que pone de relieve lo que él percibe al hablar del sentimiento de culpa y de remordimiento. O’Donoghue considera que: “Amongst the most admired poems in *Field Work* – indeed in the whole corpus – are two great elegies for victims of the Northern violence, ‘The Strand at Lough Beg’ and ‘Casualty’” (2009: 5-6). Sobre la elegía de “Casualty” Harmon sostiene que el poema “is a complex reflection on the nature of wisdom, on being one’s self, on personal and communal relationships, on craft, on life-style. The portrait of the murdered fisherman, a congenial companion, a self-spirit, defines him within his habitat and way of life” (1987: 28).

Louis O’Neill era pescador y también se dedicaba a los trabajos de su pequeña granja. Era cliente habitual de un pub adonde acudían otros compañeros de profesión.²³ Fue en este local donde Heaney conoció a O’Neill y a otros pescadores, de quienes aprendió las labores

²² El título del poema forma parte del campo semántico de la terminología militar: víctima, baja, herido, pérdida, caído...

²³ El pub Devlin (*public house*) de Ardboe estaba regentado por el suegro de Heaney. Fue allí donde el poeta conoció a Louis O’Neill y a Pat Hagan, con quienes trabajó amistad (O’Driscoll 2008: 93).

inherentes al arte de la pesca. Una mañana, Heaney salió a pescar anguilas en compañía de Louis O'Neill y Pat Hagan al lago Neagh.

A pesar del toque de queda impuesto por el IRA tras los trágicos acontecimientos de *Bloody Sunday*, Louis O'Neill ha decidido *motu proprio* incumplirlo y acudir a un pub adonde iban miembros de la comunidad católica. O'Neill era una persona independiente, y esa decisión de no someterse al dictado de la tribu le ha costado su propia vida: ha volado por los aires en un atentado terrorista. Su muerte se produjo la noche del mismo día en que tuvieron lugar los funerales de las víctimas del 'Domingo Sangriento'.

Corcoran afirma que O'Neill fue víctima del IRA: "[...] killed by the Irish Republican Army in the reprisal bombing of a pub" (2009: 171). Sin embargo, Malcolm Sutton, en su *An Index of Deaths from the Conflict in Ireland*, asegura que su muerte fue obra de un: "non-specific Loyalist group", es decir, de terroristas paramilitares pertenecientes al ámbito unionista, enemigos del IRA.²⁴ Esta posición también viene avalada por los propios comentarios de Seamus Heaney, que cita a un reconocido periodista. El suegro de Heaney, propietario del pub que frecuentaba habitualmente O'Neill, había cerrado su local la noche del toque de queda para observar los funerales por las víctimas de *Bloody Sunday*. Heaney relata algunas de las circunstancias de la muerte de O'Neill:

Louis had gone to another place that was admitting people by the back door and continuing doing business. In the beginning, incidentally, we thought that the bomb might have been placed by the Provisional IRA as a reprisal for the publican's defiance of the curfew, but that's not the opinion of the journalists who compiled *Lost Lives*, a book that reports the facts surrounding every death resulting from the Troubles. They believe it could have been a UVF operation. But whoever did it, they left Louis O'Neill 'blown to pieces' (O'Driscoll 2008: 214).

El día 19 de mayo de 1972 apareció una escueta noticia sobre la investigación de su muerte en un periódico:

²⁴ Louis O'Neill, católico de 49 años, fue asesinado el 2 de febrero de 1972 en un atentado con bomba contra el Imperial Bar en Stewartstown, condado de Tyrone, por un "non-specific Loyalist group" (CAIN 2015f).

An open verdict was returned at the inquest in Cookstown, Co. Tyrone, yesterday, on Mr. Louis O'Neill (49), a farmer of Kilmascally, Ardboe, Dungannon, who was killed in the Imperial Bar, Stewartstown, when a 15-lb. gelignite bomb placed outside the premises exploded. The cause of death was given as multiple injuries.

The owner of the bar, Mr. Eugene Daly, said that when he went to the premises at 10:40 p.m., he saw Mr. O'Neill who was standing at the counter, near a window which faced on to the main street.

"Shortly after I entered the bar, I heard a noise outside, and the front wall started coming down round us and there was a blinding flash." He said (*The Irish Times* 1972: 5).

Para el IRA, O'Neill ha incumplido las normas de la comunidad a la que pertenece, es decir, 'la complicidad tribal' nacionalista, por lo que su actitud es considerada como una falta de respeto hacia las trece personas asesinadas tres días antes. Indudablemente, el IRA tenía un buen predicamento dentro de esa 'tribu', en parte porque se les veía como defensores de la comunidad católica contra 'the other side', y en parte por miedo. En cualquier caso, el IRA, al igual que el resto de grupos paramilitares unionistas (UFF, UVF, UDA...), no estaba interesado en la libertad individual de las personas sino en la imposición de su propia doctrina.

El poema, en forma de tríptico, empieza con la imagen de una persona solitaria y parca en palabras que está bebiendo. Se trata de un hombre, pescador de profesión, al que poco le importan las reglas de la sociedad, de ahí, en parte, que hiciera caso omiso al toque de queda. A pesar de que el poema está dedicado a él y hace referencia a su trágico destino, su nombre no aparece de forma explícita en el poema; conocemos su identidad por una entrevista a Heaney (Randall 1979: 21):

He would drink by himself
And raise a weathered thumb
Towards the high shelf,
Calling another rum
And blackcurrant, without
Having to raise his voice,
Or order a quick stout

By a lifting of the eyes
And a discreet dumb-show
Of pulling off the top;
At closing time would go
In waders and peaked cap
Into the showery dark,

O'Neill está desempleado y cobra un subsidio, "A dole-kept breadwinner", a pesar de que él es "... a natural for work" (*FW* 21). Pesca anguilas furtivamente en aguas prohibidas. Su conducta es propia de una persona que siempre está al límite o incluso más allá de lo 'correcto' y legal. Heaney muestra su gran afecto y cariño por él de la siguiente forma:

I loved his whole manner,
Sure-footed but too sly,
His deadpan sidling tact,
His fisherman's quick eye
And turned observant back.

(*ibid.* 21)

Heaney no quiere ofender a su interlocutor, evita tratarlo con condescendencia apartándose de cualquier tema relacionado con el arte de la poesía: "Incomprehensible / To him, my other life", y cambia de conversación a temas más generales y cotidianos como la pesca y los cuentos populares relacionados con la vida de la gente del campo, y también habla de los "Provisionals", es decir, los miembros del IRA. Al relatar la muerte del pescador, Heaney pone énfasis en el hecho de que el resto de la comunidad obedeció la advertencia del grupo terrorista republicano de quedarse en casa. O'Neill no aceptaba cortapisas de nadie, y al final muere como consecuencia de su "rebeldía":

He was blown to bits
Out drinking in a curfew
Others obeyed, three nights

After they shot dead
The thirteen men in Derry.
(FW 22)

El poeta hace alusión a la masacre del ‘Domingo Sangriento’ y comenta la reacción de la comunidad de la siguiente forma:

PARAS THIRTEEN, the walls said,
BOGSIDE NIL. That Wednesday
Everybody held
His breath and trembled.

La escritura aparecida en los murales se asemeja a un estadillo o a un letrero de una competición: por un lado, la cifra de los trece católicos asesinados por los militares británicos contra cero bajas en el casillero nacionalista. Para los británicos, *Bloody Sunday* era un partido de fútbol: los PARAS (regimiento de paracaidistas británicos) han marcado trece, mientras que el BOGSIDE (barrio e importante enclave católico en la ciudad de Derry) no ha marcado ningún ‘tanto’. Los unionistas van ganando el partido. Esos dos primeros versos escritos en letras mayúsculas al principio –hacen referencia a las dos facciones o ‘equipos’ enfrentados en el ‘campo’ de Irlanda del Norte–, son terribles, y tienen una connotación estremecedora, de ahí que todos estén pavorosamente a la expectativa, pues se teme que haya terribles represalias y que la violencia se incremente como desgraciadamente ocurrió: 1972 fue el año que registró el mayor número de muertos de todo el periodo de los *Troubles*.

En los primeros versos de la segunda parte Heaney se centra en el funeral de las víctimas de *Boody Sunday*;²⁵ hace una descripción del escenario, sombrío y lúgubre, en el que los católicos irlandeses se reúnen alrededor de los ataúdes para llorar y lamentar su pérdida. El poeta recurre a la sinestesia para definir el silencio, que es ‘raw’ y ‘cold’, y el fuerte viento

²⁵ De los 112 versos de que consta el poema, solo 18 se refieren explícitamente a la masacre de *Bloody Sunday*.

soplaba la sobrepelliz y la sotana del cura. Heaney es capaz de crear un entorno frío lleno de amargura cuando describe el ir y venir de los trece féretros desde la puerta de la catedral:

It was a day of cold
Raw silence, wind-blown
Surplice and soutane:
Rained-on, flower-laden
Coffin after coffin
Seemed to float from the door
Of the packed cathedral

(FW 22)

Dicho ambiente llega a ser sobrecogedor al comparar el flujo de los innumerables féretros flotando: “Like blossoms on slow water”.

Esta parte del poema hasta aquí se ha centrado en las trece víctimas de la masacre del ‘Domingo Sangriento’, “The common funeral”, que presenta un estado de ánimo entre la solidaridad y el constreñimiento: “Unrolled its swaddling band, / Lapping, tightening”, que llevó a los asistentes a unirse: “Till we were braced and bound / Like brothers in a ring”. El sentido de comunidad y comunión entre todos los asistentes queda patente: el funeral es ‘común’ y el sentimiento de aflicción es compartido por todos los participantes.

A partir de los siguientes versos entra de nuevo en escena la figura de Louis O’Neill. A pesar de las múltiples señales de peligro, Louis no permanece en casa, y Heaney lo describe justo antes de volar en pedazos:

But he would not be held
At home by his own crowd
Whatever threats were phoned,
Whatever black flags waved.
I see him as he turned
In that bombed offending place,

Remorse fused with terror
In his still knowable face,
(*FW* 22-23)

Las tres palabras del último verso, “still knowable face”, aluden, por un lado, a lo que le ocurrirá a su cara inmediatamente después de la explosión, y por otro, a cómo O’Neill sobrevive en la memoria de Heaney en este poema conmemorativo. Acto seguido vemos cómo queda plasmada de forma conspicua y descarnada esa imagen de la cara: “His cornered outfaced stare / Blinding in the flash.”²⁶

Louis se había ido lejos para poder seguir con sus habituales salidas nocturnas y cumplir con la tradición de tomar unos “tragos”:

He had gone miles away
For he drank like a fish
Nightly, naturally
Swimming towards the lure
Of warm lit-up places,
The blurred mesh and murmur
Drifting among glasses
In the gregarious smoke.

“Casualty” también supone una meditación sobre la ética que subyace al traicionar “our tribe’s complicity”, es decir, la reflexión a la hora de enfrentarse al complejo mundo de lealtades que deben regir para todo aquel que se considere católico en Irlanda del Norte. Esta meditación le lleva a Heaney a hacerse una pregunta trascendental:

How culpable was he

²⁶ La palabra “outfaced”, podría tener dos significados: en primer lugar, está el hecho de que al morir de la forma en que es asesinado su cara queda irreconocible, y por lo tanto ya no es “knowable”; y, en segundo lugar, estaría su mirada, la causa que le conduce a su propia muerte, es decir, la valentía que muestra al desafiar el toque de queda y de hacer frente a los asesinos.

That last night when he broke
Our tribe's complicity?

A la misma vez, Heaney puede oír a Louis O'Neill pidiéndole que le dé una respuesta; y, como indica O'Donoghue, cabe preguntarse si la víctima era: "... guilty of some breach of local piety?" (2009: 6):

'Now you're supposed to be
An educated man,'
I hear him say. 'Puzzle me
The right answer to that one'.

(FW 23)

Coincido plenamente con Murphy al afirmar que la muerte de O'Neill le fuerza a Heaney: "to confront the deep moral conflicts to which the campaign of violence gives rise" (2000: 61).

En la tercera y última parte de la elegía, Heaney, por un lado, se centra en el funeral de Louis O'Neill, al que no acudió, y lo lamenta: "I missed his funeral"; pero lo describe tal y como se lo imagina:

Those quiet walkers
And sideways talkers
Shoaling out of his lane
To the respectable
Purring of the hearse ...
They move in equal pace
With the habitual
Slow consolation
Of a dawdling engine,

Pero, por otro lado, y como contraste vivo a su muerte, nos describe la tranquilidad con la que transcurrió el último “viaje” de O’Neill. Heaney recuerda el día en que salieron juntos en la barca de pesca como un día de libertad. Narra las acciones pormenorizadamente y describe el ambiente que él siente desde que embarcan en ese postrero viaje:

The line lifted, hand
Over fist, cold sunshine
On the water, the land
Banked under fog: that morning
I was taken in his boat,
The screw purling, turning
Indolent fathoms white,
I tasted freedom with him.
To get out early, haul
Steadily off the bottom,
Dispraise the catch, and smile
As you find a rhythm
Working you, slow mile by mile,
(*FW* 23-24)

Tras navegar varias millas por fin llegan al ‘lugar favorito’, “Into your proper haunt”, en algún lugar... lejos, “Somewhere, well out, beyond...”. Cuando Heaney vuelve repentina y bruscamente a la realidad le gustaría fervientemente que el pescador estuviera allí para que pudiera hacerle la misma pregunta; a pesar de que él no tiene ninguna respuesta que ofrecer a O’Neill, el poeta no rehúye las preguntas del pescador, aunque supongan un tormento para Heaney, y en los tres últimos versos le dice:

Dawn-sniffing revenant,²⁷
Plodder through midnight rain,

²⁷ El alba suele simbolizar la esperanza. Dante también llega al *Purgatorio* al alba. Sin embargo, durante la noche, que representa la desesperación, es cuando Dante comienza su peregrinaje por el *Infierno*.

Question me again.

Heaney recurre a una escena retrospectiva cuando estaban en el lago pescando juntos, que nos explica cómo Louis se convierte en ‘fantasma o aparición que olfatea el amanecer’: “The shine of morning light on the lough had an otherworldly quality, it reminded me of the dawn scene in *Hamlet*, when the ghost fades on the crowing of the cock – so in ‘Casualty’ Louis then turns into a ‘dawn-sniffing revenant.’” (O’Driscoll 2008: 93).

Por último, me parece importante señalar una observación de Corcoran sobre este poema: “‘Casualty’ [...] is Heaney’s sole poem ‘about’ Bloody Sunday, one of the crucially defining moments in Northern Ireland’s recent history, and a poem more emphatically about a public event than anything else he has written” (Corcoran 2009: 171). Estando de acuerdo con Corcoran en la importancia y el significado del poema sobre unos hechos históricos decisivos en la reciente historia de Irlanda del Norte, he de discrepar de él cuando afirma que es el único poema de Heaney ‘sobre’ *Bloody Sunday*; como ya se ha mencionado, Heaney ha escrito otro poema dedicado a esos hechos luctuosos: el poema en cuestión es “The Road to Derry”, lo que ocurre es que, si bien el poema fue escrito en 1972 inmediatamente después de la masacre, no fue hasta 1997, coincidiendo con el vigesimoquinto aniversario de los dramáticos acontecimientos, que Heaney dio a conocer dicho poema. Heaney lo había mantenido inédito durante todo ese tiempo y decidió enviarlo al *Derry Journal* para su publicación. Asimismo, el poema “The Road to Derry”, fue publicado en 2008 en *Harrowing of the Heart: The Poetry of Bloody Sunday*.²⁸ Heaney también quiso que “Casualty” fuera incluido en esta colección.

Lo que sí puede llamar la atención es que Seamus Heaney escriba sobre los hechos de *Bloody Sunday* en un poema cuyo título nada tiene que ver con la masacre, y que sea dentro de

²⁸ La colección de poesía de *Harrowing of the Heart: The Poetry of Bloody Sunday* contiene 61 poemas, incluidos los dos de Heaney: “Casualty” y “The Road to Derry”. Está dedicada a la memoria de las víctimas de *Bloody Sunday*: a los 14 fallecidos (el día 30 de enero murieron 13 personas, y John Johnston falleció el 16 de junio como consecuencia de las heridas), y a los 14 heridos.

una elegía dedicada principalmente a un ‘individuo’, a una sola persona, cuyo nombre no se menciona. La interpretación de Corcoran, con la que estoy de acuerdo, arroja luz sobre el trasfondo de “Casualty”: “It involves a fundamental refusal to express perhaps anticipated nationalist sentiment, since it is an elegy not for the dead of Bloody Sunday, but for one man, a fisherman [...] the word ‘Casualty’ of the title is the anonymizing of this person in the usually neutrally exculpating way of the military, or paramilitary, strategist who also, of course, conventionally ‘regrets’ such casualties (2009: 171). En el poema hay dos tramas y dos narraciones interrelacionadas, es decir, Heaney utiliza el asesinato de Louis O’Neill para a través de lo que le sucede a él –cuyo relato forma la esencia fundamental de la elegía–, referirse a los asesinatos de las otras trece personas, que, en cierta medida, justifican el poema. De hecho, no se entendería lo acontecido a O’Neill sin los tristemente famosos acontecimientos que tuvieron lugar tres días antes de su muerte.

Creo que el siguiente comentario de Hart sobre “Casualty” resume perfectamente el posicionamiento de Heaney sobre la violencia sectaria en Irlanda del Norte: “A poem like “Casualty” elegizes a member of the Catholic community but also rebukes that community’s terms and ethics by celebrating the dead man for renouncing tribal expectations” (1993: 122). Por otro lado, el hecho de que Heaney hubiera escrito “Casualty” siete años antes de su aparición en *Field Work*, –teniendo en cuenta que anteriormente había publicado una importante colección, *North* (1975)–, podría interpretarse como otra señal del poeta de evitar interferir directamente en la, ya de por sí muy tensa, situación política y social de Irlanda del Norte.

7.2.5. Otras elegías

En las tres elegías analizadas y comentadas Heaney reflexiona sobre sus propios sentimientos y sobre la ausencia de seres queridos, lo que le lleva a escribir otras tres composiciones líricas en las que el poeta se lamenta de la muerte de personas por las que él

siente un especial afecto; aunque estas muertes no estén relacionadas con la violencia, siguen siendo pérdidas de vidas humanas. En el primer poema, “In Memoriam Sean O’Riada”, Heaney llora la marcha del compositor Seán O’Riada. La segunda elegía, “Elegy”, está dedicada a la memoria de un amigo de Heaney, el poeta americano Robert Lowell. La última, “In memoriam Francis Ledwidge”, está escrita para recordar al joven poeta Francis Ledwidge, católico irlandés que falleció combatiendo por los ingleses en la Primera Guerra Mundial.

7.2.5.1. “In Memoriam Sean O’Riada”

Entre la mezcla de una música internacional con la melodía folclórica nativa de Irlanda aparece la figura de este célebre compositor y director de orquesta irlandés: Seán O’Riada (su nombre en inglés sería, John Reidy). Posiblemente sea el personaje singular más influyente en el renacimiento de la música tradicional irlandesa desde los años sesenta a través de su participación en *Ceoltóirí Chualann* (la banda de música dirigida por él), sus composiciones, sus escritos y sus apariciones en distintos medios de comunicación. “Resolutely trekking through rural Ireland in search of traditional tunes and traditional instruments, O’Riada devoted his life to making Irish people more aware of the traditional music of their own culture” (McGuinness 1994: 45). Seán O’Riada, además de ser una persona muy conocida y famosa en Irlanda, es también una figura importante y ejemplar para Heaney. Desgraciadamente, falleció en 1971 de alcoholismo con tan solo 40 años de edad.

El poema se abre con una imagen del compositor dirigiendo (“herding”) la *Ulster Orchestra*, acción que podría recordar al poeta las labores de su padre como vaquero (“drover”) cuando arreaba o ‘dirigía’ el ganado en el condado de Derry. La palabra “south” está llena de connotaciones políticas como podemos ver al final del poema cuando Heaney identifica a Armstrong como “our jacobite”, y éste se dirige al sur al igual que lo había hecho antes Heaney al mudarse allí en 1972:

He conducted the Ulster Orchestra
like a drover with an ashplant²⁹
herding them south.
I watched them from behind,

springy, formally suited,
a black stiletto trembling in its mark,
a quill flourishin itself,
a quickened, whitened head.

Heaney le pregunta a O’Riada cómo realiza su trabajo, y el compositor, con confianza y despreocupación, contesta: “Sometimes I just lie out / like ballast in the bottom of the boat / listening to the cuckoo” (*FW* 29). El poeta recuerda una tarde de pesca que pasó junto a O’Riada, y le describe como alguien con mucha habilidad, muy activo y lleno de energía:

He had the *sprezzatura*,³⁰
More falconer than fisherman, I’d say,

Asimismo, Heaney pone de manifiesto la altura política de O’Riada, a quien llama “our jacobite”³¹ e identifica con “our young pretender”:

As he stepped and stooped to the keyboard
he was our jacobite,
he was our young pretender
who marched along the deep

²⁹ *Ashplant*: “a walking stick, a cattle-drover’s stick; ash plants are frequently used for such purposes, since the ash is the most common hedgerow tree in Ireland. [...] [In Heaney’s works, and in the “Circe” episode of James Joyce’s *Ulysses*, the ashplant, as in folklore, has magical powers]” (Wall 1998: 71).

³⁰ *Sprezzatura*, literalmente significa ‘desdén’. Aquí podría interpretarse que Heaney describe a O’Riada como una persona con ‘elegante soltura’.

³¹ Jacobita es el nombre de James en latín (*Jacobus*). El término hace referencia a los partidarios de la restauración en el trono de Inglaterra de Jacobo II Estuardo o de sus descendientes: su hijo Jacobo Francisco Eduardo Estuardo (el ‘Viejo Pretendiente), y su nieto Carlos Eduardo Estuardo (el ‘Joven pretendiente’). “The Jacobite ‘Old Pretender’, James Francis Edward Stuart, lands briefly in Scotland [23 de marzo de 1708], but soon returns to France after the French fleet sent to support him is defeated” (Crofton 2006: 187).

plumed in slow airs and grace notes.

(FW 30)

Por otro lado, Heaney se refiere a él como un ave zancuda, es decir, lo sitúa en una posición muy elevada y le atribuye las cualidades de ser muy ligero y veloz; también lo identifica con un foxino, pez que se caracteriza por permanecer en los cursos altos de los ríos:

O gannet smacking through scales!

Minnow of light.

Wader of assonance.

Heaney considera que O’Riada, por su capacidad creativa y personalidad arrolladora, tiene la fuerza de despertar y agitar los sentimientos políticos patrióticos de los irlandeses de la misma forma que en su época la tenía el ‘Joven Pretendiente’ (“Young pretender”) para los jacobinos.³² Carlos Eduardo Estuardo era el pretendiente al trono de Gran Bretaña como Carlos III de Inglaterra y Escocia. Su abuelo fue el último rey católico de Inglaterra como Jacobo (James) II y VII de Escocia tras caer derrotado en la Batalla del Boyne –que tuvo lugar en Irlanda en julio de 1690– por Guillermo III de Orange (su yerno).³³

7.2.5.2. “Elegy”

Esta elegía está dedicada a su amigo Robert Lowell,³⁴ gran poeta americano que falleció en 1977. En este poema Heaney se refiere a él como “the master elegist / and welder of English”

³² “It was not until 1745 that the Jacobites rose again, this time led by the Young Pretender. It was to prove yet another fiasco, and a bloody disaster for the highlanders. James himself lingered on for another twenty years: he died in Rome in 1766, long after hopes of a Stuart restoration had been confined to the dustbin of history” (Crofton 2006: 192).

³³ Jacobo II había sido depuesto en la Revolución Gloriosa de 1688. “[...] on the death of James II, he [Luis XIV, rey de Francia] recognized James’s son, James Francis Edward, as James III of England and VIII of Scotland” (Crofton 2006: 184).

³⁴ Robert Lowell (Boston 1917- Nueva York 1977) ganó el premio *Pulitzer* en 1947 por *Lord Weary’s Castle* (poemas críticos con la Segunda Guerra Mundial); y el *National Book Award* en 1960 por *Life Studies* (1959). Fue encarcelado como objetor de conciencia por negarse a hacer el servicio militar en 1943. Sus compromisos políticos le hicieron muy crítico contra la Guerra de Vietnam a mediados de los años sesenta.

(*FW* 31). Para Meyers, Lowell está considerado como el mejor poeta americano desde la Segunda Guerra Mundial (1988: 1). Por otro lado, Axelrod, sin restarle mérito alguno como poeta, le considera una persona cambiante: “Lowell’s attitudes and behaviours were volatile rather than stable. He ricocheted from right to left and occasionally back and forth again: from opposition to Communism to opposition to the Cold War” (1999: 339).

Lo cierto es que Heaney ha visto en Lowell un ejemplo a seguir, y, sin duda, el poeta americano ha ejercido una influencia no solo artística en el poeta irlandés, sino también en la forma de afrontar situaciones de compromiso personal con uno mismo y con la sociedad; en este sentido Heaney ha escrito sobre Lowell que: “He was and will remain a pattern for poets in his amphibious ability to plunge into the downward reptilian welter of the self and yet raise himself with whatever knowledge he gained there out on to the hard ledges of the historical present, which he then apprehended with refreshed insight and intensity, as in his majestic poem ‘For the Union Dead,’³⁵...” (Hart 1993: 123). De hecho, un importante vínculo entre Lowell y Heaney radica en el compromiso que ambos mantuvieron en la defensa de los derechos civiles en sus respectivos países.

Como vimos en el poema de “The Unacknowledged Legislator’s Dream” (*N* 50), la poesía no produce ningún cambio en el mundo; Hart lo expone así: “Poetry may make nothing happen and only persist in the isolated valley of its making, as Valéry and Auden suggested”. Sin embargo, Heaney, en su artículo “Current Unstated Assumptions about Poetry”, alaba a Robert Lowell y a Osip Mandelstam: “for heroically standing up to the political terrors of their time, suffering for their beliefs, and remaining sacrificially devoted to their poetic vocations” (Hart 1993: 174). Con relación a la influencia de la poesía y, concretamente, al papel que Robert

“In 1965, in protest against American foreign policy, he publicly refused an invitation to a White House Festival of the Arts from President Lyndon B. Johnson” (O’Driscoll 2008: 492).

³⁵ Lowell escribió este poema en 1960, coincidiendo con el movimiento de los derechos civiles en EE. UU. El poeta americano establece una relación entre la Guerra Civil –Lincoln promulgó la Proclamación de Emancipación de los esclavos en 1863–, y dicho movimiento, del que Lowell era un ferviente defensor, situación que coincidía con la defensa que Heaney realizó en favor de los derechos civiles en Irlanda del Norte a finales de los años sesenta.

Lowell ha desempeñado en esta disciplina artística, Heaney añade que: “The power and scope of poetry depend upon individual poets, what they are prepared to expect from it and how they are prepared to let it happen or make it happen in their lives. Robert Lowell was exemplary in his dedication and achievement, [...] there was never any doubt about the integrity and passion with which he pursued his artistic ambitions” (1980: 221).

El tributo que Heaney rinde a su amigo Lowell, a quien considera su padre espiritual, no es solo de admiración por todo el trabajo de una vida, sino también porque comparte su ambición literaria. En este sentido, Lowell le advierte a Heaney de los peligros con los que se va a encontrar y de las decisiones que deberá tomar en el desarrollo de su carrera poética:

The way we are living,
timorous or bold,
will have been our life.
Robert Lowell,

the sill geranium is lit
by the lamp I write by,
a wind from the Irish Sea
is shaking it –

Heaney recuerda a Lowell, que poco antes de su muerte en 1977 había visitado al poeta irlandés en su casa, y alaba sus virtudes como escritor:

here where we all sat
ten days ago, with you,
the master elegist
and welder of English.

(*FW* 31)

Asimismo, nos presenta a Lowell como un marino experimentado que está al mando dirigiendo el timón, y compara su capacidad artística con un “... night ferry / thudding in a big sea,”:

the whole craft ringing
with an armourer's music
the course set wilfully across
the ungovernable and dangerous.

Heaney cita un par de versos de un poema de Lowell que nos dicen que un padre no puede proteger a un hijo contra los avatares de la vida:

And now a teem of rain
and the geranium *tremens*.
A father's no shield
for his child—³⁶

Sin embargo, casi al final vemos a los dos poetas compartiendo unos momentos de intimidad, y Heaney se ve reconfortado por la visita que su querido y admirado amigo le había hecho en su casa de Irlanda:

you found the child in me
when you took farewells
under the full bay tree
by the gate in Glanmore,

opulent and restorative
as that lingering summertime,
the fish-dart of your eyes
risking, 'I'll pray for you.'
(*FW* 32)

Para Heaney Lowell ha sido un espejo en el que mirarse y a quien ha procurado emular tanto por su ambición literaria como por su independencia en su carrera artística: “[Lowell] held fast to conscience and pushed deliberately towards self-mastery” (Heaney 1980: 223).

³⁶ El poema es “Fall 1961”, y forma parte de la colección de *For the Union Dead*, 1967 (*GT* 146).

Day by Day (1978) es el último libro que publicó el poeta Robert Lowell antes de su muerte a los 60 años de edad. Poco tiempo después Heaney escribió un artículo titulado “Full Face” sobre su amigo y su libro:

His death makes us read this book with a new tenderness towards his fulfilments and sufferings of the life that lies behind it and with renewed gratitude for the art that he could not and would not separate from that life. It is not as braced and profiled as, say, *Life Studies*; rather the profile has turned to us, full face, close, kindly, anxious, testing – a husband’s face, a father’s, a child’s, a patient’s, above all a poet’s (*ibid.* 223-224).

7.2.5.3. “In Memoriam of Francis Ledwidge”

KILLED IN FRANCE 31 JULY 1917

Francis Ledwidge fue un soldado irlandés que falleció a los 29 años en los campos de batalla de Bélgica durante la Primera Guerra Mundial formando parte de las filas del Ejército británico. No estaba emparentado con la familia de Heaney ni le unía ningún vínculo de amistad con ella. Ledwidge nació en el pequeño pueblo de Slane (condado de Meath), a unos 15 kilómetros de Drogheda. A los 12 años empezó a trabajar como obrero manual en una hacienda hasta que su talento por la poesía llegó a oídos de Lord Dunsany, de quien el joven poeta se convirtió en su protegido. Este acaudalado terrateniente, que también era escritor, le ayudó en sus inicios poéticos. “It was Dunsany who subsequently selected the fifty poems for Ledwidge’s first publication, *Songs of the Fields* (1915)” (Parker 1993: 262).

Ledwidge compartía con Heaney el amor por la poesía. Como Heaney, Ledwidge era católico y su sensibilidad política le llevó a abrazar la causa nacionalista, apoyando el Alzamiento de Pascua de 1916; sin embargo, eso no fue óbice para alistarse en los *Royal Inniskilling Fusiliers* en octubre de 1914 y participar en la Gran Guerra porque él pensaba que el Ejército británico: “stood between Ireland and an enemy common to our civilization” (Jeffares 1982: 184). Sin embargo, cuando Ledwidge regresó a Irlanda después del Alzamiento

de 1916, y tras el correspondiente aplastamiento de los rebeldes en Dublín por parte de las tropas británicas destacadas en Irlanda: “His attitude modified somewhat after the suppression of Easter Rising, when he returned to Ireland. [...] he contributed to a book of verse for the dependants of the prisoners of the Rising” (Parker 1993: 174). Lord Dunsany había ingresado en el ejército dos meses antes, y se disgustó al conocer la decisión de Ledwidge pues habría preferido que la joven promesa hubiera permanecido en Irlanda dedicándose a la poesía.

En un artículo titulado “The Labourer and the Lord”, Heaney nos proporciona unos breves apuntes biográficos que incluyen algunas contradicciones de la corta pero intensa vida de Ledwidge (“our dead enigma”, *FW* 60):

Ledwidge was killed in France in 1918, having survived two fronts in Gallipoli and Salonica, and a deep wound in his emotions when the Easter Rising occurred in his absence. His photograph has the tragic melancholy of all those doomed soldiers: but behind it was an unusually sensitive, tenacious and tormented nature. [...] His tensions might be represented in his sporting interests – he played Gaelic football for the local team but liked to be in on the cricket which Dunsany arranged each summer; or in his literary affiliations – he was friendly with Thomas MacDonagh, executed in 1916, and wrote his best-known poem to his memory, yet his first volume was introduced to the world by a Unionist peer and published while he was serving with the British Army (*P* 202-3).

Hart critica con dureza a Ledwidge a quien acusa de traicionar “his community’s trust by following the English army on a massive Orange Day march into World War I” (1993: 128). Creo que Hart exagera mucho, especialmente con la referencia a la “marcha orangista”, ya que, sí bien es cierto que para los norirlandeses unionistas la figura de Guillermo de Orange y todo lo que gira entorno a esa orden es de un grandísimo simbolismo político para ellos, en cambio, para los ingleses, que sí son los que “masivamente” fueron a la guerra (por razones obvias), la organización orangista carece de connotaciones especiales. Por otro lado, Ledwidge no fue una excepción al alistarse con “el enemigo”, pues decenas de miles de compatriotas irlandeses,

especialmente del norte, se alistaron en el Ejército británico. Para muchos de ellos era la única forma de garantizar una ‘digna’ subsistencia económica a sus familiares.

Cuando el poema se abre nos encontramos ante la contemplación de una estatua de bronce, similar a las que se pueden ver en muchos pueblos británicos para honrar la memoria de los que han luchado por defender la libertad: “The loyal, fallen names on the embossed plaque” (*FW* 59):

The bronze soldier hitches a bronze cape
That crumples stiffly in imagined wind
No matter how the real winds buff and sweep
His sudden hunkering run, forever craned

Over Flanders.

(*ibid.*)

La primera referencia a la persona protagonista de esta elegía aparece en la sexta estrofa, casi hacia la mitad del poema. Heaney se centra en la figura de Ledwidge como soldado y soslaya mencionar el nombre de Ellie Vaughey, el gran amor de su vida, que rompió relaciones con él: “In the summer of 1913 Ellie Vaughey, with whom he was deeply in love, told him that their meetings must cease: her family owned land, he was merely a road-ganger” (Jeffares 1982: 183). Dos años después de casarse con otra persona ella falleció repentinamente. Ledwidge dedicó muchos poemas a lamentar la pérdida de su amor imposible. Heaney sitúa al joven poeta en su ‘hábitat natural’, y del que nunca debió salir:

Francis Ledwidge, you courted at the seaside
Beyond Drogheda one Sunday afternoon.
Literary, sweet-talking, countrified,
You pedalled out the leafy road from Slane

Where you belonged, among the dolorous

And lovely: the May altar of wild flowers,
Easter water sprinkled in outhouses,
Mass-rocks and hill-top raths and raftered byres.

(FW 59)

Heaney visualiza a Ledwidge con el uniforme de soldado, que sirve en las filas del ejército del enemigo tradicional de Irlanda; su cara, aunque valiente, parece desprovista de ‘signos de vida’ a pesar de llevar un ramito de espino blanco que le recuerda su país:

I think of you in your Tommy’s uniform,³⁷
A haunted Catholic face, pallid and brave,
Ghosting the trenches with a bloom of hawthorn
Or silence cored from a Boyne passage-grave.

(FW 60)

Su comprometida posición de tener que combatir por Inglaterra, especialmente tras los sangrientos acontecimientos de 1916 en Dublín donde sus compatriotas luchaban y morían precisamente por desembarazarse de los británicos, y sus contradicciones personales, le dejaron marcado física y espiritualmente; según Jeffares, sus últimos poemas muestran a un hombre: “always psychic, turning to religious meditations, to an interest in Irish literary and historical material” (1982: 185).

El primer verso de esta estrofa nos trae a la memoria la composición poética de *An Open Letter*;³⁸ en dicho poema Heaney rechaza que su nombre sea incluido en una antología poética publicada en 1982 (*Penguin Book of Contemporary British Poetry*) en la que el poeta irlandés figuraba como escritor británico. Heaney escribió a los editores pidiendo una rectificación:

A British one, is characterized
As British. But don’t be surprised

³⁷ *Tommy’s uniform*: soldado raso inglés.

³⁸ Consta de 198 versos. De tono moderado y tolerante, el poema rehúye toda connotación chovinista.

If I demur, for, be advised
My passport's green.
No glass of ours was ever raised
To toast *The Queen*.
(OL 9)

De nuevo, para Heaney el adjetivo “British” es lo que rechina cuando se utiliza para definir a una persona irlandesa, independientemente de su religión. Muchos patriotas insignes de la historia de Irlanda eran protestantes. Yeats es solo un ejemplo:

‘To be called a British soldier while my country
Has no place among nations...’ You were rent
By shrapnel six weeks later.

Seis semanas antes de su muerte, Ledwidge había expresado su dolor por las consecuencias de la política: “I am sorry / That party politics should divide our tents.” Lo que Ledwidge no se podía imaginar en ese momento era que la política que él mencionaba, junto con las diferencias raciales, culturales, religiosas e ideológicas, iban a dividir muy pronto a su país en dos, como ocurrió con el Tratado angloirlandés firmado en Londres el 6 de diciembre de 1921, y en Dublín el 7 de enero de 1922.

En las dos últimas estrofas, Hart acusa a Heaney de servirse de Ledwidge para canalizar sus opiniones personales: “Heaney resurrects Ledwidge as spokesman for his Catholic and republican pieties and through him delivers a moving address” (1993: 127); Hart aumenta su crítica hacia Heaney a quien le atribuye ciertas dosis de sectarismo al añadir que: “Heaney tries to redress his nation’s wounds by simply addressing them, although as he witnesses exemplary figures of the past he also announces his own sectarian proclivities” (*ibid.* 128). Discrepo de la posición de Hart, pues no alcanzo a ver en el poema ese fanatismo republicano que le atribuye a Heaney (“sectarian proclivities”). Que Heaney denuncie y critique la presencia británica en

Irlanda, que sea católico, y que simpatice con la comunidad nacionalista no le convierte en sectario. De hecho, como indica Brandes, “Easter Water” (séptima estrofa, tercer verso de este poema) era uno de los posibles títulos que Heaney barajó para la colección de *Field Work*; “This title is admittedly hopeful in its suggestion of rebirth, reconciliation and meaningful, not meaningless, suffering” (2009: 25). Según Brandes, Heaney desechó la idea porque la referencia cristiana a la Pascua: “stirs up sectarian anxieties while also being too optimistic” (*ibid.*).

Heaney describe al soldado poeta como “nuestro enigma”, en el que se entrecruzan todas las tensiones en un equilibrio que Heaney considera inútil, ya que Ledwidge no ha conseguido nada con sus acciones. Su muerte ha sido en vano: se sacrificó por unos ideales erróneos y por un país extranjero que reprimía a sus propios compatriotas en su país. Por eso Heaney desapruaba la actitud de Ledwidge, y que el joven soldado se haya dejado llevar por esos “confusing drums”:

In you, our dead enigma, all the strains
Criss-cross in useless equilibrium
And as the wind tunes through this vigilant bronze
I hear again the sure confusing drum

La referencia a los nombres de ‘Boyne’ y ‘Balkans’ es significativa ya que ambos aluden a lugares que forman parte de batallas muy relevantes para el mantenimiento del Imperio británico. Heaney dice que no puede oír la música del soldado Ledwidge: “the twilit note your flute should sound”, solo el ‘pitido del viento’ a través de la fría estatua, “vigilant bronze”:

You followed from Boyne water to the Balkans
But miss the twilit note your flute should sound.
You were not keyed or pitched like these true-blue ones
Though all of you consort now underground.

(*FW* 60)

Lo trágico para Ledwidge, a pesar de sus buenas intenciones, es que él decidió asociarse con los unionistas y los británicos, fervientes y verdaderos ciudadanos “true-blue”, con quienes el poeta y soldado irlandés nunca se había identificado abiertamente por sus convicciones políticas, “keyed or pitched”. Y, sin embargo, como vemos en el último verso del poema, la muerte los ha unido a todos ellos, pero, desgraciadamente, ni entonces ni ahora Ledwidge podrá encontrar la ‘armonía de su música’.

7.2.6. “An Afterwards”

Este es un poema especial para Heaney ya que él se expresa a través de su mujer Marie. ‘Ella’ le reprocha al poeta por su dedicación, casi en exclusiva, hacia el mundo de la poesía, y por el poco tiempo que pasa con su familia. “An Afterwards” se abre con una referencia a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, concretamente al Noveno Círculo del *Infierno*, donde se encuentran los traidores atrapados y congelados en el Lago Cocito. Los primeros versos aluden a la escena en la que el conde Ugolino está mordisqueando el cráneo de su ejecutor, el arzobispo Ruggieri. La esposa considera que los poetas son unos chismosos calumniadores y los envía al Noveno Círculo; su esposo no se libra de ese mismo tormento, ya que al anteponer y preferir la poesía a su mujer y a sus hijos, él ha ‘traicionado’ la vida familiar en nombre del arte:

She would plunge all poets in the ninth circle
And fix them, tooth in skull, tonguing for brain;
For backbiting in life she’d make their hell
A rabid egotistical daisy-chain.

(FW 44)

Estos poetas pecadores han calumniado en vida y han de pagar eternamente por sus crímenes. Las palabras que utiliza el poeta para describir las escenas de canibalismo son terroríficas y hacen alusión al poema de “Ugolino”, que cierra la colección de *Field Work*, y de este capítulo:

Unyielding, spurred, ambitious, unblunted,
Lockjawed, mantrapped, each a fastened badger
Jockeying for position, hasped and mounted
Like Ugolino on Archbishop Roger.

Cuando Marie –instigada por, y con la ayuda de su acompañante, la mujer de Virgilio– ha terminado de recorrer e inspeccionar el Círculo del hielo donde se encuentran los traidores y liantes poetas por sus pecados, Heaney le formula las siguientes preguntas:

‘My sweet, who wears the bays
In our green land above, whose is the life
Most dedicated and exemplary?’

De hecho, la mujer de Heaney, en su condición de ‘viuda’, lamenta que el poeta haya dedicado todo su tiempo a la poesía en detrimento de ella y de sus hijos. Además, también le reprocha por el tiempo que no estuvieron juntos, y por no haberse permitido él una actitud serena y relajada:

And she: ‘I have closed my widowed ears
To the sulphurous news of poets and poetry.
Why could you not have, oftener, in our years

Unclenched, and come down laughing from the room
And walked the twilight with me and your children –
Like that one evening of elder bloom
And hay, when the wild roses were fading?’

En la última estrofa la esposa reconoce un rasgo positivo que redime parcialmente a su marido: la prudencia en su forma de proceder y actuar en la vida, aunque esa virtud se le pueda

volver en contra, ya que a la vez le acusa de evitar el compromiso político; a regañadientes, la mujer: “And (as some maker gaffs me in the neck)”, admite por fin:

‘You weren’t the worst. You aspired to a kind,
Indifferent, faults-on-both-sides tact.
You left us first, and then those books, behind.’
(FW 44)

Parker también cree que en estos versos Heaney recibe una ‘absolución’ parcial por parte de su esposa: “At least in his poetry he had striven to be even-handed in his approach to the Troubles and, though he had been unfair to his family, something of value – ‘those books’, *Wintering Out* and *North?* – did emerge out of his ‘responsible *tristia*’”³⁹ (1993: 172).

La prudencia como virtud le ha ayudado a mantener un comportamiento tolerante y coherente con sus ideas al tratar con mesura, pero sin rehuirlos, los asuntos más espinosos del conflicto norirlandés en aras de una reconciliación entre sus compatriotas. Vemos cómo su conflicto interno entre la responsabilidad del poeta y el compromiso social, –lo que él denomina “Song” y “Suffering”–, continúa incomodándole. El poema es un canto a su voluntad artística, un anticipo de su lucha interna en favor de la independencia y la responsabilidad del poeta, que veremos cómo se expresa en el largo poema de “Station Island”, perteneciente a la colección del mismo nombre.

7.2.7. “Ugolino”

El poema que cierra la colección de *Field Work*, “Ugolino”, vuelve al Noveno Círculo del *Infierno*, escenario mencionado en el poema de “An Afterwards” que acabamos de analizar y comentar. La influencia de Dante es obvia; el contenido trata de la muerte y condena

³⁹ Parker cita dos palabras del poema “Exposure” (que cierra el libro de *North*) que hacen referencia a una reflexión de Heaney sobre sus responsabilidades y tristezas; asimismo, su *tristia*, evoca el título de los poemas que escribió Ovidio cuando estaba en el exilio.

permanente en el Infierno del conde Ugolino,⁴⁰ y de la injusta muerte de sus hijos, cuya historia aparece traducida íntegramente en la versión de Heaney (*from Dante, Inferno*, xxxii and xxxiii, 1979: 64).⁴¹ Mitre nos ofrece un extracto de esta historia: “Hugolino narra su emparedamiento en la torre de Pisa, juntamente con sus cuatro hijos. Su sueño fatídico. La agonía de sus hijos, y su muerte por hambre. Hugolino sobrevive a sus hijos, y ciego, desatentado, puede en él más el hambre que los sentimientos naturales” (1922: 191).

Tras el estallido de la violencia en Irlanda del Norte desde principios de los años setenta hasta la publicación de *Station Island* (1984), Heaney mantuvo un conflicto interior que le atormentaba y causaba una gran angustia moral. Se debatía entre dedicarse a su responsabilidad artística como poeta (Heaney lo define también como “Art”), o abrazar el compromiso político de su comunidad tribal (el segundo elemento de la antítesis para Heaney es “Life”). Cualquier decisión que tomara tenía implicaciones en una u otra dirección y ambas eran negativas, pues como afirma De Petris: “Both choices implied a different type of treason”. La historia del Conde de Ugolino es importante para Heaney porque representa el quebrantamiento de la lealtad, es decir, simboliza la traición: “In the *Commedia* and especially in the story of Count Ugolino he found a perfect emblem of betrayal and of the inadequacy of human justice” (1995: 168).

Ugolino traiciona al Estado y, a menudo, algunas personas inocentes se ven traicionadas por ciertas fuerzas políticas que operan dentro de ese Estado. De ahí que la maldición de Dante afecte tanto a Ugolino como a su patria: “he [Dante] calls down a purifying flood upon Pisa for including within its atrocity the deaths not only of the traitorous Ugolino but also of innocent

⁴⁰ “Ugolino della Gherardesca, Conte di Donoratico (c. 1220-1289) belonged to a noble Ghibelline family of Pisa. He was banished after the failure of his intrigue with the Guelph leader Giovanni Visconti in 1275, but returned to Pisa the following year and quickly reassumed a position of power. He conspired with the archbishop Ruggieri degli Ubaldini, also a Ghibelline, to rid the city of Nino Visconti, who was a judge, a Guelph, Ugolino’s grandson, and a friend of Dante’s. After they had driven Visconti out of Pisa in 1288, Ruggieri turned on Ugolino, accusing him of betraying the city because he had, in 1285, ceded castles to Florence and to Lucca. Whether Ugolino’s action was intended to betray Pisa or to preserve it by conciliating its powerful foes is open to question. In any event, he was imprisoned in the summer of 1288 with two sons and two grandsons, the youngest of whom was fifteen (not the four young sons that Dante gives him). All five were starved to death early in 1289” (Mazzotta 2008: 125).

⁴¹ Los versos traducidos pertenecen a los cantos XXXII (124-39) y XXXIII (1-90) de *Inferno*.

children” (Hildebidle 1995: 42). El pecado, o sea, la traición que ha cometido Ugolino le sitúa en el *Infierno*, concretamente en el Noveno Círculo, donde encierran a los traidores de la patria. Coincido con Hildebidle al afirmar que Heaney utiliza el poema en parte para criticar a Irlanda, y no solo a Irlanda del Norte: “... which has shed so much blood to no apparent effect” (*ibid.*), pues hay diversas alusiones a distintos periodos muy oscuros de la historia de Irlanda: la Gran Hambruna, la violencia atávica de la isla en general, y más contemporáneamente a la de Irlanda del Norte, y las continuas traiciones personales y familiares a las respectivas “tribus”.

El conde Ugolino⁴² fue encarcelado por el arzobispo Ruggieri en una torre de Pisa llamada “della famme”⁴³ (del hambre). Ruud nos relata el sueño que tuvo Ugolino tras varios meses en la torre:

[...] of a Wolf and cubs torn to pieces in a hunt led by Ruggieri. Ugolino awoke from the dream to find his children, imprisoned there with him, asking for bread as he heard the sound of nails from below, sealing the tower door. Threatened with starvation, Ugolino chewed on his own hands in frustration and despair. But his children, thinking that he chewed his hands from hunger, offered him their own flesh to eat. Four days passed without food, before Ugolino’s son, Gaddo, died of starvation. After two more days all of his children had died, and Ugolino, blind from hunger, crawled over their bodies calling their names. He ends his story ambiguously, saying that “hunger proved more powerful than grief” (Ruud 2008: 89).

El poema se abre con una escena en el *Infierno* en la que Ugolino está royendo la cabeza de su ejecutor, el arzobispo Ruggieri.⁴⁴ Los dos están atrapados en el Noveno Círculo, el lago helado de Cocito. Ugolino ‘vive’ en el Infierno y se encuentra pegado y unido sólidamente (‘soldado’) al arzobispo, su gran enemigo: “On top of other, one’s skull capping the other’s /

⁴² “Aunque gibelino, buscó una aproximación al partido güelfo de los Visconti, casando a una hija suya con uno de ellos, Giovanni, ...” (Echeverría 2017: 196).

⁴³ “The Torre della Famme, or “Tower of Hunger”, was used as a prison until 1318” (Mazzotta 2008: 125).

⁴⁴ “Ruggieri degli Uba’dini di Mugello, sobrino del cardenal Ottaviano degli Ubaldini al que Dante envió al Sexto Círculo del *Infierno* por epicúreo (*Inf.X.120, ...*), y arzobispo de Pisa de 1278 a 1295, año en que murió. Apoyó a Ugolino della Gherardesca para eliminar del gobierno al nieto de éste, el güelfo Nino Visconti, y luego, acusándole de alta traición por la entrega de castillos a Florencia y Lucca, levantó al pueblo contra él en 1288 y lo encerró en la Torre de la Muda” (Echeverría 2017: 196).

El cardenal Ottaviano era gibelino: “En la Edad Media italiana, partidario de los emperadores de Alemania y enfrentado a los güelfos, defensores de los papas” (*DLE*).

Gnawing at him where the neck and head / Are grafted to the sweet fruit of the brain” (*FW* 61). Parker establece un paralelismo entre estos dos personajes y dos miembros paramilitares, un republicano y un unionista (‘lealista’) respectivamente: “The two figures of the second and third line, locked into an all-consuming hatred, might easily be a Republican and a Loyalist paramilitary, an I.R.A. man and a Brit” (Parker 1993: 176):

We had already left him. I walked the ice
And saw two soldered in a frozen hole
On top of other, one’s skull capping the other’s,
Gnawing at him where the neck and head
Are grafted to the sweet fruit of the brain,
Like a famine victim at a loaf of bread.

(*FW* 61)

Heaney retrata la imagen de la Gran Hambruna que padeció Irlanda a mediados del siglo XIX, y a la vez traslada hábilmente el episodio dantesco del ambiente lúgubre del infierno a un contexto irlandés, concretamente a uno de los periodos más espantosos de la historia de Irlanda. El narrador (el propio Dante)⁴⁵, que no entiende qué tipo de agravio u ofensa tan terrible podría llevar a un hombre a ‘devorar’ los sesos de otro, le pregunta a Ugolino la causa, por si pudiera ser justificada, y así ‘liberarle’ de tamaña atrocidad ante el mundo:

So the berserk Tydeus⁴⁶ gnashed and fed
Upon the severed head of Menalippus
As if it were some spattered carnal melon.
‘You,’ I shouted, ‘you on top, what hate
Makes you so ravenous and insatiable?
What keeps you so monstrously at rut?’

⁴⁵ El narrador y protagonista de la *Comedia* es la misma persona: Dante, y no es hasta el canto 30 del *Purgatorio* (v. 55) que se desvela su identidad cuando él menciona su nombre, cosa que hace “por necesidad” (v. 63).

⁴⁶ “Tideo: Rey de Caledonia, uno de los siete reyes que pusieron sitio a Tebas. Herido de muerte por el tebano Melanipo, consiguió matarle a su vez y, haciendo que le llevaran su cabeza, se dio a morderla con ferocidad mientras aguardaba la muerte (Estacio, *Tebaida* VIII.740-763)” (Echeverría 2017: 194).

Is there any story I can tell
For you, in the world above, against him?
If my tongue by then's not withered in my throat
I will report the truth and clear your name.'

(*ibid.*)

Ugolino deja de mordisquear 'su despojo', y se dispone a hablar, pero no sin antes advertir de lo doloroso que le supondrá tener que recordar y repetir la historia de la atrocidad cometida contra él y su familia, incluso hasta el punto de que el mero pensamiento de lo ocurrido "makes [his] heart sick":

That sinner eased his mouth up off his meal
To answer me, and wiped it with the hair
Left growing on his victim's ravaged skull,
Then said, 'Even before I speak
The thought of having to relive all that
Desperate time makes my heart sick;
Yet while I weep to say them, I would sow
My words like curses – that they might increase
And multiply upon this head I gnaw.

Él no conoce la identidad de su interlocutor –aunque lo identifica por su acento como florentino–,⁴⁷ ni cómo habrá sido capaz de descender hasta allí:

I know you come from Florence by your accent
But I have no idea who you are
Nor how you ever managed your descent.
Still, you should know my name, for I was Count
Ugolino, this was Archbishop Roger,
And why I act the jockey to his mount
Is surely common knowledge; how my good faith

⁴⁷ Efectivamente, Dante, que es el narrador e interlocutor de Ugolino como ya se ha dicho, nació en Florencia.

Was easy prey to his malignancy,
(FW 61)

El conde identifica a Ruggieri como la persona responsable de su fatal destino, y justifica su acción actual de venganza contra el arzobispo por la maldad ejercida por éste hacia el conde:

How I was taken, held, and put to death.
But you must hear something you cannot know
If you're to judge him – the cruelty
Of my death at his hands. So listen now.
(FW 62)

Ugolino menciona la cárcel de la torre donde está retenido, y la palabra 'Hunger' aparece en mayúscula porque se ha convertido en nombre propio y designa el lugar de su cautividad. Estas dos palabras junto con la oración en futuro 'others will pine' (languidecer, consumirse) podrían entenderse como una predicción de lo que está por llegar, es decir, Heaney podría estar insinuando que algo parecido podría tener lugar en Irlanda del Norte. En 1981 fallecieron varios presos del IRA encarcelados en la tristemente famosa prisión de Maze como consecuencia de la huelga de hambre:

Others will pine as I pined in that jail
Which is called Hunger after me, and watch
As I watched through a narrow hole
Moon after moon, bright and somnambulant,
Pass overhead, until that night I dreamt
The bad dream and my future's veil was rent.

Ugolino narra la terrible pesadilla que tuvo, en la que un lobo y sus lobeznos son aniquilados: "And my hallucination / Was all sharp teeth and bleeding flanks ripped open.", en

una caza dirigida por Ruggieri. Tras despertar, se encuentra con una realidad todavía más cruel y terrible:

When I awoke before the dawn, my head
Swam with cries of my sons who slept in tears
Beside me there, crying out for bread.
(If your sympathy has not already started
At all that my heart was foresuffering
And if you are not crying, you are hardhearted.)
(*ibid.*)

Los detalles de la muerte del conde Ugolino no están totalmente claros y quedan abiertos a la interpretación. Dante insinúa que Ugolino podría haber sacrificado a sus propios hijos, aunque es muy probable que el poeta florentino quisiera dejar abierta esa ambigüedad a propósito. Al respecto Ruud sostiene que: “Many have interpreted this to mean that Ugolino ate his own children’s flesh to prolong his life, though it may only mean that he finally succumbed to starvation” (Ruud 2008: 89).

Ugolino miraba fijamente en silencio a sus cuatro hijos, que lloraban:

I bit on my two hands in desperation
And they, since they thought hunger drove me to it,
Rose up suddenly in agitation
Saying, “Father, it will greatly ease our pain
If you eat us instead, and you who dressed us
In this sad flesh undress us here again.”
So then I calmed myself to keep them calm.
We hushed. That day and the next stole past us
And earth seemed hardened against me and them.

Durante cuatro días no hubo más que silencio entre padre e hijos:

Then, throwing himself flat in front of me,

Gaddo said, “Why don’t you help me, father?”
He died like that, and surely as you see
Me here, one by one I saw my three
Drop dead during the fifth day and the sixth day
Until I saw no more. Searching, blinded,
For two days I groped over them and called them.
Then hunger killed where grief had only wounded’.

(*FW* 63)

Finalmente, Ugolino recibe como castigo eterno el ejercicio de la antropofagia. El conde, tras contar su historia, vuelve al punto inicial del poema, es decir, a sujetar y roer el cráneo del arzobispo como si fuera un perro de presa:

When he had said all this, his eyes rolled
And his teeth, like a dog’s teeth clamping round a bone,
Bit into the skull and again took hold.

Parker establece la siguiente analogía, atendiendo a la que sugiere el propio Heaney: “Ulster becomes the ‘nightmare tower’, its innocent and guilty inhabitants plagued by moral famine, spiritual dearth. There, the ‘future’s veil’ is ‘rent’, and children and young men can still be regarded as ‘legitimate targets’, despite the fact that the sins of fathers should never have been visited on his sons” (1993: 177):

... For the sins
Of Ugolino, who betrayed your forts,⁴⁸
Should never have been visited on his sons.

(*FW* 63)

Desgraciadamente, en Irlanda del Norte se ha convertido en norma que las consecuencias de los actos de otros se ceban inexorablemente en personas inocentes. En este

⁴⁸ Según Armour, Ugolino cedió algunos castillos a Florencia y Lucca para evitar la guerra, acción por la que luego fue acusado de traición, vv. 85-86 (1995: 619).

mismo sentido Curtis ha escrito: “That is all too often the case in Ulster: you are born fatefully into one tribe or the other. The apocalyptic vision at the end of “Ugolino” is a terrible prophecy of Ireland’s fate if a solution is not found to the “monstrous rut” of the present strife” (2001: 124).

Con respecto a los ‘pecados’ cometidos por Ugolino, y los castigos que merecen, De Petris apunta a lo que haría el autor de la obra, “Dante, himself a victim of political unrest, maintains that only God can find an equilibrium between betrayal and its punishment” (1995: 169).

Los versos que cierran el poema, en lugar de mantener un hilo de esperanza como correspondería al final de un poemario tan importante, crean un ambiente de silencio lúgubre y estremecedor:

Your atrocity was Theban. They were young
And innocent: Hugh and Brigata
And the other two whose names are in my song.

from Dante, Inferno, xxxii and xxxiii

(FW 64)

Este trágico poema, además de recordar un terrible y largo episodio de la historia de Irlanda –la Gran Hambruna de mediados del siglo XIX–, refleja también la absurda e inútil muerte de miles de personas inocentes. Es muy representativo de la situación en que ha vivido la población norirlandesa durante décadas con dos comunidades enfrentadas por un odio ancestral –se ha derramado mucha sangre en vano–, y por las complicidades políticas del Estado apoyando a una parte de la ciudadanía en detrimento de la otra. “Ugolino’s eternal gnawing upon Archbishop Roger suggests the seemingly perpetual struggles of Catholic and Protestant extremists in Ulster” (McGuinness 1994: 57). En esta línea Brandes añade: “The image of Ugolino’s cannibalism reflects the state of affairs in Northern Ireland” (2009: 25). La breve

sentencia de Brandes ilustra y resume muy bien el ‘dantesco’ escenario de la época en Irlanda del Norte.

A partir de ahora Heaney empieza de forma progresiva a interesarse por la traducción, actividad que se añade a su profesión de poeta, escritor y profesor.⁴⁹ Asimismo, vemos la creciente influencia que ejerce Dante en la poesía de Heaney, especialmente en la colección de *Station Island*, que veremos en el siguiente capítulo de este trabajo.

7.3. Conclusión

La influencia de Dante en esta colección es muy relevante; Heaney recurre a la *Comedia* en dos poemas: la elegía de “The Strand at Lough Beg” incluye una cita directa al *Purgatorio*, y en “An Afterwards” está ambientado en gran parte en el Noveno Círculo del *Infierno*, además de la extensa traducción de “Ugolino” (106 versos), perteneciente a los dos últimos cantos del *Infierno*. La presencia de Dante también está muy presente en la próxima colección de *Station Island*.

En las elegías analizadas de familiares y amigos de Heaney, y especialmente en “The Strand at Lough Beg” –poema conmovedor y cargado de emotividad en el que Heaney se enfrenta directamente con el horror del asesinato de su primo–, y “Casualty”, el poeta se formula una serie de preguntas y realiza muchas reflexiones implícitas y explícitas sobre la estética de su poesía en un periodo de la historia marcado por la violencia sectaria. Éstas pretenden ‘dar respuesta’ a las causas de ese ensañamiento, incluso si esa búsqueda le lleva a pronunciar unas palabras tan cargadas de tensión como las que realiza al final de “Casualty”: “Question me again”.

Durante dos décadas Heaney ha intentado ‘excavar’ y averiguar las raíces y los orígenes de los problemas políticos en Irlanda –como hemos visto en las colecciones analizadas hasta

⁴⁹ Entre sus múltiples traducciones quiero destacar la de *Beowulf* (1999); y su ‘versión’ de *The Cure at Troy* (1990) –obra que es analizada y comentada en el capítulo 11 de esta tesis.

ahora de *Death of a Naturalist*, *Door into the Dark*, *Wintering Out* y *North*–, y ahora intenta enfrentarse al resultado y a las consecuencias de esa violencia, personificada en la muerte de seres inocentes. La inclinación de Heaney por la causa nacionalista no es óbice para él rechace la sinrazón, proceda de quien proceda, y arremeta contra las dos facciones violentas por igual. Las elegías son una forma de crítica política con las que Heaney pretende remover conciencias y agitar el ánimo en la ciudadanía en aras de una posible reconciliación y la consiguiente paz. Quiere demostrar que la frase de Auden sobre Yeats: ‘poetry makes nothing happen’ (que la poesía no es políticamente efectiva) no es del todo cierta. Heaney cree (coincido con él) que la poesía sí puede servir como palanca para el estímulo y la reflexión de los sentimientos, y que estos a su vez pueden producir cambios en la sociedad.

Estoy de acuerdo plenamente con Parker al afirmar que las elegías dedicadas a su primo y a sus dos amigos asesinados –Colum McCartney (“The Strand at Lough Bag”), Seán Armstrong (“A Postcard from North Antrim”) y Louis O’Neill (“Casualty”): “[...] demonstrate Heaney’s refusal to allow bullet and the bomb to have the final word” (1993: 159). En este poemario Heaney ha afrontado de forma más directa y personal, como hemos visto en los poemas, la cruda realidad de las consecuencias de la violencia política del momento.

La religión impregna una parte importante de la obra de Seamus Heaney, y en esta colección la doctrina católica desempeña un papel muy relevante; aunque el poeta reconoce y expone los postulados del dogma con respeto, desestima su valor en la vida real de sus seguidores, entre los que se incluye. Foster resume la actitud de Heaney con gran acierto: “In *Field Work* (1979), piety is expressed but not asserted, because Heaney’s Catholicism is instinctive and remembered, not practiced” (1995a: 34-35).

En todas las colecciones hasta *North*, Heaney ha recurrido a la historia, la arqueología, incluida la mitología, y a la lengua como fuentes para explicar y denunciar la situación política y social de Irlanda, especialmente el conflicto norirlandés, que ha desembocado en los *Troubles*.

Alcanzada ya la madurez como poeta, en *Field Work* Heaney rompe con esa línea y busca paralelismos, en la traducción de obras cuyas versiones él adapta, para un adecuado encaje con el mensaje que desea transmitir, como ha hecho con la obra de Dante en el episodio de “Ugolino”. De hecho, este poema, que cierra la colección, así como este capítulo, bien podría interpretarse como una elegía que abarcaría globalmente a toda la situación relacionada con la crisis política en Irlanda. La salvaje violencia sectaria que rezuma la colección de *Field Work* está muy bien resumida en el poema de “Ugolino”.

Por último, quiero resaltar la reflexión que hace Deane sobre este quinto poemario de Seamus Heaney: “He [Heaney] is dramatizing the play of his consciousness and the pain of his conscience against that of others. In some respects, this is a sign of great confidence, understandably assured after the reception given to his work, but most especially to *North*. But it is also the sign of his new sense of freedom” (1986: 241).

Capítulo VIII

Una peregrinación retrospectiva del poeta en *Station Island*

*“I was stretched between contemplation
of a motionless point
and the command to participate
actively in history”.*

Heaney, *Away from it All* (SI 16)

8.1. Introducción

A principios de los años 80 la situación política y social en Irlanda del Norte seguía en ebullición. Las cifras de víctimas mortales habían disminuido con relación a los primeros años del estallido de la violencia, pero los disturbios y los asesinatos sectarios eran constantes durante este periodo de los *Troubles*.¹ En 1979 el terrorismo de ambas facciones se cobró la vida de 125 personas; 86 en 1980; 118 en 1981; y 112 en 1982 (McKittrick and McVea 2012: 375).

El 9 de agosto de 1971 el Gobierno británico reintrodujo la política del encarcelamiento sin juicio previo.² “From November 1972, the Detention of Terrorists Order allowed suspects to be held for 28 days before a decision was made to release or detain them” (Gillespie 2017: 154). Ese día el ejército y las fuerzas policiales lanzaron una operación masiva de arrestos conocida por el nombre de Demetrius, que, aunque iba dirigida contra el IRA, afectó a cientos de personas que nada tenían que ver con la organización terrorista. En poco tiempo se detuvieron a 340 personas (McKittrick and McVea 2012: 78). Sin embargo, pocos meses después, cuando la legislación entró en colisión con los intereses de los terroristas del bando lealista, los unionistas se quejaron amargamente y se organizaron corporativamente en defensa de sus miembros: “In February, the first loyalist paramilitaries were detained, leading to a loyalist strike that saw widespread violence and industry in Northern Ireland being largely brought to a halt” (Gillespie 2017: 154).

Las siguientes cifras, correspondientes a poco más de cuatro años, nos dan una idea de la disparidad en la proporción de arrestos de presuntos terroristas de uno y otro bando: “From August 1971 to December 1975, a total of 1,981 people had been detained; of these, 107 were

¹ En 1972 se registró el número más elevado de asesinatos causados por grupos terroristas republicanos (nacionalistas) y lealistas (unionistas), y por las fuerzas y cuerpos de seguridad (militares británicos y policía norirlandesa) durante todos los años de los *Troubles*: 498.

La cifra total de muertos asciende a 3739 personas hasta junio de 2012 (McKittrick & McVea 2012: 375).

² Estas medidas ya se habían utilizado con éxito en Irlanda del Norte en el pasado, en 1922, 1939 y 1956 (Whyte 1994: 346).

loyalists and the rest republicans” (*ibid.*); es decir, el 94 % eran personas que habían sido consideradas por las autoridades británicas miembros del IRA o personas cercanas a la órbita republicana.³ Durante este periodo los asesinatos sectarios contra la población civil fue de 547 ciudadanos católicos y 261 protestantes. A estas muertes habría que añadir 391 personas pertenecientes al ejército y a la policía.⁴

En 1980 varios miembros del IRA iniciaron una campaña en la prisión de Long Kesh, también conocida como ‘the Maze’, para recuperar el estatus de reclusos de categoría especial del que habían gozado hasta 1976, y, entre otras peticiones, exigieron poder vestir su propia ropa en lugar de la facilitada por las autoridades penitenciarias. El 27 de octubre siete reclusos iniciaron una huelga de hambre como protesta, a la que se unieron tres mujeres de la prisión de Armagh; más adelante se sumaron otras 30 personas, pero el 18 de diciembre, tras un llamamiento del cardenal Tomas O’Fiaich, y algunos gestos del Gobierno británico en el sentido de que se harían algunas concesiones, la huelga se suspendió.

Sin embargo, al año siguiente, la relación entre los presos y las autoridades se rompió de nuevo. El 1 de marzo de 1981, coincidiendo con el quinto aniversario de la finalización de los privilegios de los que habían gozado hasta entonces como reclusos de categoría especial, Bobby Sands, líder de los miembros del IRA en la cárcel de ‘the Maze’, empezó una nueva huelga de hambre con los mismos fines que la anterior. “In practical terms, the campaign involved recognition by the authorities of five demands by the prisoners: to wear their own clothing, not to undertake prison work, freedom of association, additional recreation facilities (including more visits and letters), and the restoration of remission of sentences lost as a result

³ Durante estos años el IRA y otros grupos pertenecientes al movimiento republicano fueron responsables de la muerte de 793 personas; por otro lado, el número de personas asesinadas que se atribuye a las organizaciones paramilitares lealistas es de 470, cifra a la que habría que sumar la cantidad 219 personas cuyas muertes son responsabilidad del ejército británico, principalmente, y de otros cuerpos de seguridad (McKittrick and McVea 2012: 377).

⁴ Las bajas que sufrieron los terroristas de organizaciones republicanas católicas y lealistas protestantes fueron de 190 y 62, respectivamente (*ibid.* 375).

of the protest” (Gillespie 2017: 146). La protesta contó, en líneas generales, con un gran apoyo dentro de la comunidad católica, pero se encontró con una fuerte oposición por parte del Gobierno británico encabezado por Margaret Thatcher, primera ministra desde mayo de 1979.

La huelga de hambre, que terminó el 3 de octubre de 1981, se cobró la vida de diez reclusos, empezando por la de Bobby Sands, que falleció el 5 de mayo (tras 66 días de ayuna), y la última de Michael Devine el 20 de agosto. Las reivindicaciones también tuvieron sus consecuencias fuera de la prisión: “a further 64 people died during the course of the campaign, including 30 members of the security forces” (*ibid.*). Bobby Sands salió elegido miembro de la Cámara de los Comunes británica en las elecciones parciales del 9 de abril, y tras su muerte se convirtió en mártir para la causa republicana.

Sobre la postura del Gobierno británico durante las huelgas de hambre y el desenlace fatal de estas diez personas, Heaney, en un ensayo titulado *Frontiers of Writing*, ha escrito lo siguiente:⁵

Suffice it to say that the handling of the 1981 hunger strike by the British government of the day had created a moment of entrapment for everybody. Whether you were Irish or English, northern Catholic or Northern Protestant, activist or audience, the spectacle of a fast to the death being used as a weapon in what was by then essentially a propaganda war was intensely emotive – distressing for some, enraging for others. And those who so totally chose the role of victim in order to expose the total intransigence of those in power had no recourse when the government refused to relent but to follow the fatal logic of their choice. There was a terrible sadness about their plight that could be appreciated even by those who deplored their affiliations. As the Thatcher administration remained unmoved in the face of the deaths, and the cortèges kept winding from the prison gates to the local graves, there began to be something almost unseemly about the scruple which prevented a show of support for the hunger strikers’ immediate claims – a support withheld because logically it would have been taken as an endorsement of the violent means and programmes of the Provisional IRA. Such caution had produced only silence, and

⁵ Años después se ha sabido que la oferta del Gobierno británico que puso fin a la huelga de hambre en octubre de 1981 era esencialmente la misma que se había presentado en julio a la comisión (encardada de las huelgas) encabezada por Gerry Adams, y que éste rechazó. Es decir, se podrían haber salvado la vida de seis personas (McIntyre 2008: 83-84).

now the silence was by default appearing like assent to the triumphalist, implacable handling of the affair by the Thatcher cabinet (*RP* 187).

En la sección IX de “Station Island” Heaney se encuentra con el ‘fantasma’ de Francis Hughes, uno de las personas que participaron en las huelgas de hambre y que falleció como consecuencia de llevar hasta el final sus reivindicaciones políticas. La muerte de Francis tuvo lugar el 12 de mayo, y fue la segunda persona en morir tras, el legendario para el mundo republico irlandés más radical, Bobby Sands.

En enero de 1982 Heaney se trasladó a Massachusetts como profesor de la Universidad de Harvard para impartir docencia durante un semestre al año para los siguientes cinco cursos académicos. Las dudas que Heaney había mostrado en su anterior colección de poemas de *Field Work* (1979) respecto a su creación poética y al papel que él debía desempeñar como figura pública no habían desaparecido. Estoy de acuerdo con Meyer cuando afirma que esa preocupación oscilaba entre: “the voice he forges for himself and that which is bequeathed to him by the community or by tradition” (1995: 208).

Estas dudas también le afectaron significativamente cuando ese mismo año su nombre fue incluido como autor británico en una antología de poesía, y como muestra de disconformidad en 1983 publicó un largo poema titulado *An Open Letter* cuya repercusión en los medios fue enorme ya que Heaney se desvinculaba del adjetivo ‘británico’ bajo el cual había sido encuadrado por Blake Morrison y Andrew Motion, editores del *Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982). En dicho poema Heaney decide romper su silencio como no lo había hecho hasta entonces, y aunque lo que dice no es nuevo la fórmula que emplea es muy original; en última instancia propone que las dos comunidades enfrentadas abandonen las posturas extremistas, y aboga por adoptar una actitud conciliatoria y ecuménica de forma consensuada como solución para alcanzar la paz.

A continuación, cito dos estrofas de *An Open Letter*; en la primera el poeta habla de Gran Bretaña e Irlanda en la época romana, y del imperio británico que, aunque muy languidecido ahora, todavía permanece como la espada clavada de Arturo:

Caesar's Britain, its *partes tres*,
United England, Scotland, Wales,
Britannia in the old tales,
Is common ground.
Hibernia is where the Gaels
Made a last stand

And long ago were stood upon –
End of simple history lesson.
As empire rings its curtain down
This “British” word
Sticks deep in native and *colon*
Like Arthur's sword.

(OL 7)

Más adelante, en su rechazo a dicha catalogación como poeta británico Heaney escribe sobre su identidad nacional:

A British one, is characterized
As British. But don't be surprised
If I demur, for, be advised
My passport's green.
No glass of ours was ever raised
To toast *The Queen*.

(*ibid.* 9)

Los titubeos e incertidumbres sobre la conveniencia de publicar el poema se pueden apreciar en los siguientes comentarios realizados por Heaney algunos años después:

I advance and retire from any conscious or deliberate entry into that public life. I've got so much attention that my impulse is to retreat rather than to go forward at this stage. I don't know whether that's an irresponsibility or a salutary piece of survival. I just don't know; these are questions that I'm not too clear about myself (Corcoran 1998: 262).

Sin embargo, la decisión que tomó en 1983 de publicar el poema era coherente con lo que había escrito hasta entonces. Heaney se vio ante la disyuntiva de permanecer en silencio, postura practicada por muchos católicos en Irlanda del Norte durante mucho tiempo –actitud que él mismo había criticado en su célebre poema “Whatever You Say Say Nothing” (N 51-54)–, o expresar sus sentimientos. Además, *An Open Letter* no fue fruto de una calentura coyuntural sino de una ponderada reflexión personal: “For weeks and months I've messed about, / Unclear, embarrassed and in doubt, // Wondering should I write it out / Or let it go”. Heaney admite que el silencio habría sido lo más cómodo: “Anything for a quiet life. / Play possum and pretend you're deaf” (OL 8). Pero a la vez reconoce que el silencio es derrotista y virtualmente peligroso:

And what price then, self-preservation?
Your silence is an abdication.
Your Prince of Denmark hesitation
 You'll expiate
In Act five, in desperation –
 Too much, too late.
 (*ibid.*)

La alusión a Hamlet, con quien se compara y cuya vacilación le costó la muerte, es obvia. Y, en consonancia con su reprobación en “Whatever You Say Say Nothing”, el corolario para él es también evidente: “And therefore it is time to break / Old inclinations not to speak” (*ibid.*). En cualquier caso, el texto es muy respetuoso hacia los destinatarios y el contenido no contiene rasgos chovinistas.

8.2. *Station Island*

Este poemario fue publicado en 1984, y su contenido sigue la línea iniciada en *Field Work* de ruptura temática con *Door into the Dark* y *North*. La colección se divide en tres partes: la primera carece de nombre; la segunda lleva por título el mismo que el de la colección y forma el apartado más extenso e importante de este capítulo; por último, la tercera parte se llama “Sweeney Redivivus”, y en este trabajo se le dedica un poema a ese apartado.

En “Station Island” Heaney se convierte en (poeta) peregrino e inicia un viaje hacia el purgatorio, donde se encuentra con una serie de fantasmas. El emplazamiento de Station Island, también conocido como St Patrick’s Purgatory, es una pequeña isla rocosa en el medio del lago Derg en el condado de Donegal, que, desde la Baja Edad Media ha sido un lugar de peregrinación para los irlandeses católicos. En su peregrinaje a Lough Derg Heaney procura descargar los problemas y las incertidumbres poéticas que le afligen siguiendo el modelo literario de Dante. Aunque Heaney no es un poeta religioso, transforma estas tribulaciones en pecados, busca redimirse de ellos a través de su ‘confesión’ y la correspondiente penitencia, y de esta forma ser merecedor de la absolución. “From the evidence of his writing Seamus Heaney has no great love of religion, any more than he has of politics. He writes about Catholicism as he writes about the peat bogs – it is part of the landscape” (Simpson 1992: 139).

Algunos de los fantasmas pertenecen a su círculo más personal y familiar, como su primo Colum McCartney, que vuelve para reprochar al poeta por su actitud en el poema de “The Strand at Lough Beg” (*Field Work*); en otros aparecen personajes literarios, entre los que destacan William Carleton, novelista norirlandés del siglo XIX, Patrick Kavanagh, y el gran James Joyce. Heaney, a través de los fantasmas de estos dos últimos escritores, sostiene que ni la penitencia ni la absolución son imprescindibles. De hecho, Joyce le aconseja al joven poeta que se libere de la responsabilidad de la poesía pública para concentrarse en su creación artística: ““Your obligation is not discharged by any common rite. / What you must do must be

done on your own / so get back in harness.”, y le conmina a escribir por placer: “The main thing is to write for the joy of it” (SI 93).

Por otro lado, el poeta también quiere escuchar las explicaciones y los consejos de estos fantasmas, es decir, del propio Heaney pues es él quien, en última instancia, mediante el recurso a la prosopopeya, convoca a los espíritus para que actúen como consejeros u oráculos cuyas voces le servirán al poeta para intentar superar sus problemas, o, al menos, poder escapar de ellos. Los diálogos que Heaney mantiene con las apariciones son, en gran medida: “old rehearsals / of debts and betrayal” (SI 102). “Station Island” se podría interpretar en parte como una ‘confesión’ aunque Heaney ha manifestado que la colección de poemas: “was more like an examination of conscience than a confession. A kind of inner courtroom, as dramatic as it was confessional”, y también ha indicado por qué decidió escribirla: “It was written, sure enough, to release an inner pressure. But it was also set up so that different voices could speak and different weights get lifted” (O’Driscoll 2008: 234).

El encuentro con la sombra de James Joyce al final de “Station Island” ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Como es sabido Joyce tenía sentimientos encontrados hacia Irlanda, esta ambivalencia queda documentada en la biografía que Ellmann realiza del gran escritor irlandés (1983: 258). A veces, Joyce se muestra cariñoso e incluso sentimental hacia Irlanda, y otras veces muy cáustico. De esta ambivalencia floreció el genio de Joyce. Como consecuencia de su separación física de Irlanda, él fue capaz de mitigar su ira y su nostalgia por su país a través de su arte. Joyce se vio arrastrado por la fuerza imantada que ejercía Irlanda sobre él, aunque en esa tensión permanente su vida y su obra tendrían un impacto más allá de su patria. En *Station Island*, Heaney describe grandiosamente la voz de Joyce como: “eddy with the vowels of all rivers // a voice like a prosecutor’s or a singer’s, / cunning, narcotic, mimic, definite...” (SI 92). En la sección final del poema (XII), el poeta se encuentra con su fantasma, que le recomienda un camino completamente opuesto al del peregrinaje católico

ortodoxo: ponerse a trabajar por cuenta propia en soledad, que, según él, es la única forma en que se puede llevar a cabo el trabajo propio del poeta.

Al final de su periplo espiritual Heaney se siente aliviado: “It was as if I had stepped free into space / alone with nothing that I had not known / already” (*ibid.* 93); este desenlace final de sensación de libertad viene después de recibir los consejos de la sombra de Joyce. Cuando el gran escritor le coge de la mano al peregrino éste se siente “like a convalescent” pero a la vez percibe un “alien comfort” (*SI* 92) en compañía de su ‘consejero’. También cabe señalar la “rectitud” con la que Joyce maniobra físicamente: “he walked straight as a rush / upon his ash plant, his eyes fixed straight ahead”; y, en el último verso, al marcharse: “the downpour loosed its screens round his straight walk” (*SI* 94). Esta “rectitud” que muestra es sinónimo de su autoridad al aconsejar al poeta dubitativo un cambio de actitud pues al fin y al cabo “Station Island” supone para Heaney un ‘viaje’ retrospectivo al pasado del poeta.

8.3. Primera parte:

8.3.1. “Chekhov on Sakhalin”

Este poema está dedicado a su amigo Derek Mahon, prominente poeta norirlandés de su misma generación y de origen protestante. En el poema Heaney cuenta la experiencia del escritor y dramaturgo ruso Anton Chekhov durante su viaje de dos meses y medio de duración a través de Siberia hacia la isla de Sajalín, situada en la costa del Pacífico, en 1890. Hasta llegar a su destino, el escritor utilizó varios medios de transporte: trenes, trasbordadores y carruajes tirados a caballo. La isla era una colonia penitenciaria zarista, y Chekhov, que también era médico, quería ver en primera persona las condiciones en las que los reclusos vivían. “Cuando Chéjov tomó el transbordador para cruzar el “rugiente mar frío e incoloro” para llegar a un puerto del norte de Sajalín, en realidad se utilizaba para trasladar a los criminales más peligrosos. El trato que recibían estos convictos entristecía al gran escritor” (Kamalakaran

2013); “So, he would pay his ‘debt to medicine’. / But first he drank cognac⁶ by the ocean... / The cognac that the Moscow literati / Packed off with to a penal colony –” (SI 18).

El escritor era nieto de un siervo por lo que en el poema Chekhov se muestra confuso entre las imágenes de libertad y otras de servidumbre. Chekhov se deleita con una copa de cognac, de la que es capaz de obtener más placer, “holier joy”, que cualquier: “cantor / In full throat by the iconostasis” (*ibid.*) podría sentir en su iglesia.

El sonido del vaso de licor al romperse le recuerda el ruido incesante de las cadenas del preso, que con cada movimiento le produce un remordimiento que le atormenta:

He felt the glass go cold in the midnight sun.

When he staggered up and smashed it on the stones
It rang as clearly as the convicts’ chains
That haunted him. In the months to come
It rang on like the burden of his freedom

Chekhov se siente apesadumbrado como observador libre que es al ver el sufrimiento humano de tantas personas en la isla prisión. La libertad de la que él disfruta como escritor y el lujo de poder saborear el cognac mientras está rodeado de miseria golpean su conciencia. Recurrir a la escritura para narrar su experiencia con pulcritud y exactitud le parece una tarea prácticamente inalcanzable: “To try for the right tone – not tract, nor thesis – / And walk away from floggings” (SI 19). Chekhov demostró el coraje de sus convicciones; sin embargo, la ‘enfermedad’ que él había heredado de su abuelo le hizo flaquear en los momentos finales y se ve incapaz de deshacerse de su sombra:

He who thought to squeeze

⁶ “Chekhov’s friends presented him with a bottle of cognac on the eve of his departure for the prison island of Sakhalin, where he spent the summer of 1890 interviewing all the criminals and political prisoners. His book on conditions in the penal colony was published in 1895” (SI 122).

His slave's blood out and waken the free man
Shadowed a convict guide through Sakhalin.

(*ibid.*)

Chekhov, además de ver las condiciones de la vida cotidiana de los presos, había ido a Sajalín a dar un cierto apoyo moral a los reclusos, como dice Heaney: “[to] waken the free man”. Pero enseguida Chekhov se da cuenta de que él, por mucho que se esfuerce por entender la situación de los condenados y de querer ayudarlos, nunca sabrá qué significa estar allí encerrado pues él es un hombre libre a pesar de sus complejos.

Heaney escribe este poema en un contexto político muy específico en Irlanda del Norte. En agosto de 1971 los británicos comenzaron a aplicar la política de reclusión sin procesos judiciales de manera extensiva conculcando los derechos civiles de una parte importante de la población. Las cárceles estaban a rebosar. Como ya se ha indicado, en octubre de 1981 los presos republicanos del IRA abandonan la campaña de huelga de hambre tras la muerte de diez miembros en la prisión de Long Kesh.⁷ Como otros muchos católicos, solo por el mero hecho de serlo, Heaney había sufrido distintos atropellos y, lógicamente, deploraba cualquier abuso indiscriminado de poder. “A lot of fellows I knew during the day were out at night as Specials manning road blocks, and pretending they didn't know my name. I knew that if I had been an equally innocent Protestant I would have been allowed to pass without any bother” (Parker 1993: 15).

Considero que se puede establecer un cierto paralelismo entre la situación tremendamente incómoda e incluso insoportable en algunos momentos para Anton Chekhov durante su viaje a Siberia y permanencia en contacto con los presos, y la carga emocional y de

⁷ Siete miembros pertenecían al IRA y los otros tres al INLA (*Irish National Liberation Army*). Este grupo armado era el brazo militar de un grupo trotskista, el *Irish Republican Socialist Party*, escindido del IRA Oficial (OIRA). “In 2005, Richard O’Rawe, a former prisoner, alleged in his book, *Blanketmen*, that a deal that could have saved at least six of the strikers was turned down by the IRA leadership outside the prison, in order to maximize the political advantage for Sinn Féin” (Hanley 2015: 193).

sufrimiento espiritual que ha de soportar Heaney durante sus encuentros al enfrentarse con los fantasmas de las víctimas en la peregrinación de “Station Island”. Creo que Heaney se ha visto reflejado en la experiencia de Chekhov cuando afirma que: “The Sakhalin journey would be a half-conscious ritual of exorcism of the slave’s blood in him and an actual encompassing of psychic and artistic freedom; it would be a bid for ‘inner-freedom’, ‘the feeling of being right’, as his countryman, Osip Mandelstam,⁸ would call it forty years later” (*GT* xvii). En cierta medida Heaney también tuvo un sentimiento similar durante varios años con su ‘exilio’ voluntario en Wicklow, aunque creo que él fue excesivamente severo consigo mismo pues, en mi opinión, el ‘viaje’ de Heaney en “Station Island” sí le sirvió para salir fortalecido, y con el optimismo necesario para iniciar un nuevo rumbo poético. Desgraciadamente para Chekhov, a diferencia de Heaney, el viaje no le valió como medio de liberación.

8.3.2. “Sandstone Keepsake”

En este poema Heaney se sirve de una simple piedra que utiliza como símbolo para realizar una meditación irónica como poeta en la que él desempeña un papel de observador político. En esta ocasión él se encuentra paseando de forma relajada y despreocupada por una playa de guijarros en Inishowen (condado de Donegal), y recoge una sustancia mineral que describe con minuciosidad. La playa se encuentra justo en frente del campo de internamiento de Magilligan,⁹ cuyas luces se van encendiendo paulatinamente a lo largo del perímetro del complejo:

⁸ Heaney sentía una gran admiración por Osip Mandelstam, poeta ruso de origen judío-polaco, que murió cuando se dirigía a un campo de concentración soviético en 1938.

⁹ Este lugar había sido escenario de protestas contra la política de reclusión sin juicio previo en agosto de 1971. “On 22 January 1972, a march took place to Magilligan Prison Camp in Derry in protest against internment. It was a peaceful march supported by the sort of people who had come out in favour of civil rights, and by relatives of those interned.” Nigel Wade, periodista del *Daily Telegraph*, cubría la información para dicho diario en cuya cultura periodística eran impensables ciertos comportamientos: “‘Our boys would not do anything like that’ – i.e. anything brutal or untoward, as in the case of internment”. En esa época el *Telegraph* apoyaba la política unionista. Sin embargo: “Wade [now a senior editorial executive] was horrified at what he saw. The march proceeded without incident until it drew near the camp. Then, from behind sand dunes emerged a squad from the First Paratroop Regiment armed with batons and rubber bullet guns. They began shooting these at the marchers, driving many of

It is a kind of chalky russet
solidified gourd, sedimentary
and so reliable dense and bricky
I often clasp it and throw it from hand to hand.

It was ruddier, with an underwater
hint of contusion, when I lifted it,
wading a shingle beach at Inishowen.

Heaney observa el campo de reclusión donde están confinados los presos al otro lado del río Foyle, tras la frontera que marca la línea divisoria entre la República de Irlanda y la británica Irlanda del Norte:

Across the estuary light after light

came on silently round the perimeter
of the camp.

(SI 20)

El color rojizo y el aspecto húmedo de la piedra le traen a la memoria una lectura literaria de Dante; se imagina que el objeto procede del río Flegetonte y, en ese mismo instante, lo convierte en mito a partir del cual crea una analogía dantesca que le sirve de estímulo para hacerse una reflexión a modo de pregunta: “A Stone from Phlegethon, / bloodied on the bed of hell’s hot river?”.¹⁰ A partir de aquí Heaney medita y se recrea en el relato de Dante en el que Guido de Monfort está condenado a sufrir por el asesinato del príncipe Enrique de Inglaterra en 1270. La historia se sitúa en el Séptimo Círculo del Infierno, lugar por donde transcurre el

them into the sea, the temperature of which, in January, off the northern coast of Ireland, can well be imagined...” (Coogan 2002: 157-58).

¹⁰ La referencia al río Flegetonte se encuentra en el *Infierno*, canto XII, 46-8 (aunque el nombre no se menciona hasta el XIV, 116); “Mas mira al valle, cuyas tierras toca / ese río de sangre en que se agita / quien sobre los demás violencia invoca” (Echeverría 2017: 70).

Flegetonte,¹¹ río de sangre ‘hirviente’,¹² donde cumplen pena sumergidos aquellos que han cometido crímenes violentos contra sus semejantes; esta imagen se puede relacionar tanto con los internos que están en Magilligan como con los que se encargan de mantenerlos allí y custodiarlos, sus carceleros:

A stone from Phlegethon,
bloodied on the bed of hell’s hot river?

El pigmento, el tamaño y la forma del mineral hacen que este se transforme en un corazón en la imaginación del poeta. Asimismo, al cogerlo con la mano en un ambiente de aire frío, y mediante la dramatización y la utilización de la facultad sensorial, percibe que la palma desprende vapor simulando humo. Con esta sutil imagen plástica nos presenta a alguien que ‘habita’ en el *Infierno*: Guido de Monfort, personaje que aparece en el canto XII:

...As we drew near,
the centaur stopped to point to him and say:
“That one pierced through a heart, in God’s own breast,
That drips blood above the Thames to this very day.”¹³

(Palma 2008: 46. *Inferno*, XII, 117-20)

El poeta se siente como si le hubiera arrancado el corazón a la persona damnificada por Monfort, acción que le llevó a éste a su confinamiento:

Evening frost and the salt water
made my hand smoke, as if I’d plucked the heart

¹¹ En la mitología griega, el Flegetonte –que significa ‘flamígero’: “que arroja o despide llamas” (DLE)– es uno de los cinco ríos que hay en las regiones infernales del inframundo.

¹² “Herventar: derivado del latín *fervens*, *-entis* ‘hirviente’, Meter algo en agua u otro líquido, y darle un hervor” (DLE).

¹³ ““That one’ is Guy de Monfort (c. 1243-1298), of royal English blood. To avenge his father, Simon de Monfort, killed at the battle of Evesham in 1265 by the future Edward I, Guy stabbed Edward’s cousin, Prince Henry of Cornwall, at mass in the church of San Silvestro in Viterbo in 1271. According to one source, Henry’s heart was placed in a golden casket on a pillar at the end of London Bridge. It continues to drip because Henry’s murder remains unavenged” (Mazzotta 2008: 46).

that damned Guy de Monfort to the boiling flood –

Sin embargo, el poeta inmediatamente rechaza la comparación por exagerada:

but not really, though I remembered
his victim's heart in its casket, long venerated.

(SI 20)

En las dos últimas estrofas Heaney recupera el tono desenfadado del comienzo del poema, y, mediante un juego de palabras (“free state of image and allusion”), admite tanto su incapacidad de jugar un papel político como su deseo de mantenerse al margen y de no inmiscuirse. En su calidad de ‘exiliado’ voluntario él se siente libre en la República de Irlanda, *Irish Free State* (‘el Estado Libre [Irlandés]’),¹⁴ y, al rechazar hacer declaraciones políticas explícitas –como lo ha manifestado y demostrado en numerosas ocasiones a lo largo de su dilatada obra–, también goza de la misma libertad poética para expresar sus inquietudes artísticamente:

Anyhow, there I was with the wet red stone
in my hand, staring across at the watch-towers
from my free state of image and allusion,
swooped on, then cropped by trained binoculars:

Heaney mira fijamente a las torres del campo de internamiento que alberga a los presos al otro lado del río y se siente observado por los vigilantes, pero enseguida él se quita importancia, pues se describe como una persona insignificante, a quien los guardias, indiferentes por su presencia, ignoran al no suponer una amenaza: “a silhouette not worth

¹⁴ El Estado Libre Irlandés se estableció el 6 de diciembre de 1922, y fue el primer paso hacia un cierto grado de libertad para muchos irlandeses y de independencia del Reino Unido. A partir del 29 de diciembre de 1937, con la entrada en vigor de la nueva constitución el Estado irlandés pasó a llamarse Irlanda, que se convirtió en la República de Irlanda el 18 de abril de 1949.

bothering about, / out for the evening in scarf and waders” (*ibid.*). En los versos que cierran el poema Heaney nos indica –con desinterés hacia su persona y una silenciosa ironía– su posición como observador (político) pasivo en el marco que le proporciona su privilegiada posición de estar en el “free state of image and allusion”:

a silhouette not worth bothering about,
out for the evening in scarf and waders
and not about to set times wrong or right,
stooping along, one of the venerators.

Asimismo, se puede percibir la impotencia y la resignación que aflige al poeta en la alusión a Hamlet: a Heaney le ocurre lo mismo que al príncipe, que se ve ante una responsabilidad que le abrumba, pero que no se decide a tomar la iniciativa y actuar, ‘to set right’ *the times that are* ‘out of joint’. Las palabras de Hamlet, como hemos visto en *North*, son: “The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!” (I.v.189-190).

Heaney quiere ‘actualizar’ estos sucesos a la situación de violencia de los *Troubles*, pero otorgándoles una dimensión relativa a lo acontecido en Irlanda del Norte: “but not really”, aunque él tiene muy presente: “his victim’s heart in its casket, long venerated.” Heaney, al igual que Dante, condena la venganza perpetrada por el conde de Monfort que supone el asesinato del príncipe Enrique, y el poeta se considera “one of the venerators” del corazón de la víctima.

En definitiva, se trata de un poema muy sugestivo pero complejo por las implicaciones históricas y políticas que aparecen, y que nos llevan a la obra de Dante con referencia a unos hechos que ocurrieron en Italia (el asesinato por venganza), precedidos por otros acontecidos en Inglaterra (la pugna entre el rey Enrique III y el conde Simón de Monfort),¹⁵ y que al mismo tiempo se entremezclan con las alusiones literarias a Shakespeare.

¹⁵ El rey Juan I de Inglaterra se vio obligado a firmar la Carta Magna en 1215 por presión de los nobles, que querían limitar el poder del monarca. El soberano se negó a cumplir el acuerdo por lo que los barones se rebelaron contra él. La guerra civil se pudo evitar ya que el rey Juan falleció al año siguiente. Su hijo, Enrique III, tenía solo nueve

8.4. Segunda parte: “Station Island”

Station Island is a sequence of dream encounters with familiar ghosts, set on Station Island on Lough Derg in Co. Donegal. The island is also known as St Patrick’s Purgatory because of the tradition that Patrick was the first to establish the penitential vigil of fasting and praying which still constitutes the basis of the three-day pilgrimage. Each unit of the contemporary pilgrim’s exercises is called a ‘station’, and a large part of each station involves walking barefoot and praying round the ‘beds’, stone circles which are said to be the remains of early medieval monastic cells (*SI* 122).

Esta segunda parte, que lleva el mismo título que la colección del poemario, *Station Island*, está dividida en una secuencia de 12 secciones de mayor o menor extensión. En estos poemas Heaney se cuestiona la actitud y el papel que debe adoptar como poeta a través de la dramatización de una serie de encuentros que tiene con distintos fantasmas: algunos se corresponden con víctimas de la violencia en Irlanda del Norte, y otros atañen a escritores irlandeses importantes, como James Joyce. Es a través de este esquema que Heaney emprende su búsqueda de liberación artística; como sostiene Parker: “It is within the poetic rites and penitential encounters of the title sequence of *Station Island* that one discovers Heaney’s most sustained attempt at achieving absolution and permission as a writer” (1993: 192).

Heaney, como ya lo había hecho anteriormente Yeats, se fija de nuevo en el gran maestro Dante Alighieri, autor de la influyente obra la *Divina Comedia*,¹⁶ considerada como una de las obras maestras de las literaturas italiana y universal. Este extenso poema se divide en tres partes: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*; Heaney utiliza la forma del *Purgatorio* como

años al heredar la corona, y hasta los 25 estuvo ‘tutelado’ por poderosos nobles y atado al documento que recortaba sus prerrogativas. En cuanto pudo zafarse de ese control, empezó a pasar mucho tiempo con amigos y consejeros extranjeros, y gastó grandes sumas de dinero en guerras apoyando al papa en Sicilia y en Francia. Todo esto enfureció a los nobles, y, al igual que lo habían hecho anteriormente con su padre, los nobles actuaron juntos para defender sus intereses de clase bajo el liderazgo de Simon de Monfort, conde de Leicester.

¹⁶ “Dante titula su poema *Commedia*, aunque una larga tradición iniciada por Boccaccio la ha adjetivado como *divina*, tanto por su excelstitud a los ojos del primer biógrafo de Dante, como por tratar de asuntos no terrenales; y también porque el simple título de *Commedia* resultaba ininteligible o poco claro para lectores y exegetas. El mismo Dante se refiere a su obra llamándola *Commedia* (*Inf.* XVI, 128) y «poema sacro» (*Par.* XXIII, 62 y XXV, 1)” (Echeverría 2017: xix).

modelo para articular la estructura de “Station Island”. Con relación a la influencia que ejerce Dante en esta larga secuencia de poemas, Corcoran afirma que las dos semejanzas más palpables entre ambos poetas son los encuentros y los diálogos que Heaney mantiene con los muertos y su: “awareness of the intimate relationship between the personal and the political or historical” (1986: 129-30).

Heaney imita el viaje de Dante por los Círculos del Infierno, las partes del Purgatorio y los cielos del Paraíso, y camina con un sentimiento de pecado y culpa por los círculos de las rocas de la isla de Lough Dergh. Heaney, que se sentía “An inner émigré” (N 67), apela a Dante –que también había vivido en un ambiente de agitación política y sufrió el exilio al ser desterrado de su ciudad natal– para crear su secuencia de poemas. Dante se había ayudado de otro poeta, Virgilio, que le guía durante las dos primeras partes de la *Comedia*: el *Infierno* y el *Purgatorio*, ya que, en la última, el *Paraíso*, Dante recibe la ayuda de Beatriz.

A lo largo de la historia muchos escritores han recurrido a obras de grandes autores para utilizarlas como espejo ante el que justificar o configurar sus trabajos, que lógicamente eran moldeados en función de sus objetivos y de sus necesidades. Heaney es uno de estos escritores y lo justifica así: “when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures” (Heaney 1985: 5). Yeats también se había fijado en Dante como afirma Heaney: “It was obviously necessary for Yeats to test the truth of his insight against the case of Dante” (*ibid.*).

La atracción que Dante ejerce sobre Heaney es evidente en “Station Island”, aunque, como hemos podido ver, esa influencia está ya muy presente en el volumen anterior de *Field Work*. El propio poeta nos describe esta seducción en mayor detalle:

In the Joycean example, a way into free space, to dodge instead of allowing the English tradition – imperial politically- imposing culturally – to marginalize the Irish poet. The strategy that Joyce viewed was to marginalize that Anglo-Saxon Protestant tradition by going to the Mediterranean,

by going into Greece ... but for me it is not just a tactic. It has to do with the psychic imprint of the Catholic faith. In Ireland we grew up as rural Catholics with little shrines at the crossroads, but deep down we realised that the whole official culture had no place for them. Then I read Dante and I found in a great work of world literature that that little shrine in a corner had this cosmic amplification (De Petris 1995: 161).

El sentimiento de culpa es muy notorio en toda la secuencia, Heaney ha ‘escapado de la masacre’ físicamente, pero a su alrededor abunda la muerte, el caos impera en todos los órdenes de la vida y las relaciones humanas entre conciudadanos apenas existen por el miedo y la desconfianza. El poeta se cuestiona actitudes y creencias relacionadas con su comunidad que han repercutido en su forma de escribir –estamos de nuevo ante el nexo de lo que Heaney (*GT* xii) ha llamado “Art” y “Life”, o llevado a un extremo más melodramático “Song” y “Suffering”–, y teme que esta situación persista, de ahí que tenga que enfrentarse a las dos posturas opuestas. Es decir, él debe decidir si adherirse a la ortodoxia y a la rectitud de la cultura católica irlandesa o, como le aconseja Joyce, liberarse de esa tensión y ‘tiranía’: “Now strike your note” (*SI* 93). Heaney explica así esa dicotomía: “The main tension is between two often contradictory commands: to be faithful to the collective historical experience and to be true to the recognitions of the emerging self”. Heaney justifica la utilización de esta estructura confrontando la voz de personas cercanas a él y de importantes escritores irlandeses con la voz del poeta para explorar y poder arrojar luz sobre las tensiones de las dos posturas: “I hoped that I could dramatize these strains by meeting shades from my own dream-life who had also been inhabitants of the Irish world. They could perhaps voice the claims of orthodoxy and the necessity to refuse those claims. They could probe the validity of one’s commitment” (1985: 19).

Lough Dergh es el marco donde transcurre la secuencia de poemas, en parte porque, como afirma Heaney, el lugar es “a *purgatorio* in itself”. Además, él era conocedor de los rituales de este enclave para la sociedad irlandesa pues había visitado Lough Dergh en tres

ocasiones cuando estaba en la universidad, peregrinación que implica: “a departure from the world and a return to it” (*ibid.* 18). Efectivamente, el viaje supone un descenso al ‘Purgatorio de San Patricio’, un movimiento hacia abajo, espiritual y físicamente, que a su vez es un movimiento hacia atrás en el tiempo, de nuevo para tratar aspectos de la vida del propio Heaney y de cuestiones relacionadas con la historia y la mitología de Irlanda.¹⁷ Sin embargo, y a diferencia de la *Divina Comedia*, se trata de un viaje de ida y vuelta tal y como indica Hildebidle: “The parallel to the *Divine Comedy* suggests that the descent will not be permanent, the purgatory not (for the poet-hero) a stopping place but a field of transition, even a route out of Hell. [... *Station Island*] involves not only a trip but a transformation” (1995: 49). El objetivo de la peregrinación es llevar a cabo un ejercicio de reflexión sobre los aspectos esenciales de la vida terrenal, descubrir los puntos fuertes personales e identificar lo que realmente importa en la vida, y muy especialmente, su relación personal con el arte de la poesía.

Las razones que alentaron a Heaney a escribir la secuencia de los poemas de “Station Island” siguiendo la estructura de Dante, y la elección de Lough Dergh como escenario para el desarrollo de dichos poemas, las describe el poeta así:

I would not have dared to go to Lough Dergh for the poem’s setting had I not become entranced a few years ago with *The Divine Comedy* in translation [...]. What I first loved in the *Commedia* was the local intensity, the vehemence and fondness attaching to individual shades, the way personalities and values were emotionally soldered together, the strong strain of what has been called personal realism in the celebration of bonds of friendship and bonds of enmity. The way in which Dante could place himself in an historical world yet submit that world to scrutiny from a perspective beyond history, the way he could accommodate the political and the transcendent, this too encouraged my attempt at a sequence of poems which would explore the typical strains which the consciousness labours under in this country (1985: 18-19).

¹⁷ La peregrinación tiene una duración de tres días, que incluye, además de los rezos autoimpuestos por el propio peregrino, el ayuno y el caminar descalzo alrededor de círculos de piedra de los antiguos restos monásticos.

Creo que las claves principales en la descripción que hace Heaney para la elección del esquema de Dante radica en la forma en que éste trata con los fantasmas, así como: “the way he [Dante] could accommodate the political and the transcendent”. En este sentido, Hart afirma que: “Dante’s exploration of political and psychological divisions makes him seem Heaney’s contemporary ally rather than his ancient master” (1993: 122). Además de hablar de sus sentimientos en “Station Island”, Heaney reflexiona y medita sobre asuntos públicos. Simpson también es de la misma opinión, y sostiene que: “In Dante as in Heaney, private and public life, the local and the general, the vernacular and ‘high’ poetry, are mixed” (1992: 141).

8.4.1. I

La primera sección sirve como prelude para el peregrinaje que va a realizar el poeta en Lough Derg. El primer fantasma con quien se encuentra Heaney es Simon Sweeney, y tiene lugar un domingo. De él escucha el primer consejo de cuantos va a recibir el poeta durante su peregrinar: “ ‘Stay clear of all processions!’ ”. Sweeney, a quien Heaney define como un “old Sabbath-breaker” es un personaje impenitente, un gitano vagabundo (‘tinker’) que persiste en el pecado sin arrepentirse:

A hurry of bell-notes
flew over morning hush
and water-blistered cornfields,
an escaped ringing
that stopped as quickly
as it started. *Sunday*,
the silence breathed
and could not settle back
for a man had appeared
at the side of the field

with a bow-saw, held

stiffly up like a lyre.
He moved and stopped to gaze
up into hazel bushes,
angled his saw in,

pulled back to gaze again
and move on to the next.

(SI 61)

Sweeney lleva su característico serrucho, que sujeta como si fuera una lira, y el poeta lo reconoce al instante de verlo:

‘I know you, Simon Sweeney,
for an old Sabbath-breaker
who has been dead for years.’

Sweeney rechaza lo dicho por el poeta de forma tajante: “‘Damn all you know’ ”, dándole a entender que debe cortar amarras con el catolicismo que ha imperado en Irlanda y que tanto ha constreñido a la sociedad irlandesa hasta ese momento; y Sweeney¹⁸ añade: “ ‘I was your mystery man / and am again this morning.’ ” (*ibid.*). Durante su infancia en su casa de Mossbawn, Heaney recuerda las conversaciones en las que ya aparecía el ‘mystery man’ en cuestión: “We’d heard about a mystery man who haunted the fringes of the bog here, we talked about mankeepers and mosscheepers,¹⁹ creatures uncatalogued by any naturalist, but none the less real for that” (*P* 18). El poeta, de niño, y con su ‘cara de primera comunión’, observaba a Sweeney cómo cortaba la leña a través de los huecos de los setos, y también podía seguir su

¹⁸ Para Heaney, Simon Sweeney es mucho más que un mero personaje de esta sección de “Station Island”; Sweeney le recuerda y le trae a la memoria el héroe iconoclasta de *Sweeney Astray*, que representa todo lo que Heaney se ha empeñado en conseguir y en llevar a buen puerto: la libertad y la buena poesía, que es la verdadera religión del poeta.

¹⁹ *Mankeeper (mosscheeper)*: “a newt (Irish (Gaelic) *arc luachra*, a lizard of the rushes), reputed to lie in wait in stony places, streams or bogs, ready to leap down the throat of any child who stares with its mouth open” (Wall 1998: 79).

rastro por el olor de los troncos recién cortados que se volvían amarillentos.²⁰

Sweeney continua con su relato del pasado con el que refresca la memoria del poeta:

‘Through gaps in the bushes,
your First Communion face
would watch me cutting timber.
When cut or broken limbs
of trees went yellow, when

woodsmoke sharpened air
or ditches rustled
you sensed my trail there
as if it had been sprayed.
It left you half afraid.

(SI 62)

Si seguirle el rastro a Sweeney en el bosque le dejaba al joven Heaney “half afraid”, también tenía esa sensación las noches de lluvia y viento cuando se acostaba y le contaban historias de gitanos vagabundos:

When they bade you listen
in the bedroom dark
to wind and rain in the trees
and think of tinkers camped
under a heeled-up cart
you shut your eyes and saw
a wet axle and spokes
in moonlight, and me
streaming from the shower,

²⁰ “When I began work on this version, I had just moved to Wicklow, not all that far from Sweeney’s final resting ground at St. Mullins. I was in a country of woods and hills and remembered that the green spirit of the hedges embodied in Sweeney had first been embodied for me in the persons of a family of tinkers, also called Sweeney, who used to camp in the ditchbacks along the road to the first school I attended. One way or another, he seemed to have been with me from the start” (SA iv)

headed for your door.’

Tan pronto como las campanadas vuelven a resonar, un grupo de mujeres se dispone a marchar en comitiva; es precisamente contra este tipo de procesiones que Sweeney pone en alerta al poeta:

As I drew behind them
I was a fasted pilgrim,
light-headed, leaving home
to face into my station.
‘Stay clear of all processions!’

Sin embargo, la orden, en forma de consejo, lejos de conseguir el efecto deseado, produce justo lo contrario, el poeta se asusta y aligera el paso para unirse al grupo. En esta congregación de fieles piadosas la religión se describe como si fuera un opio para las masas: “a drugged path”, cuya autoridad tiene unos efectos de sumisión que anulan cualquier resquicio en la voluntad de elección de las personas, así como de ejercer cualquier compromiso libremente y a conciencia:

Sweeney shouted at me
but the murmur of the crowd
and their feet slushing through
the tender, bladed growth
opened a drugged path

I was set upon.
I trailed those early-risers
who had fallen into step
before the smokes were up.
The quick bell rang again.

(SI 63)

Heaney, de manera inconsciente, como el resto de feligreses y sin necesidad de pensar o reflexionar, se coloca en el lugar adecuado siguiendo las directrices que marcan la rutina y la costumbre, y continúa con ‘su viaje’ pero sin olvidar al “mystery man” del serrucho con forma de lira.

Este poema es importante porque la figura irreverente del gitano vagabundo de Simon Sweeney representa la libertad que tanto ansía el poeta. Heaney ya soñaba con el personaje desde que era niño, y a través de él ha cultivado una imaginación artística cuyos frutos culminan en la religión de Heaney: la poesía con mayúsculas

8.4.2. II

En la sección II, el poeta, camino a Lough Derg, se tropieza con el fantasma de William Carleton, novelista católico irlandés del siglo XIX (1794-1869). Carleton, como muchos otros católicos en esa época, se educó en un hedge-school, que era un tipo de escuela que se creó como respuesta a la supresión de un sistema legal de educación para los católicos en Irlanda.²¹ “The Hedge-School” forma parte de una de las historias de la dilatada obra que Carleton escribió.

Carleton fue un escritor polémico, parte de su producción la dedicó a plasmar una serie de retratos estereotipados sobre las costumbres de los campesinos irlandeses. La razón por la que Heaney se lo encuentra en la carretera y no en la isla obedece al hecho de que Carleton, tras su peregrinación a Station Island durante su juventud, había renunciado al catolicismo. Después de su paso por el ‘Purgatorio’, Carleton escribió el relato crítico de sus experiencias en *The Lough Derg Pilgrim*, en el que critica la rígida ortodoxia de la fe y las supersticiones de

²¹ La prohibición comenzó con Oliver Cromwell y continuó con las infames leyes (‘Penal Laws’) promulgadas en 1695 contra los católicos. El nombre procede del lugar donde se encontraban estas escuelas en su inicio, al amparo de la protección que ofrecía la frondosidad de los setos.

la religión católica. En su obra más famosa, *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1830), el escritor describe la vida cotidiana de los campesinos en la Irlanda del siglo XIX.

En la Irlanda de ese periodo y como escritor católico el horizonte profesional de William Carleton estaba muy limitado, por lo que probablemente se convirtió al anglicanismo para poder recibir patrocinio. Escribió para *The Christian Examiner*, cuyo editor era el fanático y anticatólico reverendo evangélico Caesar Otway, lo que le granjeó a Carleton no pocas enemistades en su comunidad: “The bitterness of his attacks upon Catholicism made his early work memorable, for the wrong reasons, to some of the more unforgiving spirits on both sides” (Deane 1986: 108). Por esa conversión Heaney lo retrata como un chaquetero con lengua viperina que cambia de bando por intereses personales: “the old fork-tongued turncoat”.

Heaney describe cómo se produjo el acercamiento:

I was parked on a high road, listening
to peewits and wind blowing round the car
when something came to life in the driving mirror,

someone walking fast in an overcoat
and boots, bareheaded, big, determined
in his sure haste along the crown of the road

so that I felt myself the challenged one.
The car door slammed.

De repente, el poeta se ve cara a cara con un hombre que camina con rapidez, irritado y gruñón, y aprovecha para decirle algo que le lleva mucho tiempo incomodándole:

‘Round about here you overtook the women,’
I said, as the thing came clear. ‘Your *Lough Derg Pilgrim*

haunts me every time I cross this mountain –

as if I am being followed, or following.

I'm on my road there now to do the station.'

(SI 64)

Carleton, sorprendido porque a pesar del tiempo transcurrido desde su muerte (1869) ciertas costumbres no hayan cambiado, muy enojado, contestó: ““Oh holy Jesus Christ, does nothing change?””, y, tras ver dónde se encontraba: “the road, the mountain top”, y examinar visualmente al poeta, le ofreció una cruda descripción de lo que él veía en los campos cuando aprendía a leer en una ‘hedge-school’:

‘It is a road you travel on your own.

I who learned to read in the reek of flax
and smelled hanged bodies rotting on their gibbets
and saw their looped slime gleaming from the sacks –

Los siguientes tres versos hacen referencia a un libro del propio Carleton, *Confessions of a Reformed Ribbonman* (1830); Carleton había sido testigo de asesinatos sectarios en esa época, cometidos tanto por católicos, a quienes califica como obstinados, y por protestantes, que practican la intolerancia:

hard-mouthed Ribbonmen²² and Orange²³ bigots
made me into the old fork-tongued turncoat
who mucked the byre of their politics.

²² *Ribbonmen*: “members of a group of secret societies, established in 1826, mainly for the purpose of committing what the authorities called “agrarian outrages” against excesses of landlords; from the ribbon given to recruits as a token of membership on their initiation. [...] [Ribbon Societies also resisted Protestant tithes and excessive dues to Catholic clergy...]” (Wall 1998: 82).

²³ Orange: “belonging to the Orange Order, a secret, Protestant organisation, established following a battle between members of two agrarian secret societies, the Catholic “Defenders” and the Protestant “Peep o’ Day Boys”, on 1 September 1795, at the Diamond, Co. Armagh; after King William III of Orange (1650-1702)” (*ibid.* 81).

Si Carleton fue capaz de escapar de la religión católica, no lo hizo de la política, él mismo admite haber sido un ‘traidor’ que utilizó el poder político del régimen para arremeter contra su propio pueblo, experiencia que quiere compartir con Heaney:

If times were hard, I could be hard too.
I made the traitor in me sink the knife.
And maybe there’s a lesson there for you,
(SI 65)

Aunque Carleton no conoce la identidad de su interlocutor: “whoever you are, wherever you come out of”, la actitud y la sonrisa de Heaney lo delatan como alguien que está a la defensiva; el poeta pronuncia un breve, pero muy significativo monólogo sobre sí mismo y la educación que ha recibido:

‘I have no mettle for the angry role,’
I said. ‘I come from County Derry,
born in earshot of an Hibernian hall

where a band of Ribbonmen played hymns to Mary.
By then the brotherhood²⁴ was a frail procession
staggering home drunk on Patrick’s Day

Desde su niñez Heaney recuerda a los “Ribbonmen” como una banda de individuos que bebían en exceso hasta llegar a la embriaguez; los describe como “frail” y “obedient”, y los critica por su incapacidad de acción ya que, por su estado de perturbación, se limitan a cantar a la Virgen, “played hymns to Mary”:

²⁴ La *Irish Republican Brotherhood* (IRB) era una organización revolucionaria secreta fundada por James Stephens el 17 de marzo de 1858 con el apoyo de los irlandeses emigrados a Estados Unidos. Aunque la fecha de su creación coincide con el día de san Patricio, que es cuando se conmemora la llegada de la cristiandad a Irlanda, esta organización no recibía fondos de la Iglesia. “It was the first completely secular secret society in Ireland, with no clerical support at all, and its leaders were of a lower social class level than previous revolutionary leaders” (Litton 1998: 70).

in collarettes and sashes fringed with green.
Obedient strains like theirs tuned me first
and not that harp of unforgiving iron

the Fenians stung.²⁵ A lot of what you wrote
I heard and did: this Lough Derg station,²⁶
flax-pullings, dances, summer crossroads chat

and the shaky local voice of education.
All that. And always, Orange drums.
And neighbours on the roads at night with guns.’

(SI 65-66)

Heaney afirma haber sido educado en un contexto nacionalista obediente e incluso sumiso, como el que predicaba la *Ancient Order of Hibernians*,²⁷ nada que ver con el adoctrinamiento implacable recibido por los duros nacionalistas republicanos. Esa educación católica hacía que personas como Heaney implícitamente aceptasen con naturalidad la supremacía y el dominio de los protestantes instalados en Irlanda del Norte. Heaney asumió las tradiciones y las costumbres de su comunidad católica, que se conformaba con las peregrinaciones, las labores en la granja y en el campo, los bailes y las conversaciones de verano. Y mientras tanto, ellos tenían que soportar a los protestantes, que salían a la calle vociferando y armados.

Tras la exposición del poeta peregrino, Carleton contesta con suma impaciencia: “‘I know’”, palabra que repite hasta cuatro veces, y añade:

²⁵ *Fenian*: James Stephens marchó a EE. UU. a finales de 1858 para recabar recursos económicos. Allí dejó un nuevo grupo que se llamó *Fenian Brotherhood*, liderado por John O’Mahony. A partir de 1861 la organización *Irish Republican Brotherhood* se conocería familiarmente como ‘the Fenians’. En 1867 se produjo una rebelión, que se conoce por el nombre de *Fenian Rising*.

²⁶ Heaney afirma haber leído el libro *The Lough Derg Pilgrim* (1828), que escribió Carleton después de completar su propio peregrinaje a Lough Derg.

²⁷ *Ancient Order of Hibernians*: “a Catholic, Nationalist, political organisation, established in 1641, but taking its modern form in 1838 as a reaction to the Protestant Orange Order. [< Latin *Hibernia*, Ireland] ... [the motto of the organization is “Fidelity to Faith and Fatherland.”] (Wall 1998: 78).

‘but you have to try to make sense of what comes.
Remember everything and keep your head.’

Cuando Heaney se dispone a hablar de las cosas que le interesaban de pequeño como la naturaleza, y de los objetos y animales que se encuentran en el campo, como: “ ‘The alders in the hedge’ ”, y: “‘mushrooms, / dark-clumped grass where cows or horses dunged // the smelt of shells corrupting, / old jampots in a drain clogged up with mud –’”, a Carleton le parecen insignificantes y le interrumpe bruscamente:

‘All this is like a trout kept in a spring
or maggots sown in wounds –
another life that cleans our element.

Y concluye con una reflexión política, pues considera que las palabras del peregrino sobre la vida en el campo es una forma de ocultar y escapar de la cruda realidad de lo que ocurre en su tierra: el sectarismo que sufre una parte de la población y que conduce inexorablemente a la discriminación:

We are earthworms of the earth, and all that
has gone through us is what will be our trace.’

Finalmente, Carleton desaparece con la misma celeridad con la que se desplazaba cuando Heaney se cruzó con él al principio:

He turned on his heel when he was saying this
and headed up the road at the same hard pace.

(*SI 66*)

8.4.3. III

La tercera sección está ambientada en el interior de una iglesia, donde Heaney, no por su sentido de religiosidad sino por respeto y por costumbre, se arrodilla: “I knelt. Hiatus. Habit’s afterlife...”, siguiendo el ritual de la Iglesia:

I was back among bead clicks and the murmurs
from inside confessionals, side altars
where candles died insinuating slight

intimate smells of wax at body heat.
There was an active, wind-stilled hush, as if
in a shell the listened-for ocean stopped
and a tide rested and sustained the roof.

(SI 67)

El ‘fantasma’ de este poema no corresponde a una persona sino a un objeto sin valor que pertenecía a la tía de Heaney (hermana de su padre), y que falleció de tuberculosis cuando el poeta todavía no había nacido. La baratija le trae recuerdos de su infancia sobre la muerte de la niña:

A seaside trinket floated then and idled
in vision, like phosphorescent weed,
a toy grotto with seedling mussel shells
and cockles glued in patterns over it,

Tras la descripción del objeto: “that housed the snowdrop weather of her death / long ago”, el joven siente gran curiosidad por el recuerdo guardado en casa: “I would stow away in the hold / of our big oak sideboard and forage for it / laid past in its tissue paper for good”, y relata la sensación que tenía al tocarlo:

It was like touching birds’ eggs, robbing the nest

of the word *wreath*, as kept and dry and secret
as her name which they hardly ever spoke
but was a white bird trapped inside me

A continuación, recuerda los rezos que se hacían en la iglesia para los enfermos: “*Health of the Sick / fluttered its pray for us in the litany*” (SI 67). Para Heaney, como persona adulta que es ahora, la reliquia no le sirve como símbolo de consolación, y no le podía aliviar el sentimiento de vacío que sentía mientras él rezaba pues la imagen de la muerte que le venía a la mente era: “a space utterly empty, / utterly a source, like the idea of sound”; y ese pensamiento lo compara con la desaparición y muerte de su perro, que había permanecido mucho tiempo en un pantano hasta que lo encontraron:

like an absence stationed in the swamp-fed air
above a ring of walked-down grass and rushes
where we once found the bad carcass and scraggs of hair
of our dog that had disappeared weeks before.

(SI 68)

En esta parte de “Station Island” Heaney reflexiona sobre el significado de la muerte, y sobre la relación que hay entre el poder del rezo y la veneración a los difuntos. A menudo la devoción que se siente por alguien puede propiciar una reverencia hacia un objeto que ha pertenecido a esa persona, que se llega a convertir en un símbolo y puede sustituir a la persona que representa como ocurre en este poema. El nombre de la tía de Heaney era casi secreto pues apenas se mencionaba, solo cuando rezaban, como si se tratara de un tabú. Estas circunstancias hicieron que el pequeño Heaney no viera la muerte como un proceso natural que forma parte de la vida misma, de ahí que él sintiera miedo de que pudiera correr la misma suerte que su tía. Por otro lado, el tratamiento de la muerte en la ortodoxia católica puede llegar a estar idealizada en exceso, lo que contrasta con la cruda realidad de la muerte de su perro o, aunque en este

poema no se menciona, con las muertes causadas por la violencia sectaria, demasiado habituales durante los *Troubles*.

8.4.4. IV

Heaney se encuentra con Terry Keenan, un cura que falleció como misionero en Sudamérica al poco de ser ordenado sacerdote. Heaney lo había conocido cuando Keenan era estudiante. El poema trata sobre el papel del sacerdocio en la sociedad irlandesa, y cómo la supuesta vocación de Keenan –que se formó obedientemente siguiendo la ortodoxia social irlandesa– le llevó a tomar los hábitos: “doomed to the decent thing”. Su historia es la confesión de un fracaso y de un desencanto, que termina con su fe quebrada por la vida de la jungla. Tras su frustración como misionero religioso Keenan intenta justificarse y utiliza su juventud como excusa, y admite que: “what I thought was chosen was convention” (*SI* 70).

Heaney se cruza con el fantasma del joven sacerdote justo cuando está a punto de renunciar a ... (el poema no aclara el qué).

Blurred swimmings as I faced the sun, my back
to the stone pillar and the iron cross,
ready to say the dream words *I renounce*...

Blurred oval prints of newly ordained faces,
'Father' pronounced with a fawning relish,
the sunlit tears of parents being blessed.

El cura, desilusionado con la Iglesia católica irlandesa, se dispone a explicar al poeta cómo era su vida en la selva tropical durante los dos años que ‘sobrevivió’ allí como si de una penitencia se tratara:

'The rain forest,' he said,
'you've never seen the like of it. I lasted

only a couple of years. Bare-breasted
women and rat-ribbed men. Everything wasted.
I rotted like a pear. I sweated masses ...'

(SI 69)

Sin duda, la actitud del cura no contribuyó a su adaptación a la realidad de una población indígena a quienes el joven sacerdote tenía como objetivo ayudar en la salvación de sus almas. Por lo tanto, no es de extrañar el fracaso del padre Keenan, cuyas palabras bien podrían calificarse de racistas, fracaso que también se podría hacer extensivo a la Iglesia católica como institución por actuar él en su representación. El joven cura, que perdía el aliento por momentos, continúa con su relato:

His breath came short and shorter. 'In long houses
I raised the chalice above headdresses.
In hoc signo ... On that abandoned

mission compound, my vocation
is a team off drenched creepers.'

De hecho, Heaney le critica con ironía y le acusa, cuando el joven Keenan se preparaba como estudiante para ordenarse, de haber contribuido y fomentado la sumisión de los creyentes predicando la obediencia ciega y manteniéndoles en la ignorancia de los hechos realmente importantes de la vida; el futuro sacerdote no tenía madera de misionero, era endeble, y se beneficiaba de su cómoda y privilegiada posición en las casas de los feligreses para su propia satisfacción:

'I never could see you on the foreign missions.
I could only see you on a bicycle,

a clerical student home for the summer
doomed to the decent thing. Visiting neighbours.

Drinking tea and praising home-made bread.
Something in them would be ratified
when they saw you at the door in your black suit,
arriving like some sort of holy mascot.

Sin embargo, el padre Keenan justifica su comportamiento por la inconsciencia de su juventud:

‘And you,’ he faltered, ‘what are you doing here
but the same thing? What possessed you?
I at least was young and unaware

that what I thought was chosen was convention.
But all this you were clear of you walked into
over again. And god has, as they say, withdrawn.

(SI 70)

Y se defiende, reprochando al poeta su presencia en Lough Derg:

What are you doing, going through these motions?
Unless ... Unless ...’

... ‘Unless you are here taking the last look.’

(SI 71)

Ciertamente, el cura no sabe por qué Heaney está haciendo la peregrinación. Admite su error, pero no entiende que el poeta, un hombre de mediana edad y con la experiencia religiosa y los conocimientos de los que él carecía, se haya embarcado en semejante aventura.

No se sabe muy bien cómo interpretar la ‘renuncia’ que Heaney va a llevar a cabo al comienzo del poema: “ready to say the dream words *I renounce*” cuando se ve interrumpido por la repentina aparición del fantasma del cura Keenan.

Por un lado, y en consonancia con la tradición católica y el ritual del bautismo, y porque nada nos hace creer lo contrario: “My arms were open wide but I could not say the words” (*SI* 69) –parece una postura física muy solemne–, por lo que podría pensarse que Heaney va a renunciar a Satán, y de esa forma renovar su fe.

Por otro lado, y atendiendo a las palabras que el cura Keenan pronuncia al final del poema: “Unless you are here taking the last look”, podrían entenderse como una renuncia de Heaney al catolicismo, o por lo menos a los aspectos más dogmáticos de la fe...

Personalmente, y teniendo en cuenta las incertidumbres y los titubeos del poeta, me inclino a pensar por la primera hipótesis, es decir, que Heaney (en esta sección) está en posición de penitencia: “My arms were open wide”, y dispuesto a pronunciar las palabras: “I renounce the world, the flesh and the devil”, en conformidad con la tradición cristiana de combatir a los tres enemigos del alma y fuentes de la tentación.

En cualquier caso, creo que se puede percibir que Heaney, por sus negativas experiencias personales, además de por la perniciosa influencia que ha tenido la religión católica en la sociedad irlandesa en su conjunto, está desencantado con la fe que profesa. El poeta es crítico con la religión y todos los rituales inherentes a ella: los rezos, la confesión y la penitencia; y el padre Keenan personifica la actitud de quienes ven en el catolicismo no una vocación a la que uno llega por voluntad propia sino como un deber que no deja de ser una convención, es decir, se hace porque en la sociedad en la que él se ha educado es lo correcto: “the decent thing”.

Heaney está reflexionando como poeta sobre lo que ha hecho hasta ahora –ha escrito seis importantes colecciones de poesía (incluyendo *Station Island*)– y está valorando como persona su posición artística para intentar aclarar sus sentimientos espirituales y políticos.

8.4.5. V

En esta sección Heaney se tropieza con tres antiguos profesores o mentores que han influido en su vocación poética: el primero es Barney Murphy, que fue director de la escuela de enseñanza primaria de Anahorish; el segundo mentor, cuyo nombre no se menciona en el poema –aunque bien podría tratarse de Michael McLaverty²⁸ fue director del colegio de enseñanza secundaria St Thomas donde Heaney encontró su primer empleo como profesor de inglés, y era alguien que se fijaba mucho en los detalles y en las citas; por último, surge la voz del mentor Patrick Kavanagh, poeta irlandés del siglo XX (1904-1967) y autor del célebre y extenso poema *The Great Hunger*.²⁹

Heaney se encuentra con el profesor, ‘master’ Murphy, que camina delante de él ‘devanándose los sesos’ y agitando las manos en el aire. La imagen del docente, mayor, débil y cansado, contrasta con los recuerdos de sus años de colegial: “I heard the weakened voice / bulling in sudden rage all over again / and fell in behind”.

La escuela de primaria de Anahorish a la que asistió el joven Heaney ha desaparecido, esto le produce al poeta peregrino un sentimiento de nostalgia:

‘Birch trees have overgrown Leitrim Moss,
dairy herds are grazing where the school was
and the school garden’s loose black mould is grass.’

(SI 73)

‘Master Murphy’ impartía clases de latín y Heaney recuerda cuando iba a clase caminando por las mañanas y recitaba las declinaciones de forma mecánica, que se parecen mucho al murmullo y al sonido del caminar descalzos de los peregrinos. Cuando se marcha el

²⁸ Heaney escribió y dedicó el poema de “Fosterage” (N 65) a Michael McLaverty.

²⁹ “*The Great Hunger* – Kavanagh’s most sustained poetic achievement and a strong contender for the greatest long poem written by an Irish poet in the twentieth century – offers an extraordinarily unflinching portrait and analysis of the sociological, demographic, psychological and spiritual realities of Irish rural life at mid-century, and has rightly been much praised in such terms” (Walker 2018: 149)

viejo profesor, como ha ocurrido en varias ocasiones durante la peregrinación, Heaney se encuentra otra vez caminado en dirección contraria: “He was gone with that and I was faced the wrong way / into more pilgrims absorbed in this exercise”. Heaney recuerda su niñez con la nostalgia melancólica de una época feliz, son bonitos recuerdos del pasado que el ‘master Murphy’ ha venido a poner de manifiesto con su presencia, tiempos que no volverán pero que le sirven al poeta como experiencia para mirar hacia delante.

No conocemos la identidad del segundo mentor con quien se encuentra el poeta, aunque sí sabemos que tenía fijación por los detalles y que le gustaba recrearse en las citas, por lo que, como se ha indicado antes, bien podría ser Michael McLaverty:

Coming in as usual
with the rubbed quotation and his cocked bird’s eye
dabbing for detail. *When you’re on the road
give lifts to people, you’ll always learn something.*
(*ibid.*)

El consejo que recibe Heaney es que siempre se puede aprender de otras personas, práctica que él ha llevado a cabo en numerosas ocasiones comparando sus experiencias con las de colegas como Anton Chekhov, y reflejándose en el trabajo de otros poetas, como Yeats y Robert Lowell.

Además, en el poema mencionado de “Fosterage”, McLaverty, para reforzar su consejo hacia el joven Heaney de que debe prestar atención a los detalles, utiliza la autoridad de Katherine Mansfield, y se sirve de una cita de ella:

‘Listen. Go your own way.
Do your own work. Remember
Katherine Mansfield – *I will tell
How the laundry basket squeaked ... that note of exile.*’
(N 65)

Tanto Heaney como Michael McLaverty procedían de la zona de Toome: los Heaneys de la parte de Derry, los McLavertys de la de Antrim. Toome se halla en el valle Bann, y fue escenario de una batalla de la Rebelión de 1798; asimismo, Toome Bridge fue el lugar donde el nacionalista irlandés Rody McCorley fue ahorcado ese mismo año.

‘We’ll go some day to my uncle’s farm at Toome –’
Another master spoke. ‘For what is the great
moving power and spring of verse? Feeling, and
in particular, love. When I went last year
I drank three cups of water from the well.
It was very cold. It stung me in the ears.
You should have met him –’

(SI 73)

Otra razón por la que cabe interpretar que la persona anterior es McLaverty: “There he went, in his belted gaberdine,” (*ibid.*) es porque fue él quien introdujo a Heaney en la obra de Patrick Kavanagh, el tercer mentor que aparece en este poema.

Los trabajos de Kavanagh influyeron decisivamente en la obra de Heaney, especialmente en cómo escribe sobre la tierra y trata la cultura irlandesa. A diferencia de la seriedad con que Heaney describe a los dos mentores anteriores, Kavanagh aparece retratado con el mismo sentido del humor y de profundidad satírica como cuando se encontraba entre los vivos; Kavanagh, que también había realizado el viaje de peregrinación como Carleton, se burla de Heaney por haber seguido sus mismos pasos años después:

and after him, a third fosterer,
slack-shouldered and clear-eyed: ‘Sure I might have known
once I had made the pad, you’d be after me
sooner or later.

(*ibid.*)

Kavanagh se pregunta si su visión sobre el catolicismo y la forma de escribir sobre la religión no debería estar superada y tener otro enfoque diferente en la actualidad, y acusa a Heaney de limitarse a repetir lo que otros ya han hecho. Además, la forma en que Kavanagh reprende al peregrino –criticando su falta de energía, y la pregunta que le formula con tono socarrón–, recuerda la actitud con la que el perezoso Belacqua,³⁰ también con irónica burla, le dispensa a Dante en el *Purgatorio*:³¹

Forty-two years on³²
and you've got no further! But after that again,
where else would you go? Iceland, maybe? Maybe the Dordogne?

Kavanagh se despide con unas palabras ácidas dejando entrever una intencionalidad humorística:

And then the parting shot. 'In my own day
the odd one came here on the hunt for women.'
(SI 74)

Esta sección es interesante en la medida en que le permite a Heaney ‘explorar’ y ahondar en un tema que es recurrente en su obra: la poesía y el papel que él ha de desempeñar dentro de lo que considera su responsabilidad poética, especialmente en el contexto de la violencia atávica en Irlanda del Norte. McLaverty le dice que las grandes fuerzas inspiradoras de la poesía son el ‘sentimiento’ y, en particular, ‘el amor’. Seamus Heaney disfrutó de buenos profesores durante su educación, y se fijó en grandes maestros de la poesía para su formación. Todo esto,

³⁰ Belacqua, que personifica la indolencia y la pereza, es un personaje menor que aparece al final del canto IV del *Purgatorio*, en el primer rellano del antepurgatorio, que es donde se encuentran los que por pereza esperaron a la hora de la muerte para arrepentirse.

³¹ Tras la explicación astronómica de Virgilio a Dante sobre la trayectoria del sol en el hemisferio sur, se encuentran con varias personas, una de ellas sentada en posición fetal (a quien Dante reconoció como Belacqua, un amigo suyo), debajo de un peñasco; Belacqua, que había escuchado el razonamiento, le pregunta sardónicamente y con parsimonia a Dante si lo había entendido. “And have you fathomed how / the sun can drive his chariot on your left? (*Purgatorio*, IV, 119-120)” (Mandelbaum 1995: 233).

³² Carleton se refiere a su propia secuencia poética ambientada en Station Island. “‘Forty-two years on...’ Patrick Kavanagh wrote his posthumously published poem, ‘Lough Derg’, in 1942” (SI 122).

unido a sus experiencias y talento personales, le han permitido crear una poesía de gran belleza lírica a la vez que ha sabido trasladar sus mensajes de compromiso ético, relacionados con la situación política del momento, manejando con destreza los distintos recursos literarios. Los detalles y el humor forman parte de la creatividad de Heaney: sus metáforas con sus detalles sencillos y familiares –que son verdaderamente entrañables y cercanos– llegan al lector, y tienen un gran poder de convicción y de persuasión, lo que contribuye para hacer de Heaney un escritor creíble. Por otro lado, la ironía y la sátira también forman parte de sus registros lingüísticos, que están muy presentes en su obra, e incluso el sarcasmo en particular lo emplea con tal habilidad que puede llegar a resultar tan sutil que apenas se nota.

8.4.6. VI

En esta sección Heaney habla de una experiencia sexual durante su adolescencia que trata con suma afección y ternura, y en la que se desliza también la influencia de Dante. Se trata de una oda para una muchacha cuya identidad es desconocida, aunque bien podría ser el primer ‘amor’ del poeta. Esta relación amorosa tiene cierto paralelismo con la que el propio Dante mantuvo con Beatriz cuando los dos eran niños.³³

La sección empieza con la descripción de la joven misteriosa mediante una cadena de imágenes yuxtapuestas:

Freckle-face, fox-head, pod of the broom,
Catkin-pixie, little fern-swish:
Where did she arrive from?
Like a wish wished
And gone, her I chose at ‘secrets’
And whispered to. When we were playing houses.

³³ “[...] when he [Dante] was nine years old he met Beatrice, then eight years old, who died in 1290, [...] but whose memory never faded from the poet’s mind and who was destined to play a providential role in his poetic vision” (Mazzotta 2007: 4).

Heaney recuerda cómo él y ella jugaban a las casitas: “Uncovered among dunes where the bent grass / Whispers on like reeds about Midas’s”. De repente, estos felices recuerdos se convierten en sentimientos de vergüenza y pecado ante el sonido de las campanas, y no es de extrañar que el joven peregrino diga: “*Secrets, secrets. I shut my ears to the bell*”, en clara señal de rebeldía para mantener sus secretos:

Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. *Don’t tell. Don’t tell.*

Y así abrazar el paganismo y acudir al eterno refugio mítico que le ofrece el roble. El mismo árbol que dio nombre a la ciudad de Derry (‘doire’):

A stream of pilgrims answering the bell
Trailed up the step as I went down them
Towards the bottle-green, still
Shade of an oak. Shades of the Sabine farm³⁴
On the beds of Saint Patrick’s Purgatory.

(SI 75)

Heaney introduce una alusión a Horacio para que no haya duda de su intencionalidad de que se trata de una oda para su ‘elegida’: “Loosen the toga for wine and poetry / *Till Phoebus returning routs the morning star*”.³⁵ Los deseos de Heaney, trufados de vino y poesía, y la sensualidad que propone Horacio, se ven interrumpidos por ‘un himno somnoliento a [la Virgen] María’, que es la respuesta que ofrece la doctrina católica sobre la mujer como ejemplo de virginidad y de castidad:

³⁴ La sombra que proporcionan el roble y la granja sabina suponen un santuario de paz donde refugiarse de las presiones de la ortodoxia de la Iglesia. En *An Open Letter*, Heaney hace una referencia al poeta romano Horacio, a quien describe como “exemplary”; Horacio había participado en la batalla de Filipos, Macedonia, en el año 42 a. C., y a su vuelta, Mecenas –que apoyó a jóvenes talentos como el mismo Horacio o Virgilio– le regaló una finca en el valle del Tíber, en los montes Sabinos: “And Horace was exemplary / At Philippi: / He threw away his shield to be / A naked I.” (OL 9).

³⁵ “‘Till Phoebus...’, Horace, Odes, Book III, xxi, line 24” (SI 122).

As a somnolent hymn to Mary rose
I felt an old pang that bags of grain
And the sloped shafts of forks and hoes

El poeta habla de dolorosas memorias, del sometimiento a la moralidad sexual, y recuerda la larga abstinencia y el sentimiento de culpa: “my own long virgin / Fasts and thirsts, my nightly shadow feasts, / Haunting the granaries of words like *breasts*.” (*ibid.*). Asimismo, narra las privaciones que perduraron en el tiempo: “As if I knelt for years at a keyhole / Mad for it,”; y reconoce con frustración que “all that ever opened” estaba relacionado con la religión católica: “Was the breathed-on grille of a confessional”, hasta que a través del “keyhole” se desvela el secreto más misterioso, la chica, que brilla por su propia belleza, y a quien percibe como símbolo de la ternura y la dulzura del amor:

Until that night I saw her honey-skinned
Shoulder-blades and the wheatlands of her back
Through the wide keyhole of her keyhole dress
And a window facing the deep south of luck
Opened and I inhaled the land of kindness.

(SI 76)

Los siguientes versos en cursiva, trasladados de la *Comedia* y ‘rubricados’ bajo el árbol de los druidas:³⁶ “under the oak tree”, –pertenecen al canto segundo del *Infierno*,³⁷ y describen cómo se siente Dante, que estaba perdiendo la fe pero que ahora ya se encuentra animado a

³⁶ Los druidas eran los antiguos poetas y sacerdotes de la cultura celta. “Con el tiempo los primitivos *files* darían paso a unas nuevas castas que realizarían en parte la primitiva función de éstos, los *druiddh* (druidas) se encargarían de la magia y los *Brehons* de las leyes y la justicia. Los *file* quedarían reducidos a poetas recopiladores, transmisores y creadores de la poesía y la cultura de su pueblo o clan” (Sainero 1999: 181).

³⁷ Los versos traducidos pertenecen al canto II (vv. 127-32) del *Infierno*. Es la tarde de Viernes Santo, 8 de abril, y Dante –tras sus vacilaciones iniciales ante el duro y complicado plan de salvación–, en compañía de su maestro Virgilio se disponen a realizar el descenso al Infierno, sabiendo que Beatriz ha intercedido por él y estará esperándole más adelante: “Now let us start, / for the forcefulness of what you say has sent / my heart new eagerness to go with you, / reawakening my original intent. / Lead on. There is one will between us two. / You are my guide, my lord and master” (Palma 2008: 10; II, 135-140).

continuar su viaje al conocer (por Virgilio) la intercesión de Beatriz,³⁸ sirven para describir el despertar sexual del propio Heaney tras su obligada virginidad durante la adolescencia impuesta por la religiosidad católica irlandesa:

*As little flowers that were all bowed and shut
By the night chills rise on their stems and open
As soon as they have felt the touch of sunlight,
So I revived in my own wilting powers
And my heart flushed, like somebody set free.*

Translated, given, under the oak tree.

(SI 76)

En el último verso Heaney describe sus propios sentimientos, y se refugia en el roble, que simboliza el árbol sagrado de la veneración pagana. Heaney recuerda la experiencia iniciática hacia su despertar sexual, pero a la vez también se pueden percibir las primeras emociones de culpabilidad a los deleites carnales. Es fácil imaginarse cómo se sentiría el joven Heaney, o cualquier persona en su situación, después de esta inocente experiencia con una chica cuando a la hora de la confesión tuviera que volver a la iglesia local con semejante carga de culpa en su conciencia.

Heaney critica de nuevo al catolicismo recalcitrante por convertir una curiosidad sexual natural propia de la edad en un acto de lascivia que genera vergüenza, culpa y rechazo hacia uno mismo, es decir, en un pecado grave ante los ojos de la religión que profesa. Sin embargo, en este rito de iniciación, Heaney se ve apoyado por otros dos colegas poetas: Horacio le pide que disfrute de la sensualidad del cuerpo con inteligencia; y Dante, que imprima un valor místico a los placeres con que se encuentre.

³⁸ “In a real way, *Inferno* recounts how the poet is capable of writing only by returning to the path of his childhood, to the memory of his love for Beatrice, who appears at the start of the poem to beg that Virgil help her friend lost in the wilderness” (Mazzotta 2008: x).

8.4.7. VII

En esta sección de “Station Island” aparece el fantasma de William Strathearn, otra víctima más de los numerosos asesinatos sectarios que han tenido lugar en Irlanda del Norte como vimos en las tres elegías analizadas y comentadas sobre Colum McCartney, Seán Armstrong y Louis O’Neill en *Field Work*. Seamus Heaney y William Strathearn habían jugado juntos al fútbol en su juventud.

William Strathearn fue asesinado por dos policías de la RUC (*Royal Ulster Constabulary*) que se encontraban fuera de servicio. La descripción que hace la víctima de las circunstancias que rodearon su muerte obliga a Heaney a posicionarse sobre su falta de compromiso político.

El encuentro con William se produjo mientras Heaney tenía fijada su mirada sobre el agua, como si esta fuera un espejo: “when his reflection / did not appear but I sensed a presence / entering into my concentration / on not being concentrated as he spoke / my name” (*SI* 77). Lo que ve Heaney le asusta sobremanera, y, aunque William intenta tranquilizarle, es incapaz de borrar la imagen de su cabeza:

And though I was reluctant
I turned to meet his face and the shock

is still in me at what I saw. His brow
was blown open above the eye and blood
had dried on his neck and cheek. ‘Easy now,’

he said, ‘it’s only me. You’ve seen men as raw
after a football match...

William regentaba una tienda en el mismo edificio donde vivía. Él estaba durmiendo cuando los dos individuos acudieron de madrugada a su local haciéndose pasar por personas

desesperadas, quienes, a gritos, buscaban algo para calmar el dolor de alguien que supuestamente no se encontraba bien:

What time it was
when I was wakened up I still don't know

but I heard this knocking, knocking, and it
scared me, like the phone in the small hours,
so I had the sense not to put on the light

but looked out from behind the curtain.
I saw two customers on the doorstep

(SI 77)

... All the time they were shouting, "Shop!

Shop!" so I pulled on my shoes and a sportscoat
and went back to the window and called out,
"What do you want? Could you quieten the racket

or I'll not come down at all," "There's a child not well.
Open up and see what you have got – pills
or a powder or something in a bottle,"

(SI 78)

William, antes de bajar a la tienda, mantiene el siguiente diálogo con su mujer:

At the bedroom door I switched on the light.
"It's odd they didn't look for a chemist.
Who are they anyway at this hour of the night?"

she asked me, with the eyes standing in her head.
"I know them to see," I said, but something
made me reach and squeeze her hand across the bed

before I went downstairs into the aisle
of the shop. I stood there, going weak
in the legs.

... From then on
you know as much about it as I do.'

Heaney quiere saber qué pasó cuando William abrió la puerta:

'Did they say nothing?' 'Nothing. What would they say?'
'Were they in uniform? Not masked in any way?'
'They were barefaced as they would be in the day,

shites thinking they were the be-all and the end-all.'³⁹

'Not that it is any consolation,
but they were caught,' I told him, 'and got jail.'

(*SI* 78-79)

El poeta lamenta su inquietud y falta de compromiso político ante Strathearn; de nuevo Heaney tiene un sentimiento de fracaso por no haber sabido o podido condenar estos asesinatos de forma más contundente, y de culpa, como si hubiera profanado la memoria de estas víctimas cometiendo un acto de sacrilegio por haber encontrado en ellas una razón para escribir poesía:

'Forgive the way I have lived indifferent –
forgive my timid circumspect involvement,'

I surprised myself by saying. 'Forgive
my eye,' he said, 'all that's above my head.'
And then a stun of pain seemed to go through him
and he trembled like a heatwave and faded.

(*SI* 80)

³⁹ La palabra "shite" es un coloquialismo de 'shit' en la variedad del inglés que se habla en Irlanda (hiberno-inglés).

En el poema no se menciona el nombre de William Strathearn, cuyo trágico destino sí era conocido por muchas personas. “Obviously, ‘the murdered shopkeeper’ is exactly how the man appears in the poem, anonymous and representative, yet it would have been clear to people in the Bann Valley area that he was based on a known figure”. Para escribir el poema Heaney se apoyó en los comentarios de boca en boca de lo que le había ocurrido a la víctima: “how he had been called down in the middle of the night from his bedroom above the lock-up shop by two RUC men and shot on his own doorstep. These were members of the police force all right, but they were also active Loyalist paramilitaries” (O’Driscoll 2008: 248).

A Heaney le preocupaba la imagen que el poema pudiera dar de las fuerzas de seguridad ya que él entendía que los familiares de William Strathearn verían en el poema una voluntad de recordar a su ser querido, y el propósito de que su asesinato no fuera olvidado:

My anxiety in the writing, I admit, had more to do with representing the RUC as sectarian killers than with the sensibilities of the family. I took for granted that the family would see the writing as being in total sympathy with their loss, an attempt to honour Willie’s memory. But while I wanted to ‘say what happened’ I didn’t want the thing to turn into a general ‘j’accuse’ of the RUC. I wasn’t out to provide ammunition in the propaganda war (*ibid.*).

En este poema, al igual que ocurre con el siguiente, Heaney se muestra compungido por el dolor de las víctimas asesinadas, pero, sobre todo, según él, por su insuficiente implicación en los hechos, algo que le atormenta y le produce un sentimiento de mala conciencia. Creo, sinceramente, que Heaney se obsesiona en exceso, aunque esa preocupación pudiera ser entendible probablemente por la presión a la que ha estado sometido durante tanto tiempo, y por la incapacidad de ver un horizonte despejado de violencia. Sin embargo, Heaney, como poeta, no puede hacer más de lo que ha hecho hasta ahora ya que él no es un poeta político ni lo ha querido ser nunca. En cualquier caso, considero que su postura moral ante los *Troubles* es encomiable y de gran valor ético.

8.4.8. VIII

En la sección VIII, Heaney se encuentra con la sombra de su primo Colum McCartney, que aparece por primera vez en la elegía de “The Strand at Lough Beg” (*Field Work* 17-18). Víctima de otro asesinato sectario como el de William Strathearn, Heaney se imagina llevando a su primo a la orilla del lago Beg (cerca de su casa), donde le limpia las heridas con gotas del rocío y plantas de musgo para después colocarlo en posición horizontal sobre el suelo. A pesar de que han transcurrido cinco años desde que publicó *Field Work*, Heaney no se ha olvidado de su primo. Ahora Colum se le aparece y se queja con cierta amargura de que el final dantesco en “The Strand at Lough Beg” no es sino una continuación de la incapacidad del poeta de cumplir con sus obligaciones familiares y de idealizar su muerte poéticamente.

Heaney describe la imagen de su primo como: “a bleeding, pale-faced boy plastered in mud” (*SI* 82). Colum le refresca la memoria a Heaney recordándole dónde estaba el poeta cuando él fue asesinado a la vez que le recrimina por su indiferencia y falta de consideración:

‘The red-hot pokers blazed a lovely red
In Jerpoint the Sunday I was murdered.’⁴⁰
he said quietly. ‘Now do you remember?
You were there with poets when you got the word
and stayed there with them, while your own flesh and blood
was carted to Bellaghy from the Fews.
They showed more agitation at the news
than you did.’

El poeta intenta justificarse por su falta de reacción, hasta el punto de quedarse paralizado por lo inesperado y cruel de lo ocurrido:

⁴⁰ Heaney se encontraba en Jerpoint, una abadía cisterciense fundada en la segunda mitad del siglo XII, celebrando la *Kilkenny Arts Week* con sus colegas de profesión, entre ellos el poeta americano Robert Lowell a quien Heaney dedica un poema (“Elegy”) en *Field Work*; y fue allí donde recibió la noticia del asesinato sectario de su primo a manos de paramilitares protestantes. Él no asistió al velatorio, pero sí sus padres y hermanos. Sobre su ausencia Heaney ha manifestado: “Still, the circumstances of his death were so brutal you couldn’t not feel that your presence was called for, in protest as much as in sympathy” (O’Driscoll 2008: 220).

‘But they were getting crisis
first-hand, Colum, they had happened in on
live sectarian assassination.
I was dumb, encountering what was destined.’
And so I pleaded with my second cousin.
‘I kept seeing a grey stretch of Lough Beg
and the strand empty at daybreak.
I felt like the bottom of a dried-up lake.’

A Colum no le convencen las ‘excusas’ de su primo y le vuelve a recriminar por su actitud de narrar y describir su asesinato frívolamente:

‘You saw that, and you wrote that – not the fact.
You confused evasion and artistic tact.
The Protestant who shot me through the head
I accuse directly, but indirectly, you
who now atone perhaps upon this bed

Los tres siguientes versos, desgarradores y despiadados, acusan al poeta de ‘camuflar’ poéticamente la muerte de su primo Colum, un suceso que no supo en su momento darle la dimensión trágica que el hecho, según él, merecía:

for the way you whitewashed ugliness and drew
the lovely blinds of the *Purgatorio*
and saccharined my death with morning dew.’

(SI 83)

Para Corcoran, este hecho supone: “the supreme instance in Heaney’s self-corrective work of the poet blaming himself for the act of writing”, y lo interpreta como: “an attitude [...] so pervasive as to constitute an always restless, mobile aesthetic” (1998: 95). Estoy de acuerdo con Corcoran respecto a la responsabilidad que siente Heaney sobre cómo ha tratado la muerte

de Colum, que precisamente le sirve para transmitir su rectificación de forma tan severa, pues no hay que olvidar que murió asesinado. Colum sigue siendo un “bleeding, pale - faced boy, plastered in mud” (SI 82); sin embargo, ya no es la sombra silenciosa a quien el poeta había lavado con rocío cinco años atrás. Colum, al reprochar la actitud de Heaney: “you whitewashed ugliness and drew / the lovely blinds of the *Purgatorio* / and saccharined my death with morning dew”, nos muestra su cara más honesta; el poeta se culpa por utilizar la lírica como medio para hablar de la muerte de su primo.

El propio Dante se recrimina a sí mismo en el canto XI del *Purgatorio* por su propio orgullo con relación a su maestría poética y reconoce la imposibilidad o incapacidad que tiene la poesía para describir lo indescriptible; Heaney no podía ser menos y también reconoce que unos rituales fúnebres líricos no tienen lugar en una muerte tan sumamente fea y horrenda. La culpa que siente por la forma en que reaccionó por la muerte física de su primo cinco años antes también está presente en la medida en que el poeta pasa apuros para aceptar las palabras de su primo. La autoacusación que hace Heaney es una forma de penitencia, que, en última instancia, buscaría la purificación de su conciencia.

Este poema muestra la frustración que todavía siente el poeta por la injusta e inútil muerte de su primo, y por extensión de todos los asesinatos sectarios cometidos en Irlanda del Norte durante varias décadas.

8.4.9. IX

En la sección IX, se produce el encuentro del poeta con Francis Hughes, vecino de Heaney y miembro del IRA, y supone una de las peores pesadillas a las que se ha de enfrentar el poeta peregrino. Heaney nunca llegó a hablar personalmente con Hughes, pero sí conocía bien a sus padres y hermanas mayores.⁴¹ Francis Hughes se había unido a la huelga de hambre

⁴¹ Heaney y Hughes vivieron en localidad de Bellaghy, en el condado de Derry, cuya población era entonces inferior a mil habitantes.

que había emprendido Bobby Sands, líder de los reclusos del IRA en la cárcel. Sands, que estando encarcelado había sido elegido parlamentario el día 9 de abril, fue el primer miembro del IRA en fallecer el día 5 de mayo de 1981 por la huelga de hambre iniciada el día 1 de marzo. Hughes murió a los pocos días de Sands, el día 12 de mayo. Estas muertes causaron grandes disturbios, no solo en Irlanda del Norte sino también en Dublín. “Both Sands’ and Hughes’ funerals attracted attendances of the order of 100,000. On 15 May Senator Edward Kennedy said: ‘Unfeeling inflexibility will achieve nothing but more deaths’. But Margaret Thatcher refused to budge. Four days later five British soldiers were blown up in Co. Armagh by a landmine” (Coogan 1995: 229).

Heaney se encuentra descansando en el albergue, y durante el sueño utiliza su imaginación para describir algunos sentimientos y acciones del miembro del IRA; en los dos primeros versos el recluso describe los efectos que la falta de ingestión de alimentos produce en su cuerpo:

‘My brain dried like spread turf, my stomach
Shrank to a cinder and tightened and cracked.

Bajo la protección de su manta en la cárcel Hughes mezcla una serie de hechos de forma poco coherente y hace un repaso al momento de su detención en una emboscada que tuvo lugar en una zona que él conocía bien desde niño; también recuerda el fogonazo de la explosión de la bomba antes del sonido de la detonación:

Often I was dogs on my own track
Of blood on wet grass that I could have licked.
Under the prison blanket, an ambush
Stillness I felt safe in settled round me.
Street lights came on in small towns, the bomb flash
Came before the sound, I saw country

I knew from Glenshane down to Toome⁴²
And heard a car I could make out years away
With me in the back of it like a white-faced groom,
A hit-man on the brink, emptied and deadly.

Compara el estado de su cuerpo cuando fue entregado a la familia con la frialdad de su cabeza cuando se disponía a disparar: él no tenía dudas, y sabía muy bien lo que hacía:

When the police yielded my coffin, I was light
As my head when I took aim’.

El monólogo del fantasma del preso muerto por huelga de hambre es una voz que Heaney describe como: “voice from blight and hunger”, que por su connotación temática y su enorme similitud en el tono que emplea, nos retrotrae vivamente a la versión traducida por Heaney del episodio del conde de Ugolino del canto XXXIII del *Infierno* de Dante, en el poema de “Ugolino” (*FW*):

This voice from blight
And hunger died through the black dorm:
There he was, laid out with a drift of mass cards
At his shrouded feet.

(*SI* 84)

El sueño político desaparece en el “black dorm” de la noche de Lough Derg. Heaney se muestra compasivo con el terrorista del IRA, pero sin traspasar ciertos límites que podrían interpretarse como apologéticos:

Unquiet soul, they should have buried you
In the bog where you threw your first grenade,

⁴² En la zona que va desde Glenshane hasta Toome se encuentra la localidad de Bellaghy, lugar de residencia tanto de Heaney como de Hughes. Glenshane se encuentra a unos 20 kilómetros al noroeste de Bellaghy, y Toome a unos ocho hacia el sureste.

Where only helicopters and curlews
Make their maimed music...

Heaney se refiere a Francis Hughes como un “unquiet soul”, de la misma manera que lo había hecho con los miembros del IRA primigenio en “After a Killing” (*FW*), a quienes define como “the unquiet founders”, y cuyos sucesores asesinaron al embajador británico en Irlanda en 1976.

El poeta se duerme y sus pensamientos sin sentido vagan sin rumbo,

I dreamt and drifted. All seemed to run to waste
As down a swirl of mucky, glittering flood
Strange polyp floated like a huge corrupt
Magnolia Bloom, surreal as a shed breast,

El pólipo simboliza su sentimiento de profunda indignación y de repulsa hacia su propia vida y consigo mismo: “My softly awash and blanching self-disgust”, y es este sentimiento de repulsa que le conmina durante el sueño a admitir con énfasis su arrepentimiento, no por los pecados cometidos sino por los pecados de omisión, es decir, por lo que tendría que haber hecho:

‘I repent
My unweaned life that kept me competent
To sleepwalk with connivance and mistrust.’

(*SI* 85)

Sin embargo, y a pesar de todo, de repente surge una vela encendida del mismo pólipo, que muestra y guía el curso y las corrientes por donde debe transitar, y una vez recuperado el camino sin haber ido a la deriva siente alivio: “No more adrift, / My feet touched bottom and my heart revived”.

A continuación, aparece un objeto “round and clear / And mildly turbulent” que se eleva en el espacio. Se trata de una trompeta de latón, que brilla tanto y está tan cerca del poeta

soñador que él mismo se cae hacia atrás, y se despierta con el sonido de la campana del albergue:

Still there for the taking!
The old brass trumpet with its valves and stops
I found once in a loft thatch, a mystery
I shied from then for I thought such trove beyond me.

La trompeta representa la poesía que el poeta no ha sabido cultivar. Él se encuentra en el baño y se mira al espejo: “like somebody / Drunk in the bathroom during a party, / Lulled and repelled by his own reflection” (SI 85-86), pero no le gusta lo que ve, y se desprecia a sí mismo por ser sumiso y reservado:

‘I hate how quick I was to know my place.
I hate where I was born, hate everything
That made me biddable and unforthcoming.’
(SI 85)

Sin embargo, parece que él no tenía más energía para cambiar las cosas que la fuerza que produce un remolino en un estanque o una piedra en una cascada:

As if the eddy could reform the pool.
As if a stone swirled under a cascade,
Eroded and eroding in its bed,
Could grind itself down to a different core.

El poeta termina con un pensamiento:

Then I thought of the tribe whose dances never fail
For they keep dancing till they sight the deer.
(SI 86)

En este poema Heaney adopta una postura de relativa equidistancia; por un lado, lamenta que no haya podido liberarse de las ataduras de los usos y costumbres de los miembros de su comunidad, es decir, de la tribu nacionalista, y no condena el comportamiento de Francis Hugues ni lo que implica su actividad como miembro del IRA, pero tampoco critica la actitud implacable de Margaret Thatcher y su gobierno hacia el mundo nacionalista en general, y contra el movimiento republicano en particular.

Aunque Heaney siempre ha rechazado taxativamente la violencia empleada por los republicanos más radicales para conseguir el eterno objetivo del IRA desde su fundación (expulsar a los británicos de Irlanda del Norte y, finalmente, conseguir la unificación de Irlanda), en una entrevista Heaney lamentó no haber salido a la palestra durante el periodo de las huelgas de hambre:

I now think that some harder line should have been taken, as distinct from the civilized understanding that to speak on behalf of the hunger strikers would be to support the IRA propaganda.⁴³ The fact of the matter is that, during the hunger strike, some form of terrible sacred drama was being enacted. It was a moment for poetry to strike through social and political concerns, and to say that this was an *awesome* sacrifice. I regret that somehow I didn't make an intervention. I certainly felt the stress, but it ended up in silence. At least that poem, 'Punishment', does speak out of the moment (Miller 2000: 23).

En mayo de 1981 Heaney asistía como invitado a una cena en la Universidad de Oxford. Previamente, había participado en una ceremonia que suponía una experiencia totalmente nueva para él, y que describe como: “a faint pleasure sense of transgression” ya que: “Earlier that evening, after all, I, a Northern Irish Catholic from a nationalist background, had attended Evening Prayer in an Anglican chapel in the Company of a Lord chancellor of the realm; and

⁴³ Estas palabras, “civilized understanding”, se entienden mejor contextualizándolas a partir de los siguientes versos del poema de “Punishment”, perteneciente a la colección de *North* (1975): “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” (N 31). Estos versos, y otros que contiene el poema, fueron considerados muy polémicos en su día, especialmente por algunos críticos y poetas norirlandeses.

later on I learnt that the room I was to sleep in belonged to a minister in the then Tory Cabinet”. No obstante, estas circunstancias, por muy ‘picantes’ que pudieran ser, como las define el propio Heaney, no son la causa de la preocupación que sentía en ese momento: “they were not the real reason for my heightened feelings during that quintessentially Oxford event” (*RP* 186).

El conflicto surge porque ese mismo día tiene lugar la celebración del funeral de Francis Hughes en Bellaghy. Heaney lo explica así: “What raised the pressure was the fact that a quintessentially Irish event was coinciding with this Oxford one. Earlier that day, only a week after the death of the hunger striker Bobby Sands, another hunger striker had died in the Maze Prison, the second in a death toll that would mount to ten over the next three months” (*ibid.*). Como ya se ha indicado, la segunda víctima fue Francis Hughes, hijo de una familia vecina de Bellaghy, el mismo pueblo de residencia de la familia de Heaney y donde había vivido él mismo hasta su marcha a Wicklow en 1972. La situación era comprometida para el poeta por la larga amistad que las dos familias mantenían:

Although I had never known him personally, our families had been Friends for a couple of generations and I had grown up friendly with his older brothers and sisters. So, because of all those ties of memory, affection and community, my mind kept turning towards that corpse house in Co. Derry [...] What was in the eyes of the world at large the death of an IRA hunger striker was in the eyes of a smaller, denser world the death of a son and neighbour. And so, the imagined reality of that confusing wake – confusing because for some it was necessarily a domestic rite of mourning, whilst for others it was inevitably a show of political solidarity – that imagined event from which I was absent shadowed and questioned my presence at an otherwise perfectly jocund college feast (*RP* 186-87).

Para Heaney, al igual que para todos aquellos que se identificaban con el nacionalismo constitucional, la situación del momento era extraordinariamente compleja y delicada. “It was the classic moment of conflicting recognitions, self-division, inner quarrel, a moment of dumbness and inadequacy [...]. And yet the bind in which I found myself mirrored exactly the classic bind of all of Northern Ireland’s constitutional nationalists” (*ibid.* 188).

8.4.10. X

Al igual que en la sección III, el ‘fantasma’ de este encuentro es un objeto. El poeta está en el albergue y le asalta a la memoria una taza de cerámica que había durante su infancia en una estantería y que estaba físicamente fuera de su alcance. En una ocasión la taza fue trasladada de lugar por unos actores para que pudiera figurar en una obra de teatro y, al igual que ocurrió con el salterio del santo Ronan, fue devuelta ‘milagrosamente’:

Dipped and glamoured from this translation,
it was restored with all its cornflower haze
still dozing, its parchment glazes fast –
as the otter surfaced once with Ronan’s psalter
miraculously unharmed, that had been lost
a day and a night under lough water.⁴⁴

(SI 87)

La palabra “translation”, con el significado de ‘traslado/desplazamiento’ es un juego de palabras que también aparece con este mismo sentido en la sección VI al final de los cinco versos de la traducción que realiza Heaney del canto II (vv. 127-32) del *Infierno*, relacionados con los sentimientos de amor que el poeta experimenta en “the land of kindness” (SI 76).

Heaney presenta la traslación de la taza para su uso en la obra como un hecho análogo a otro objeto muy importante que aparece en la historia de *Sweeney Astray*: el salterio del santo Ronan que se perdió en un lago y que fue recuperado intacto por una nutria. El libro en cuestión

⁴⁴ En 1983, un año antes de la publicación de *Station Island*, Heaney editó una traducción de un largo poema medieval irlandés titulado *Sweeney Astray*. Sweeney es un rey celta pagano que está resentido por la intrusión cristiana y sus acciones de evangelización en Irlanda. Cuando el santo Ronan Finn delimita una zona en la que levantar una nueva iglesia Sweeney descarga toda su ira en él, y le expulsa de su tierra. Para mayor escarnio Sweeney lanza el salterio del santo a un lago (recogido y salvado después por una nutria), y cuando uno de los salmistas derrama unas gotas de agua bendita sobre la cabeza de Sweeney en la batalla de Moira (637 a. C.) Sweeney lo mata. También le arroja una lanza a Ronan que le produce una mella a la campana sagrada que luce en su cuello. Por estas blasfemias Ronan le echa una maldición al rey por cada una de las dos ofensas. La primera profetiza que Sweeney se convertirá en pájaro cuyo destino es volar de árbol en árbol, y, la segunda, que morirá lanceado. Sweeney, que se encuentra perturbado por los horrores de la guerra, al final es herido mortalmente con una lanza, y reconciliado con el cristianismo.

resurge de las aguas sin daño alguno, como una especie de bautismo que muestra el poder milagroso de Ronan, y, a su vez, es también una señal de sus obligaciones religiosas en Irlanda.

Para Heaney, la taza se convierte en un símbolo de lo que, de forma inesperada, puede ocurrir con cualquier objeto de la vida cotidiana. Durante su infancia la taza era un objeto inalcanzable para él, como también lo era la pala que él describe maravillosamente en “Digging”, su primer y emblemático poema de *Death of a Naturalist*. Heaney utiliza el sencillo y mero acto de la ‘traslación’ como un medio que simboliza su sensibilidad poética para encauzar su creatividad artística en un marco cultural más amplio, que incluye la traducción.

La obra de Heaney es extensa y prolífica, y aunque su reconocimiento mundial se debe principalmente a su producción poética, Heaney se caracteriza por ser un poeta pensador en el que destacan sus ensayos, que hacen referencia a su propia poesía o a la obra de otros autores. Por otro lado, hay que tener en cuenta la labor de Heaney como traductor, en esta faceta artística cabe mencionar, entre otras, la exquisita traducción que ha realizado de *Beowulf*, y que tuvo una magnífica acogida a ambos lados del Atlántico.

8.4.11. XI

En la sección XI vemos cómo Heaney es capaz de convertir el sacramento de la penitencia en un instrumento con sentido poético a través de una traducción. Heaney describe el encuentro con un antiguo monje cuya cara reconstruye a partir de un caleidoscopio extraído de aguas turbias, objeto que compara con un buque faro:

As if the prisms of the kaleidoscope
I plunged once in a butt of muddied water
surfaced like a marvelous lightship

and out of its silted crystals a monk's face

El caleidoscopio le trae a la memoria un monje que años atrás había hablado desde el confesionario de la conveniencia de mantener un compromiso con el mundo artístico y creativo; los siguientes versos vinculan ese sentimiento que tiene el poeta con dicha obligación de preservar el arte:

... the need and chance

to salvage everything, to re-envisage
the zenith and glimpsed jewels of any gift
mistakenly abased...

What came to nothing could always be replenished.

En los siguientes versos el monje es de la opinión de que el poeta debe leer los poemas como si fueran rezos, y como penitencia, le pide traducir algo de San Juan de la Cruz:

‘Read poems as prayers,’ he said, ‘and for your penance
translate me something by Juan de la Cruz.’⁴⁵

(SI 89)

Los restantes versos son una traducción de un poema de San Juan de la Cruz titulado “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, también conocido por el nombre de “La fonte”, ya que el poeta se imagina cómo es la ‘fuente eterna’ y alaba sus propiedades; utiliza tercetos en los que se repite al final de cada uno de ellos el estribillo: “although it is the night”. Los objetos que aparecen brillan en la oscuridad, y la naturaleza de la fuente es ‘traslúcidamente cristalina’: “So pellucid it never can be muddied” (SI 90).

Para Heaney el objeto se convierte en lo que él describe, el poema como si fuera una oración, y como dijo el monje, le ofrece la oportunidad de: “to re-envisage / the zenith and

⁴⁵ Poeta místico y religioso perteneciente al Renacimiento español. Su nombre secular era Juan de Yepes Álvarez, y su primer nombre como fraile fue Juan de San Matías. Perteneció a la Orden de los Carmelitas Descalzos con Santa Teresa de Jesús.

glimpsed jewels of any gift / mistakenly abased...”; sin embargo, Heaney no comparte esta creencia.

A diferencia de William Carleton, san Juan de la Cruz nunca se desvió de su camino, ni siquiera cuando fue enviado a prisión, donde fue golpeado y se le privó de alimentos por miembros de su propia orden. Por estas razones, como indica Molino: “[...] St. John of the Cross developed a spiritual journey in which suffering, the long night of the soul, brings forth the spiritual song of the Christian” (1994: 163).

Asimismo, y a diferencia de san Juan de la Cruz, Heaney no bebe en la fuente de la fe religiosa, lo que no le impide compartir su arte poético para construir cosas que dan sentido y tienen valor en la vida, como la poesía, que se crea para perdurar en el tiempo. De hecho, cabe interpretar la traducción del poema no solo como una penitencia religiosa sino también como una tarea con una finalidad artística.

Desde la publicación de su segunda colección de *Door into the Dark* (1969), han pasado 15 años en los que de una forma u otra Heaney se ha tenido que enfrentar a la situación política y social que estalló ese mismo año, y que ha derivado en la violencia de los *Troubles*; para Heaney, este poema, como otros en “*Station Island*”, supone una cierta liberación ante tanta pesadumbre y aflicción acumuladas, pues demuestra que la poesía tiene otras funciones distintas a denunciar injusticias, o a enarbolar banderas, algo a lo que él siempre se ha negado. A pesar de los disturbios, el poema también ‘trasluce’ un grado de bienestar, un hilo que nos dice que siempre hay esperanza, que la luz existe en algún lugar, “although it is in the night”, por utilizar las palabras del poeta.

8.4.12. XII

Este poema, el último de la secuencia de “*Station Island*” y que cierra el viaje purgativo de Heaney, es, a mi juicio, el más importante de todos para el poeta. Al igual que ocurre en la segunda sección de la secuencia de “*Station Island*” cuando se tropieza con William Carleton,

en ésta Heaney también se encuentra en tierra firme pues acaba de abandonar la isla y dice sentir: “an alien comfort as I stepped on ground”. En los primeros versos admite que el peregrinaje por la isla le ha dejado sin fuerzas:

Like a convalescent, I took the hand
stretched down from the jetty, sensed again
an alien comfort as I stepped on ground

to find the helping hand still gripping mine,
fish-cold and bony, but whether to guide
or to be guided I could not be certain

for the tall man in step at my side
seemed blind, though he walked straight as a rush
upon his ash plant, his eyes fixed straight ahead.

(SI 92)

La mano que estrecha pertenece al maestro, el fantasma en este caso es el célebre James Joyce. Es el más importante, porque entre otras cuestiones, el consejo que Heaney recibe del profético Joyce le ayuda a ‘escapar’ del dilema que le lleva atormentando a Heaney desde el inicio de su carrera poética: qué rumbo debe seguir el poeta en su creación artística y qué papel ha de jugar en la situación de violencia atávica instalada en Irlanda del Norte desde 1969, y de creciente tensión política y social en la región norirlandesa.

En la utilización de las distintas voces de los fantasmas, el propio Heaney respalda el consejo de Joyce –así como la importancia de Dante– con estas palabras: “[...] who better to offer the challenge than the shade of Joyce himself? He speaks here to the pilgrim as he leaves the island, in an encounter reminiscent of “Little Gidding”⁴⁶ but with advice that Mandelstam might have given; yet the obvious shaping influence is the *Commedia*” (Heaney 1985: 19).

⁴⁶ “Little Gidding” es el título de un largo poema de T.S. Eliot que trata de la salvación humana. En esta historia el poeta también se encuentra con un fantasma.

Joyce le ofrece a Heaney su consejo al pronunciar las siguientes palabras:

‘Your obligation
is not discharged by any common rite.
What you must do must be done on your own
so get back in harness. The main thing is to write
for the joy of it. Cultivate a work-lust
that imagines its haven like your hands at night

dreaming the sun in the sunspot of a breast.
You are fasted now, light-headed, dangerous.
Take off from here.

Las palabras “work-lust” aluden, por un lado, al trabajo de la poesía, pero también tienen una connotación referida a la sexualidad, es decir, son contrarias al cumplimiento de las reglas que imponen la religión católica. Asimismo, la palabra “haven” en este contexto cabría interpretarla no en su sentido recto sino como un paraíso más bien secularizado donde poder refugiarse.

Respecto a la vocación de Heaney y a sus devociones religiosas, Joyce le apremia en forma de bendición:

And don’t be so earnest,

let others wear the sackcloth and the ashes.
Let go, let fly, forget.
You’ve listened long enough. Now strike your note.’
(*SI* 92-93)

Una parte importante de la carrera de James Joyce, especialmente al comienzo, iba encaminada a la ‘liberación espiritual’ de Irlanda a través de las ‘redes’ de nacionalidad, lengua y religión instaladas en su país. Esta situación obstaculizaba su crecimiento y el desarrollo de

su creación artística. En una famosa conversación con el editor Grant Richards sobre la suerte de *Dubliners*, Joyce es capaz de predecir los efectos de su trabajo en la poesía irlandesa: “I believe that in composing my chapter of moral history in exactly the way I have composed it I have taken the first step towards the spiritual liberation of my country” (Garratt 1986: 88).

En los versos siguientes vemos una alusión clara a Joyce en la figura de Stephen Dedalus, el protagonista de la novela de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Heaney formula una referencia clara a la lengua en “the Feast of the Holy Tundish”, una de las tres ‘redes’, junto con las de nacionalidad y de religión, a través de las cuales intentará volar. La cita de Heaney es un comentario irónico de una discusión entre Stephen Dedalus y el jefe de estudios, un cura jesuita inglés, en la que hablan sobre el significado de la palabra “tundish”⁴⁷ (*funnel*), –término común en hiberno-inglés–, y que el profesor desconoce (Joyce 2007: 165):

‘Old father, mother’s son,
there is a moment in Stephen’s diary
for April the thirteenth, a revelation

set among my stars – that one entry
has been a sort of password in my ears,
the collect of a new epiphany,

the Feast of the Holy Tundish.’

Una vez que Heaney le ha contado a Joyce la inspiración que ha recibido de la entrada de “April the thirteenth” del diario de Stephen, Joyce le pide al poeta que asuma la lengua como propia y que la utilice a discreción como la herramienta útil que es, y, de forma burlona, le responde:

‘Who cares,’

⁴⁷ *Tundish*: “An English word, found in Shakespeare, now little used, but not Irish in origin” (Riquelme 2007: 165).

he jeered, ‘any more? The English language
belongs to us.⁴⁸ ‘You are raking at dead fires,

a waste of time for somebody your age.
That subject people stuff is a cod’s game,
infantile, like your peasant pilgrimage.’

(SI 93)

Los tres primeros versos son demoledores, Joyce le dice a Heaney que no debe dar más vueltas sobre un tema que está cerrado, que no admite discusión, y a la vez le pide que apremie pues no debe perder más tiempo en disquisiciones sobre cómo proceder en su poesía. Por otro lado, estoy de acuerdo con Russell en que esta respuesta desmonta una parte importante del victimismo republicano respecto a la imposición de la lengua de los conquistadores en Irlanda: “This advice explicitly rejects the victim mentality sometimes deployed by the IRA as a response to the ongoing Northern Irish Catholic immersion in a neocolonial state. Joyce’s own mastery of the English language, the tongue of the colonizer, enables Heaney too to fully claim this language as his own and to revel in it, to reconfigure it for his own uses” (2010: 259).

En un ensayo titulado *Faith, Hope and Poetry* sobre el poeta Osip Mandelstam, Heaney habla de la importancia y el valor que tiene la lengua para la independencia del poeta: “Art has a religious, a binding force, for the artist. Language is the poet’s faith and the faith of his fathers and in order to go his own way and do his proper work in an agnostic time, he has to bring that faith to the point of arrogance and triumphalism” (P 217).

Cuando el encuentro está a punto de concluir, el fantasma de Joyce le regaña al poeta peregrino:⁴⁹

⁴⁸ Con relación a la lengua inglesa, en el poema de “The Ministry of Fear” (*North*), Heaney, en un diálogo que mantiene con su amigo Seamus Deane (a quien dedica este poema), dice: “Ulster was British, but with no rights on / The English lyric” (N 59).

⁴⁹ Las palabras con las que Joyce finaliza sus consejos hacia Heaney se parecen mucho a las últimas que Virgilio profirió a Dante en el canto 27 del *Purgatorio* (vv.130-32 y 139-42): “Aquí te traje con ingenio y arte: / sigue tu voluntad, que te conduce: / lo angosto y escabroso quedó aparte. // Mis consejos no esperes entre tanto; / libre tu

‘You lose more of yourself than you redeem
doing the decent thing. Keep at a tangent.

Y termina su diatriba con el siguiente consejo con el propósito de reorientarle en su nuevo horizonte como escritor:

When they make the circle wide, it’s time to swim
out on your own and fill the element
with signatures on your own frequency,
echo soundings, searches, probes, allurements,
elver-gleams in the dark of the whole sea.’

(SI 93-94)

Esta última recomendación se parece mucho a la actitud que Stephen Dedalus se propone adoptar al final de *The Portrait of the Artist as a Young Man* (2785-2790), cuando su madre le está preparando su ropa, él anota en su agenda (26 de abril): “She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels”, para seguidamente exclamar: “Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race”⁵⁰ (Joyce 2007: 224).

En una entrevista, O’Driscoll le pregunta a Heaney sobre la preferencia de Joyce en lugar de Yeats para esta última sección de “Station Island”. La respuesta de Heaney, además de ser una elección personal, es de sentido común, ya que Yeats era de filiación protestante, y con cierto humor, contesta: “One reason why Joyce is there is to help my unbelief. Yeats couldn’t

arbitrio, y recto y sano, arbitra / tan bien, que ir contra él fuera quebranto: / sobre ti te doy, pues, corona y mitra” (Echeverría 2017: 376).

⁵⁰ “Can be understood as biologically based, but can also mean, more broadly, “tribe, nation, or people” (OED), and was often used with that meaning in Joyce’s youth. “Uncreated”: can mean “not brought into being,” but also means “self-existent or eternal” as an attribute of something divine (OED)” (Riquelme 2007: 224).

have been a member of the cast because, to put it crudely, the pilgrimage was for Papists” (O’Driscoll 2008: 249).

En definitiva, Joyce le sugiere a Heaney tomar un rumbo contrario al que propone la ortodoxia de la peregrinación católica. Ha de emanciparse y emprender un camino en solitario sin interferencias de ningún tipo; solo de esta forma, según Joyce, podrá Heaney llevar a cabo su empresa como poeta. Russell resume certeramente en pocas palabras el papel del maestro y la influencia positiva que ejerce sobre Heaney en esta sección: “Joyce, in the role of aesthetic priest, thus absolves Heaney from his enslavement to the past and from an absorption with “postcolonial” musings” (2010: 259). A esa ‘absolución’ que Joyce le otorga a Heaney yo añadiría también el ‘permiso’ que recibe el poeta para los cambios que se propone en su poesía.

8.5. Tercera parte: ‘Sweeney Redivivus’

Heaney era la figura principal tanto en la primera parte de la colección como en la segunda de “Station Island”. En la tercera Heaney recurre al pasado y recupera el personaje de Sweeney Astray cuya traducción publicó en 1983. La versión de Heaney sobre el antiguo poema medieval de Sweeney Astray⁵¹ –*Buile Suibhne* en irlandés– retrata perfectamente la imagen del rey guerrero que pierde todo cuando se atreve a cruzar ciertos límites de la Iglesia institucional. El poema recupera parte de la magia de la época antigua a la vez que pone de actualidad la relación y la tensión entre la Iglesia y el Estado. También están muy presentes los temas de la guerra, la espiritualidad, el amor y la locura, la existencia y la ira de Dios.⁵²

⁵¹ “Unlike Finn McCool or Cuchulain, Sweeney is not a given figure of myth or legend but an historically situated character, although the question of whether he is based upon an historical king called Sweeney has to remain an open one. But the literary imagination which fastened upon him as an image was clearly in the grip of a tension between the newly dominant Christian ethos and the older, recalcitrant Celtic temperament” (SA v-vi).

⁵² *Astray*: “mad, confused, tormented, ecstatic (Ulster-English). [*Sweeney Astray* (1983) is Heaney’s prose and verse version of a medieval Irish work, *Buile Shuibhne*, the title of which is usually translated as “The Frenzy” or “The madness of Sweeney”. Heaney’s use of Ulster-English in his title improves on the original by conveying both aspects of Sweeney’s fate: madness and wandering. The word *buile* means madness or frenzy and has no connotations of straying.]” (Wall 1998: 71).

Como indica el título de este apartado del poemario, “Sweeney Redivivus”, el héroe medieval irlandés del siglo VII resucita de entre los muertos y se transforma en un renovado Sweeney, que habita en un mundo moderno: ‘Sweeney redivivo’ para hablar a los vivos. Se podría decir que Sweeney *es* en realidad el propio Heaney.

Hasta ahora Heaney se ha lamentado de no haber aprovechado todo su talento como poeta por eso la colección de *Station Island* supone un reto para él en busca de la ansiada libertad creativa; en este sentido Heaney ha manifestado un deseo que siempre ha tenido: “I always had a hope that I’d get as free as Sweeney, and that I could inhabit his voice or have his voice inhabit me. Sweeney’s flight had a similar purgatorial element, but in the end it carried him to where he could tell his story freely and thoroughly. When I started ‘Station Island’ I was after that kind of freedom and thoroughness” (O’Driscoll 2008: 236).

8.5.1. “On the Road”

Esta actitud de libertad creativa también se refleja en el poema “On the Road”, que cierra la colección de *Station Island*. En este poema todos los caminos, tanto los que conducen a la salvación espiritual como los que buscan el éxito artístico, se convierten en uno:

The trance of driving
made all roads one:

... *Master, what must I
do to be saved?*

...*Sell all you have
and give to the poor.*

...*And follow me*”.⁵³

(SI 119-120)

⁵³ Los versos en cursiva pertenecen a una cita del Evangelio de Mateo 19: 16-21 [o Marcos 10: 17-21, o Lucas 18: 18-22] (Fumagalli 2001: 131).

Esta dualidad es recurrente en “Station Island”, y Meyer sostiene que: “[...] the religious path retraced by the pilgrims and the aesthetic path pursued by Joyce and Carleton are not easily reconciled. Most often, the values which bind the group into an homogeneous unit necessarily conflict with and restrict the growth of the individual consciousness and the literary identity” (1995: 210).

8.6. Conclusión

Seamus Heaney escribe sobre la peregrinación a Lough Derg no por motivos relacionados con la fe, pues él no es un poeta religioso, sino por razones personales y estéticas. Se trata de un recurso literario, aunque el poeta lo utiliza con respeto y como expresión sincera de su forma de pensar. “Station Island” tiene que ver con la poesía, qué es y qué significa ser poeta, y el viaje que emprende Heaney es la fuente de su creatividad artística. Durante su peregrinaje Heaney dramatiza su verdadera lucha interna como escritor con una metodología que es rigurosa e intensamente autorreflexiva –que expone a modo de recuerdos personales para describir algunas experiencias de la niñez y recuerdos de la adolescencia, recriminaciones y ‘confesiones’ (aunque se puede considerar más bien un examen de conciencia)–, y con la que pretende alcanzar una voz independiente y afirmar su integridad como poeta. La metáfora que emplea de la peregrinación, dando vueltas por los círculos de las rocas, encarna sus acuciantes problemas y las dudas sobre cuál ha de ser su papel y su responsabilidad profesional.

Sin duda Heaney es un gran admirador de Dante, la influencia del poeta florentino en esta colección, particularmente en la secuencia de poemas de “Station Island”, es enorme, y el modelo dantesco le facilita a Heaney lograr sus objetivos. Sin embargo, a diferencia de Dante, Heaney no tiene a un Virgilio que le guíe e interprete la situación de cada momento, y ha de enfrentarse él solo a los problemas que surgen. Heaney ha escrito: “I like to remember that Dante was very much a man of a particular place, that his great poem is full of intimate placings and place-names, and that as he moves round the murky circles of hell, often heard rather than

seen by his damned friends and enemies, he is recognized by his local speech or so recognizes them” (P 136-37).

La secuencia de poemas de “Station Island” también podría entenderse como una reflexión de culpabilidad de Heaney por haber ‘escapado de la masacre’ mientras la violencia no cesa, y las víctimas, algunas cercanas al poeta, se amontonan sin cesar. “His guilt is that of the victim, not of the victimiser. In this he is characteristic of his Northern Irish Catholic community” (Deane 1997a: 65). Por otro lado, esta peregrinación no confirma los valores de la religión de la comunidad católica sino más bien lo contrario, es decir, el abandono de los postulados del dogma religioso. El poema de la sección IV, en el que aparece el cura Terry Keegan, se puede interpretar como la representación de esa renuncia, así como de un fracaso. En este sentido es como si Heaney se retractase de ciertos comportamientos y actitudes que habían sido aceptados como algo normal hasta ahora –en gran medida por la educación recibida y el contexto católico en el que le ha tocado vivir–, y rechazase la doctrina ortodoxa de la fe y la moralidad inherentes al catolicismo irlandés de la época. En esta misma línea, y con relación a las conclusiones religiosas que se pueden extraer al final de la peregrinación de Heaney, De Petris afirma que: “[...] the experience has given clear evidence of his incapacity to accept his people’s ways and religious beliefs. [...] He seems to be ready to accept his betrayal of the tribe, the poet’s unavoidable role of translator” (1995: 165).

En las secciones VIII y IX, relacionadas con Colum McCartney (primo de Heaney), y Francis Hughes (miembro del IRA), respectivamente, Heaney lleva a cabo una serie de actos propios de la religión católica: el sacramento de la contrición y la confesión en los que Heaney muestra su arrepentimiento y confiesa el dolor y el propósito de enmienda debidos. En la sección IX, él mismo ‘se arrepiente’: “I repent / My unweaned life that kept me competent / To sleepwalk with connivance and mistrust” (SI 85). Estos actos le llevan al poeta directamente a expiar los pecados en la sección XI, en la que el monje le pide realizar una traducción sobre

san Juan de la Cruz como penitencia. No obstante, esta pena no ha de entenderse exclusivamente en términos religiosos, pues él interpreta la obligación de realizar la traducción con unos fines artísticos también, que coinciden con el deseo y la voluntad que Heaney siente por desarrollar y potenciar su vocación poética.

En este libro de poemas se puede apreciar la angustia y los recelos de Heaney, que se pone frente al espejo y se cuestiona sus acciones y los pasos que ha seguido hasta el momento como escritor. En “*Station Island*” recurre a la técnica dantesca de interlocución y habla a través de las voces de personajes antagónicos que han vivido en Irlanda en distintos momentos y contextos. Los diferentes mensajes que recibe le sirven para calibrar y contrastar la legitimidad y validez de su poesía en el contexto de los *Troubles* en Irlanda del Norte. En la secuencia de poemas se puede percibir una profunda inquietud política, así como un sentimiento religioso irónico en relación con las presiones y las limitaciones impuestas por la religión y la cultura católicas que han constreñido y alienado a sus creyentes, y que en gran medida han permanecido en el subconsciente colectivo de la comunidad. La peregrinación le ha servido para reafirmar sus creencias sobre la sociedad irlandesa: “Nothing magnificent, nothing unknown” (ST 55). Heaney es consciente de que es inútil intentar cambiar unas actitudes y unos hábitos atávicos de una sociedad anclada en una Iglesia católica arraigada firmemente en Irlanda.

A través de estos encuentros y reflexiones creo que Heaney experimenta una verdadera ‘epifanía’, y utilizo conscientemente esta palabra de Joyce porque Heaney, gracias a esa revelación, concluye que ha de variar su rumbo en el que ha de prevalecer su creatividad poética sobre el resto de consideraciones. Para Heaney el papel que desempeña Joyce es fundamental: “My intention always was to have the pilgrim leave the island renewed, with liberating experience behind him and more ahead. The pattern always was the simple one of setting out, encountering tests and getting through to a new degree of independence; on such matters, Joyce is our chief consultant” (O’Driscoll 2008: 249). En el plano personal Heaney se siente liberado

y defiende esa integridad que como escritor admiraba en Joyce, rectitud que le lleva a iniciar una nueva etapa poética y artística en el plano profesional.

Según Garratt: “Joyce advises the younger poet to liberate himself from the responsibility of public poetry so he might concentrate on the familiar world” (1986: 250). Estoy de acuerdo con el juicio de Garratt, considero que este consejo es fundamental para Heaney por, al menos, dos aspectos fundamentales: por un lado, y desde un punto de visto psicológico, Heaney hace caso a Joyce y se ‘libera’ de esa maldita responsabilidad que le desgarraba, como hemos podido apreciar desde sus inicios como poeta y escritor, y que le ha posibilitado mantener su independencia. Esta tensión interior ha tenido su clímax en *North* (1975), y ha continuado también en *Field Work* (1979). Por otro lado, desde el punto de vista artístico este paso le ha permitido dedicarse con mayor claridad y libertad a su obra poética, lastrada en cierta medida por esa dualidad o ambivalencia permanente que Heaney había tenido desde el principio: lo que Heaney denomina “Art” y “Life” o “Song” y “Suffering”. Sin duda, a Heaney le habría encantado no tener que dedicar una parte tan significativa de su obra a poner de relieve y denunciar los problemas políticos y las injusticias sociales en Irlanda del Norte.

Finalmente, Heaney se refiere a este poemario como su ‘libro de cambios’, dándonos a entender que esta colección de poemas se sitúa en una fase de transición, en un punto de partida hacia otros horizontes centrados más, aunque no exclusivamente, en la búsqueda de la libertad y minuciosidad de su poesía como creación estética. Los últimos versos que cierran esta colección de *Station Island* pertenecen al poema “On the Road”, título que encaja perfectamente con el deseo de Heaney de continuar con el viaje iniciado en 1966 pero abriendo otros caminos en su poesía:

For my book of changes
I would meditate
that stone-faced vigil

until the long dumbfounded
spirit broke cover
to raise a dust
in the font of exhaustion.

(SI 121)

Capítulo IX

Inquietudes e incertidumbres en *The Haw Lantern*

'Second thoughts'

“Once we presumed to found ourselves for good
Between its blue hills and those sandless shores
Where we spent our desperate night in prayer and vigil,

Once we had gathered driftwood, made a hearth
And hung our cauldron like a firmament,
The island broke beneath us like a wave.

The land sustaining us seemed to hold firm
Only when we embraced it *in extremis*.
All I believe that happened there was vision”.

Heaney, *The Disappearing Island* (HL 50)

9.1. Introducción

En esta colección de poemas, publicada en junio de 1987, Heaney, siguiendo la estela iniciada en el anterior poemario de *Station Island*, ensaya una nueva forma de creación poética mediante un lenguaje rico en parábolas y alegorías. La distancia y la perspectiva que adopta en los poemas le permiten abordar sus inquietudes e incertidumbres con mucha objetividad. En estos poemas Heaney expresa un cierto grado de frustración con la sociedad irlandesa en su conjunto, a la que considera carente de ilusión y llena de retórica vacía. También muestra su desesperación por la violencia incesante de los *Troubles*, y la falta de una solución política en el paisaje disipa cualquier atisbo de esperanza para un futuro más prometedor.

En 1984 Heaney fue elegido para la *Boylston Chair of Rhetoric and Oratory* de la Universidad de Harvard (puesto que mantiene hasta 1996) donde trabajaba durante un semestre por curso académico desde 1982. Aunque Heaney ya había estado en la Universidad de California en Berkley durante el curso académico de 1970-1 como profesor visitante, esta nueva estancia en Estados Unidos le sirvió para tomar contacto con un entorno literario mucho más amplio del que estaba acostumbrado hasta ese momento, principalmente irlandés y británico. Sin duda, la nueva comunidad de escritores, poetas e intelectuales aportaron nuevos aires a su trabajo.

En Boston, él coincidió con el poeta y dramaturgo santalucense Derek Walcott, quien recibió el Premio Nobel de Literatura de 1992, tres años antes que Heaney, y también tuvo una relación de amistad con el poeta ruso (nacionalizado norteamericano) Joseph Brodsky, exiliado en EE. UU. desde 1972. Brodsky también había sido galardonado con el Nobel de Literatura de 1987. Los frecuentes viajes que realiza Heaney para impartir conferencias en muchos países, así como su interés por la poesía de algunos autores del Este de Europa también contribuyeron a ampliar su horizonte poético.

Heaney se fija en el poeta polaco Zbigniew Herbert, que tuvo que soportar los rigores de la opresión política en una Polonia controlada férreamente por los soviéticos.¹ Heaney ve en Herbert a alguien que ha sido capaz de expresar sus sentimientos a través de sencillas, pero efectivas parábolas. Miroslav Holub es otro poeta del Este en quien Heaney se ve reflejado y cuya forma de escribir influye en la obra del poeta irlandés a partir del descubrimiento del escritor checo.² Al igual que le ocurrió a su colega polaco, Holub también vio cercenada su creatividad literaria por las prohibiciones que tuvo que sufrir en Checoslovaquia, también bajo la bota comunista soviética, y donde no pudo publicar sus libros. Estos autores utilizaron la poesía alegórica y parabólica para poder evitar, en parte, la censura comunista, procedimientos literarios que Heaney toma prestados para sus parábolas en *The Haw Lantern*.

Lógicamente, Heaney no hace uso de las parábolas en su poesía para escapar una censura que no existe sino para alejarse de las ‘fauces’ del periodismo político, y por razones puramente estéticas. Vendler añade una tercera causa: “[...] to define the realm of the invisible”, que ella define del siguiente modo: “The invisible, in Heaney’s upbringing, was the prerogative of either nationalist politics or the Catholic religion. Heaney takes on, in *The Haw Lantern*, the job of exploring the use, to a secular mind, of metaphysical, ethical and spiritual categories of reference” (1999: 117).

Herbert y Holub, que en edad solo se llevaban un año de diferencia, fallecieron en 1998, el 28 de julio en Varsovia, y el 14 de julio en Praga, respectivamente. La fecha es significativa para Heaney ya que el Acuerdo de Belfast, que supone el inicio del fin de los *Troubles* y sienta las bases para la paz en Irlanda del Norte, se firmó el Viernes Santo de 1998 (10 de abril),

¹ Zbigniew Herbert nació en 1924 en el seno de una familia católica en Lwów, ciudad polaca hasta 1939. A partir de entonces, salvo un breve periodo que estuvo bajo control nazi (junio de 1941-julio de 1944), formó parte de la Unión Soviética, y ahora pertenece a Ucrania. Herbert además de poeta, fue escritor y dramaturgo. Su abuelo era inglés, de ahí su apellido, y se había trasladado a Polonia como profesor de inglés.

² Miroslav Holub era de la misma generación que Herbert. Nació en la ciudad checa de Pilsen en 1923. Además de su pasión por la poesía, Holub era inmunólogo de formación.

evento histórico del que a buen seguro se congratularon los dos poetas por quienes Heaney sentía gran admiración y que influyeron en su obra.

Los años que van desde la publicación de *Station Island* (1984) hasta la de *The Haw Lantern* (1987) fueron especialmente luctuosos en lo personal para Seamus Heaney por la muerte de sus padres. Este poemario se ve muy influido por el dolor que supone la pérdida de su madre, Margaret Kathleen (McCann) Heaney, que falleció en octubre de 1984. Su padre, Patrick Heaney, murió en octubre de 1986. Lógicamente, la muerte de sus progenitores supuso una descarga emocional y espiritual en el poeta; sin embargo, solo el fallecimiento de su madre aparece reflejado en esta colección en la secuencia de sonetos titulada "Clearances",³ pues el poemario ya estaba terminado cuando Heaney sufrió la pérdida de su padre. No obstante, Heaney escribió el poema de "The Stone Verdict" como homenaje a la figura y personalidad de su padre.⁴

Sobre la influencia que estos hechos han tenido en la poesía de Heaney, Vendler ha escrito: "These deaths caused a tear in the fabric of Heaney's verse, reflecting the way in which an inalterable emptiness had replaced the reality that had been his since birth" (1999: 111). En una entrevista concedida a Blake Morrison en 1991, Heaney habla de su lado más íntimo y personal al confesar que: "The most important thing that has happened to me in the last ten years [...] is being at two death beds" (citado en Parker 1993: 211).

Si en el plano personal Heaney sufrió la pérdida de sus padres, en el político la situación seguía encallada y la violencia no tenía visos de cesar; Heaney define esos años como: "a decade of considerable dismay in Ireland – and myself. It began with the hunger strikes; and, as it

³ En diciembre de 1986 se publicaron ocho sonetos con el título de *Clearances*, siete de los cuales aparecen de nuevo (con algunas revisiones) en la secuencia de poemas de "Clearances" de *The Haw Lantern* (Brandes and Durkan 2008: 52-53).

⁴ Como se ha indicado, el padre de Heaney falleció en octubre de 1986, y el manuscrito final se había entregado para su publicación en el verano de ese año (O'Driscoll 2008: 286).

proceeded, the stalemate in the North showed no sign of being broken, nor did the violence show any signs of abating” (O’Driscoll 2008: 289).

9.2. *The Haw Lantern*

En este nuevo poemario, menos voluminoso (contiene 31 poemas) que los tres anteriores, Heaney barajó otro título, pero lo descartó por el contexto de la violencia: “I even toyed with the idea of calling the book *A River in the Trees* but that seemed a bit too soothing at the time” (O’Driscoll 2008: 290). No obstante, Heaney quedó muy satisfecho con el nombre de *The Haw Lantern*:

Still, the two lines *did* encompass an idea that would get expressed in different ways in *Seeing Things*: the growing realization that poetry shouldn’t allow itself to become ‘sluggish in the doldrums of what happens’: that it should proceed in the belief ‘that whatever is given / Can always be reimagined, however four-square, / Plank-thick, hull-stupid and out of its time / It happens to be’. Deep down, the question about obligation in relation to the Troubles persisted (*ibid.*)⁵

Es entonces cuando recurre a la analogía del barco –cuyo uso veremos más adelante en la siguiente colección de *Seeing Things* (1991)– para definir el poemario de *The Haw Lantern* como una ligera embarcación: “It’s a light craft, I agree, and tacks and veers along, but I think of it as a recovery book – recovery of writing ‘for the joy of it’, as instructed in ‘Station Island’ by the old artificer himself”⁶ (*ibid.* 291).

Estoy de acuerdo con la descripción que hace Vendler de este poemario, que califica de: “an intellectual volume: it ponders; it values; it chooses; it judges. It examines the poet’s tendency to ‘second thoughts’” (1999: 122). Heaney ha hecho caso de Joyce y ha elaborado un poemario en el que destaca el uso de alegorías para transmitir sus mensajes. Muchos de los

⁵ Los versos que cita Heaney pertenecen al poema de “The Settle Bed” (*ST* 29).

⁶ La referencia es hacia James Joyce, a quien Heaney ha decidido hacer caso cuando este le dice al poeta: “Now strike your note”, así como: “... and fill the elements / with signatures of your own frequency...” (*SI* 93-94).

poemas tienen un carácter analítico, a través de ellos Heaney se plantea una revisión de los valores tradicionales que él percibe en la comunidad en la que ha crecido y se ha educado, y muestra sus inquietudes políticas y sociales por la situación de violencia y sectarismo que desgraciadamente todavía siguen vigentes en Irlanda del Norte. “In the *Haw Lantern* Heaney again summons the British power brokers to the debating table, and, although the talk is perhaps more metaphysical in tone and subject than in previous volumes, the underlying political and linguistic issues are the same” (Hart 1993: 179).

Uno de los temas principales en esta colección trata sobre la pérdida de la fe de todo tipo, que no se circunscribe exclusivamente a ausencia de la fe religiosa, como ocurre en “*The Mud Vision*”, o de patriotismo, como se refleja en el poema de “*Wolfe Tone*”, que es el patriota irlandés por antonomasia, esa falta de confianza incluye a la sociedad en general, a las personas como colectivo.

La madre de Heaney falleció en 1984; la preciosa secuencia de “*Clearances*”, compuesta por ocho sonetos, está dedicada en su memoria: “in memoriam M. K. H., 1911-1984” (en memoria de Margaret Kathleen Heaney). En los versos que sirven de introducción al poema Heaney describe a su madre como una persona que forma parte de sus primeros profesores. Y de ella aprendió lo que ella había aprendido de su tío:

*She taught me what her uncle once taught her:
How easily the biggest coal blocks split
If you got the grain and hammer angled right.*

*The sound of that relaxed alluring blow,
Its co-opted and obliterated echo,
Taught me to hit, taught me to loosen,*

*Taught me between the hammer and the block
To face music. Teach me now to listen,*

To strike it rich behind the linear black.

(HL 24)

En los sonetos Heaney desvela y recrea, en una lírica conmovedora, la relación entre madre e hijo.

9.2.1. “From the Frontier of Writing”

La forma de este poema podría interpretarse como una carta cuyo remitente es “the Frontier of Writing”; el título, al igual que en los otros tres poemas que empiezan con la palabra “From ...”, es un primer indicio del contenido que guardan estos escritos e indica un cierto grado de misterio que el lector de dichas ‘misivas’ tendrá que escudriñar con la máxima atención.

En principio, el poema trata de los controles a los que están sometidas todas las personas que cruzan el paso fronterizo entre la república de Irlanda e Irlanda del Norte. Representa una escena típica y cotidiana a la que muchas personas se enfrentaban en Irlanda del Norte. La imagen es familiar, incluso para los turistas: el control normal y rutinario incluye ser interrogado por los militares.⁷ Como consecuencia del Acuerdo de Belfast de 1998, más del 43 % de las comisarías de policía a ambos lados de la frontera están cerradas en la actualidad. “Only 52 of the 92 PSNI and Garda stations within a 10-mile radius in 1998 of the Border remain open.⁸ Significantly more stations along the Border were closed in the North than in the Republic” (Fagan 2017: 6).

⁷ Personalmente fui testigo de esos exhaustivos controles en mi primer viaje a Belfast en 1985. La escena de los militares británicos con toda la parafernalia de armas de fuego (algo a lo que estaba acostumbrado por haber hecho el servicio militar en España), provistos con su ropa de camuflaje, radios, *walkie-talkies*, aparatos de vigilancia, como los espejos para mirar los bajos de los vehículos, y acompañados de perros, era una situación que producía cierta parálisis y que realmente impresionaba, especialmente por el contexto de violencia que se vivía cotidianamente en Irlanda del Norte.

⁸ El PSNI (*Police Service of Northern Ireland*) es el nuevo cuerpo de policía de Irlanda del Norte que sustituyó al RUC (*Royal Ulster Constabulary*) en 2001 fruto del Acuerdo de 1998. [*An*] *Garda* ([*Síochána*] Guardianes de la Paz) es la fuerza de seguridad de la República de Irlanda.

En una conferencia titulada “Frontiers of Writing”, perteneciente a sus famosas “Oxford Lectures”, Seamus Heaney habla de la partición de Irlanda por lo que se podría interpretar que este poema representa simbólicamente la frontera entre la República de Irlanda e Irlanda del Norte. El poeta reflexiona sobre la dificultad que entraña para algunas personas norirlandesas poder desarrollar su trabajo en Irlanda del Norte por las siguientes circunstancias: “The Irish political leader operating between two systems of loyalty, the Irish writer responsive to two cultural milieux, the Irish place invoked under two different systems of naming [...]”, y pone como ejemplo al prominente político John Hume;⁹ con respecto a los escritores, Heaney, aunque lógicamente no se autocita, sería el ejemplo por antonomasia. Él explica cuál es a su juicio el origen de estos obstáculos que suponen una dualidad de entornos políticos y culturales:

The problem is familiar and one of its unignorable causes is the border in Ireland, a frontier which has entered the imagination definitively, north and south, and which continues to divide Britain's Ireland from Ireland's Ireland. And I use these terms rather than British Ireland and Irish Ireland because in the north there is a minority who prefer not to think of themselves as British although they do live in Britain's Ireland, and in the republic there is a section of the population, quite vocal at the present time, who would regard the phrase 'Irish Ireland' as reactionary, triumphantly nationalistic and part of an historical baggage which they would prefer to shed (*RP* 188-89).

Como corolario final, Heaney concluye con la eterna, pero no por ello menos incómoda, situación de la frontera: “But whether the north and the south are to be regarded as monolithic or pluralist entities, the fact of the border, of partition, of two Irelands in one island, remains the salient fact” (*ibid.* 189).

El narrador del poema no solo tiene que cruzar físicamente el puesto de control situado en la carretera, sino que además ha de superar su ‘muro’ personal con las implicaciones de

⁹John Hume era el líder del SDLP (*Social Democratic and Labour Party*), partido más importante que representaba a los nacionalistas más moderados durante el proceso de paz. Junto con el UUP (*Ulster Unionist Party*), partido unionista liderado por David Trimble, desempeñaron un papel fundamental para alcanzar el Acuerdo de Belfast de 1998. Los dos políticos recibieron el Premio Nobel de la Paz de 1998: “for their efforts to find a peaceful solution to the conflict in Northern Ireland” (*The Nobel Peace Prize* 1998).

conflicto entre la consciencia –saber y conocer perfectamente toda la historia del porqué y el cómo del estado de las cosas sobre la situación actual–, y la conciencia –reconocer todos los males que dicho barrera física ha causado y está causando.

El lugar donde se desarrolla el control del vehículo presenta un ambiente de opresión y de vacío. Además de los militares que inspeccionan el coche, el ocupante se percata que también esta siendo observado por otros miembros de las fuerzas de seguridad en la distancia:

The tightness and the nilness round that space
when the car stops in the road, the troops inspect
its make and number and, as one bends his face

towards your window, you catch sight of more
on a hill beyond, eyeing with intent
down cradled guns that hold you under cover

and everything is pure interrogation
until a rifle motions and you move
with guarded unconcerned acceleration –

a little emptier, a little spent
as always by that quiver in the self,
subjugated, yes, and obedient.

(HL 6)

Tras la desagradable experiencia física del paso fronterizo y la psicológica de los interrogatorios, el poeta se refugia en el espacio de la escritura, donde se siente libre de la represión y de la subyugación a la que acaba de ser sometido. La escritura es un lugar seguro donde puede ejercer la desobediencia sin mayor censura que la propia conciencia:

So you drive on to the frontier of writing
where it happens again. The guns on tripods;

the sergeant with his on-off mike repeating
data about you, waiting for the squawk
of clearance; the marksman training down
out of the sun upon you like a hawk.

El poeta experimenta un sentimiento de liberación al haber conseguido ‘cruzar y escapar’. La escritura le sirve para aliviar la ansiedad personal, es un medio que le posibilita cruzar la frontera divisoria entre la opresión y la libertad. Una vez que se ha cruzado a la parte donde uno se siente independiente y libre de ataduras externas, los únicos interrogatorios en la escritura emanan de uno mismo y tienen que ver con el desarrollo de la capacidad creativa y de la responsabilidad. Es decir, las obligaciones éticas cuyos límites los fija el propio poeta: “arraigned yet freed”.

La imagen de la cascada, que se transforma en una carretera de asfalto, y la de los blindados y soldados comparándolos con sombras de árboles que se reflejan en el parabrisas de su coche, están cargadas de una fuerza expresiva plástica:

And suddenly you're through, arraigned yet freed,
as if you'd passed from behind a waterfall
on the black current of a tarmac road

past armour-plated vehicles, out between
the posted soldiers flowing and receding
like tree shadows into the polished windscreen.

(HL 6)

Estos versos expresan muy bien la situación de miedo y tensión política de Irlanda del Norte. En algunos lugares del mundo estos controles, mucho menos exhaustivos, han sido de carácter provisional y esporádico, pero, desgraciadamente, para la población norirlandesa esta experiencia ha formado parte de su vida durante décadas, especialmente para la comunidad

católica. La necesidad de tener que cruzar la frontera a diario, especialmente para aquellas personas que vivían a lo largo o cerca de la franja divisoria –muchas de las granjas estaban situadas en ambas partes de la línea fronteriza–, no solo suponía una lógica incomodidad sino que implicaba un peligro, sobretodo durante el largo periodo de los *Troubles*; a ese riesgo, además de los mencionados controles fijos, se añadían las patrullas militares móviles, y la amenaza de los grupos paramilitares republicanos (IRA) y lealistas (UFF) principalmente, que paraban a cualquier vehículo a discreción e interrogaban a sus ocupantes sobre su filiación religiosa y política.

En la actualidad no hay controles a lo largo de la frontera entre la República de Irlanda e Irlanda del Norte, pero como consecuencia del resultado del referéndum sobre el *Brexit* en el Reino Unido existe una gran preocupación de que los controles se reestablezcan.¹⁰ No se sabe qué repercusiones tendría sobre el proceso de paz sellado en el Acuerdo de Viernes Santo la vuelta de los puestos de inspección y de aduanas.¹¹ Además, el tráfico transfronterizo ha ido en aumento en los últimos años, por poner un ejemplo: “Last Monday, December 4th nearly 51,000 people crossed the border by road at seven main crossing points. The numbers are rising every year, and more vehicles travel to the Republic than to the North” (*The Irish Times* 2017: 8).

El poema también podría interpretarse como una metáfora en la que Heaney habla del papel de los críticos, a quienes identifica como tiradores que compara con halcones, cuya función de leer, escudriñar y analizar el trabajo de los escritores –para concluir con una crítica a modo de sentencia– se parece mucho a la que realizan los militares y la policía en el puesto fronterizo: “where it happens again”, es decir, la de inspeccionar, interrogar y dar su opinión

¹⁰ Los resultados del referéndum del 23 de junio de 2016 en Irlanda del Norte fueron a favor de la permanencia en la Unión Europea: “In Northern Ireland, 56% voted to remain in the EU. Most of the support came from Nationalists, largely because EU membership strengthens the north’s links with Ireland” (*The Economist* 2016).

¹¹ “The road-blocks and army watch-towers that once dotted the 499-kilometre (310-mile) border dividing Northern Ireland from the Irish Republic were among the most hated symbols of its long-running civil conflict. But since the Good Friday peace agreement of 1998, crossing that border has come to mean nothing more than changing currency and remembering that road signs switch between miles and kilometres. The two societies have intertwined, making the question of whether Ireland should eventually be reunited seem less important, and helping to forestall any return to violence” (*ibid.*)

(por escrito en el caso de los críticos),¹² que es inapelable, ya que si bien *verba volant, scripta manent*. La primera mitad del poema trataría sobre las penalidades y sufrimientos físicos que ha de padecer el poeta durante la inspección 'real', y la segunda parte pertenecería al ámbito metafórico con similares padecimientos y angustias, en la que, a pesar de ser incriminado y permanecer marcado por la censura, al final queda absuelto': "arraigned yet freed."

Para alcanzar esa libertad, –cruzar la frontera / escribir– el poeta necesita oír la autorización para proceder: "waiting for the squawk of clearance", el visto bueno viene del graznido del 'halcón', aunque en última instancia el permiso proviene del interior del poeta, es decir, estaríamos ante la recurrente dicotomía a la que se ha enfrentado Heaney desde sus inicios como poeta en 1966: lo que él llama "Art and Life" o "Song and Suffering", en definitiva, 'Poetry' y 'Politics'.

Por otro lado, el relato de este poema nos recuerda a un incidente que sufrió Heaney y que él mismo describe en "The Ministry of Fear" (*North*). Una patrulla de la policía norirlandesa (*Royal Ulster Constabulary*) paró el coche en el que él viajaba con una chica. Hasta ahí, todo 'normal'; sin embargo, la situación se complicó cuando un miembro de la RUC le preguntó cómo se llamaba: tanto el acento como su nombre, Seamus, le delataron como católico. Y eso se traduce, en el mejor de los casos, en hostilidad y en un interrogatorio más largo y severo. En el mismo poema Heaney cuenta otra experiencia en un control diferente en el que el policía, en su afán de ver y examinar todo, intentó leer unos poemas, pero fue incapaz de entenderlos (*N* 58-59). La existencia de este poema con sus imágenes, refleja, por un lado, la situación política; y, por otro, la social, con un sectarismo y una discriminación rampantes contra la población católica en general.

¹² Afortunadamente para Heaney, la crítica le ha sido muy favorable en líneas generales, pero sí es cierto de que recibió algunos comentarios muy severos, rayando lo personal, con la publicación de *North* por parte de algunos críticos, especialmente de los norirlandeses Ciarán Carson y Edna Longley, y del dublinés Conor Cruise O'Brien, quien pasó de ser un nacionalista convencido a un ferviente militante unionista.

9.2.2. “The Haw Lantern”

El nombre del poema coincide con el título de la colección. Tiene como novedad el hecho de que Heaney se recrea en una misma imagen durante todo el tiempo. Esta escena invernal, donde solo crece la baya roja en la rama de majuelo desprovista de hojas, al final se convierte en emblemática. En épocas de escasez y con relación a la baya, hay un refrán irlandés que reza así: “When all fruit fails, welcome haw”, que sería equivalente al refrán español de: ‘A falta de pan, buenas son tortas’. Heaney describe así este fruto: “The haw is wintry, wee, often wet from the rain, sweetened by the frost, an image of subsistence, and it contains within itself its own little stone verdict”¹³ (O’Driscoll 2008: 290).

El título es una metáfora, la palabra “haw” es el arbusto de majuelo, y “lantern” se refiere a la baya roja, el fruto que crece de la rama. Son del tamaño de las denominadas ‘crab apples’, de ahí que Heaney las identifique con estas pequeñas manzanas silvestres “crab of the thorn” (*HL 7*).

En los primeros versos Heaney ofrece una imagen del fruto como “a small light for small people”, y solo espera de ellos que mantengan la mecha del respeto hacia sí mismos lo suficientemente viva como para no cegarse:

The wintry haw is burning out of season,
crab of the thorn, a small light for small people,
wanting no more from them but that they keep
the wick of self-respect from dying out,
not having to blind them with illumination.

(*HL 7*)

La presencia de Diógenes es importante para Heaney en la medida en que el filósofo, por su forma de vivir y su comportamiento, representa ciertas virtudes y simboliza la conciencia

¹³ “The Stone Verdict” es el título de otro poema de esta colección, cuyo análisis y comentario forman parte del presente capítulo.

ética que impregna el contenido de los poemas de la colección. Independientemente de las obras que hubiera podido escribir, su propia vida forma parte del legado de su trabajo filosófico, y, como sostiene Russell, Heaney utiliza la figura de Diógenes para apuntalar su discurso moral: “he was likely attractive to Heaney as a model interlocutor in this poem, someone who could directly confront others on ethical issues, including those associated with the conflict in Northern Ireland, upon which the poet himself had occasionally taken a silent stance” (2016: 131):

But sometimes when your breath plumes in the frost
it takes the roaming shape of Diogenes¹⁴
with his lantern, seeking one just man;

Heaney fija la mirada en la baya ardiendo en el casi yermo paisaje del invierno, en las ramas desnudas de los espinos. Al principio Heaney ve la baya como una llama, para posteriormente, en un análisis más profundo, transformar la baya en la linterna que porta Diógenes, en busca de un hombre justo. La baya es a la vez médula y hueso, carnosa y huesuda. A pesar de que los pájaros la picotean continúa madurando. Estos versos reflejan una cierta desesperación por el país y por sí mismo. Es precisamente la presencia de Diógenes, en su búsqueda por un ‘hombre justo’, que demuestra y pone en evidencia la continua desilusión de Heaney, alimentada por la constante violencia y el ambiente de desconfianza. Además, el poeta se retira y se echa a un lado cuando se ve observado por Diógenes: “scrutinized from behind the haw”:

so you end up scrutinized from behind the haw
he holds up at eye-level on its twig,

¹⁴ Diógenes de Sinope fue un filósofo griego y uno de los fundadores de la escuela cínica. “The story that the Cynic philosopher (414-323 BC) lived in a jar reflects the ascetic manner of life which he and his followers favoured. [...] Cynicism was a way of life rather than a theoretical philosophy. Cynics proclaimed the supreme importance of individual freedom and self-sufficiency; they preached the ‘natural’ life and rejected with contempt the customs and conventions of society, thinking nothing of wealth, position, or reputation. They also affected to despise pleasure (‘I would rather go mad than enjoy myself’, said Antisthenes [discípulo de Sócrates]). Their ostentatious asceticism was a common spectacle, admired or ridiculed according to the spectator’s taste” (Barnes 1988: 364-65).

and you flinch before its bonded pith and stone,
its blood-prick that you wish would test and clear you,
its pecked-at ripeness that scans you, then moves on.

(HL 7)

El hecho de que el filósofo griego continúe con su escrutinio permite a Vendler sacar la siguiente conclusión: “By the end you have failed the test; the haw-lantern has moved on, and the one just man is still unfound” (1999: 118).

Otro elemento que aparece como símbolo es la presencia casi obsesiva de la piedra, podríamos decir que este objeto mineral es casi tan importante para el poemario de *The Haw Lantern* como los pantanos y las ciénagas lo son para el de *North*. Se podría hacer un paralelismo entre el pertinaz duro invierno que han de soportar los habitantes de Irlanda del Norte año tras año con la persistente violencia que igualmente han de padecer y aguantar estas personas. En el primer caso las consecuencias son naturales por lo que la población está acostumbrada y lo acepta sin mayores tribulaciones. Sin embargo, los sufrimientos producto de los enfrentamientos sectarios es algo difícilmente aceptable a lo que nadie debería tener que acostumbrarse.

En definitiva, en este poema Heaney plasma el ambiente de intolerancia que reinaba en la región norirlandesa y que se traduce en la desesperación que él siente por su país, aunque al final siempre queda un resquicio para la esperanza; en este sentido él ha escrito sobre este poema que: “It discovered a bedrock disappointment; it couldn’t not admit the stuntedness and small-mindedness that prevailed in Northern Ireland, but at the same time it allowed for a flicker of light. And it was also, happily, a bit odd” (O’Driscoll 2008: 290).

9.2.3. “Parable Island”

La idea para escribir este poema surgió durante un viaje de Heaney a Islandia, en 1985. Heaney critica lo absurdo que supone la existencia de una frontera dentro de un país (Irlanda)

que geográficamente es una isla. Las costas naturales deberían ser 'la frontera' con respecto al mundo exterior:

Although they are an occupied nation
and their only border is an inland one
they yield to nobody in their belief
that the country is an island.

Por otro lado, en Irlanda del Norte hay un maremágnum de nombres que crean confusión: los 'nativos' disponen de un nombre para una montaña y los 'ocupantes' tienen otro:

Somewhere in the far north, in a region
every native thinks of as 'the coast',
there lies the mountain of the shifting names.

... To find out where he stands the traveller
has to keep listening – since there is no map
which draws the line he knows he must have crossed.

Toda esta diversidad lingüística, junto con las diferencias religiosas –el pasado celta y la cristianismo actual (sea católico o protestante)–, son tan difíciles de aceptar por los miembros más fanáticos de ambas comunidades (incluyendo a los grupos terroristas) de la isla: “the forked-tongued natives”, que siguen con la actitud y el sinsentido de: “keep repeating / prophecies they pretend not to believe”, pero –el poeta tiene la esperanza de que– en un lugar debajo de una montaña: “where all the names converge”, en algún momento, algún día se revelará la verdad: “they are going to start to mine the ore of truth” (*ibid.*).

En el origen de la creación de la isla imaginaria había una creencia según la cual todo obedecía a una única realidad:

In the beginning there was one bell-tower
which struck its single note each day at noon

in honour of the one-eyed all-creator.

(*HL 10*)

Sin embargo, posteriormente se ha demostrado que esto era una ficción ideológica. Heaney se fija en el enredo de la situación lingüística:¹⁵

One school thinks a post-hole in an ancient floor
stands first of all for a pupil in an iris.
The other thinks a post-hole is a post-hole. And so on –

Para, seguidamente poner el foco en la política que rige el sectarismo de ambos lados:

like the subversives and collaborators
always vying with a fierce possessiveness
for the right to set ‘the island story’ straight.

(*HL 11*)

El poeta se mofa tanto de los nacionalistas más iracundos, a quienes tacha de “subversives” [el IRA], como de los unionistas más intolerantes, a quienes considera “collaborators”; critica que ambas facciones estén siempre ‘compitiendo’ y ‘rivalizando’ por imponer su versión de la verdad, que no deja de ser una visión totalmente distorsionada de la realidad plural existente.

Heaney nos dice que la existencia de una comunidad cohesionada es una quimera. Él se refiere naturalmente a Irlanda del Norte, donde reconoce que hay una diversidad cultural, lingüística y política. La *Utopía* que nos describe Tomás Moro es solo eso, una utopía.¹⁶ En ausencia de discriminación las diferencias en sí mismas no son malas, pueden ser hasta

¹⁵ Desde enero de 2017 no hay un Gobierno en Irlanda del Norte. Esta situación se debe a una disputa, que llevaba tiempo gestándose, entre los dos partidos más importantes del espectro político norirlandés: el DUP (*Democratic Unionist Party*) y el Sinn Féin (anterior brazo político del IRA), que salió del Ejecutivo, y sin cuya participación –así lo exige el Acuerdo de Belfast de 1998– las instituciones no pueden funcionar. Este partido es el único que se presenta a las elecciones tanto en Irlanda del Norte como en la República de Irlanda.

Entre las razones por las que no se ponen de acuerdo para formar Gobierno está la discrepancia sobre la cuestión lingüística: los nacionalistas exigen la aprobación de una ley que regule la lengua irlandesa, propuesta que los unionistas rechazan de forma tajante.

¹⁶ Tal vez lo más cercano a ese desiderátum sea la isla de Japón, un país culturalmente muy homogéneo.

enriquecedoras, pero desgraciadamente con un sectarismo exacerbado en la sociedad norirlandesa esa heterogeneidad se convierte en letal, y, desgraciadamente, no es una metáfora.

El mito al que se refiere Heaney se puede apreciar en los versos que cierran el poema, cuya parábola concluye con lo absurdo que supone la creencia absoluta de un único y puro origen de una sociedad, política y culturalmente monolítica:

The elders dream of boat-journey and havens
and have their stories too, like the one about the man
who took to his bed, it seems, and died convinced

that the cutting of the Panama Canal
would mean the ocean would all drain away
and the island disappear by aggrandizement.

(HL 11)

En el relato de la historia de este hombre en particular, que podría extrapolarse a todos los que piensan como él, Heaney se mofa de este mito, que queda definitivamente desmontado.

Este poema supone otra muestra de la fe que Heaney tiene en la libertad de la lengua, sería un acto de lo que él denomina como: “the government of the tongue”;¹⁷ sin embargo, a ese privilegio que Heaney le otorga a la independencia lingüística aparece una limitación para recordarnos que no siempre es ni adecuado ni socialmente responsable dar rienda suelta a la lengua:¹⁸ “a voice from another part of me speaks in rebuke. ‘Govern your tongue,’ it says, compelling me to remember that my title can also imply a *denial* of the tongue’s autonomy and permission. In this reading, ‘the government of the tongue’ is full of monastic and ascetic strictness” (GT 96).

¹⁷ También es el título de su segunda colección de ensayos, *The Government of the Tongue*, publicada en 1988, un año después de *The Haw Lantern*.

¹⁸ “To what extent should the tongue be in the control of the noble rider of socially responsible intellect, ethics or morals? I have, on the whole, inclined to give the tongue its freedom [...]” (GT 166).

9.2.4. “From the Republic of Conscience”

Este poema, también en forma de misiva, tiene que ver con la responsabilidad ética, tema recurrente en *The Haw Lantern*. La composición fue un encargo de Amnistía Internacional, organización no gubernamental de iniciativa social que trabaja para que los derechos humanos sean reconocidos y respetados en el mundo. Heaney recibió informes de esta ONG en los que se describía con dureza la situación de las condiciones de crueldad, sufrimiento e injusticia que debían soportar los presos de conciencia en diversas partes del mundo. Los detalles de la información le afectaron de tal manera a Heaney que no pudo dejar de admitir su incapacidad para poder representar tanto dolor en su poesía: “No cry I could have made in verse could have matched what was crying out in the dossiers” (O’Driscoll 2008: 292).

Heaney crea un país imaginario a través del cual realiza un viaje alegórico moralizante. Esa nación ficticia, que el poeta llama la ‘República de la Conciencia’, se la imagina como un lugar de silencio y soledad en el que una persona se ve conminada inexorablemente a realizar un ejercicio de autoconsciencia y de introspección. Heaney utiliza a un personaje acostumbrado a viajar por todo el mundo para canalizar y articular el contenido del poema:

When I landed in the republic of conscience
it was so noiseless when the engines stopped
I could hear a curlew high above the runway.
At immigration, the clerk was an old woman
Who produced a wallet from his homespun coat
And showed me a photograph of my own grandfather.

Al llegar a la aduana (*customs*) le piden que declare: “the words of our traditional cures and charms”, es decir, las costumbres (*customs*) de su cultura, algo que no es lo preceptivo en este tipo de casos; con ello Heaney quiere preservar la memoria cultural y resaltar el valor de la cultura de cada pueblo y así derrumbar las barreras raciales creadas por la ideología política:

The woman in customs asked me to declare
the words of our traditional cures and charms
to heal dumbness and avert the evil eye

(HL 12)

Como se ha indicado, el poema fue un encargo para celebrar el vigesimoquinto aniversario de la organización de Amnistía Internacional, de ahí que el símbolo que describe Heaney sea un guiño hacia la ONG. El logo oficial tiene dos imágenes: una vela, que representa 'la luz' de la esperanza, y alrededor de ella hay un alambre de púas, que representa 'la oscuridad' (desesperanza) de las personas que están encarceladas por razones injustas.¹⁹ En el poema Heaney rinde tributo a Amnistía Internacional con una figura con apariencia de un barco estilizado: la vela es un oído, el mástil una pluma inclinada, el casco tiene forma de boca, y la quilla es un ojo abierto; la embarcación, que porta la capacidad de los órganos sensoriales de ver, oír, y hablar (para poder denunciar y tomar nota a través de la escritura), simboliza la libertad de movimientos y, por ende, la propagación y defensa de los derechos humanos así como de los valores inherentes a la justicia:

Their sacred symbol is a stylized boat.
The sail is an ear, the mast a sloping pen,
The hull a mouth-shape, the keel an open eye.

En ese país virtual la conciencia y la honradez ética presiden la vida pública, y, en la inauguración de su símbolo sagrado, los políticos tienen la exigencia de jurar y guiarse por una serie de servidumbres:

At their inauguration, public leaders
must swear to uphold unwritten law and weep
to atone for their presumption to hold office –

¹⁹ Las dos sencillas imágenes del logo están inspiradas en un proverbio chino: "Better to light a candle than curse the darkness" (*Amnesty International* 2018).

and to affirm their faith that all life sprang
from salt in tears which the sky-god wept
after he dreamt his solitude was endless.

(*HL* 13)

Cuando el personaje internacional retorna a su país lo hace en calidad de ‘embajador’ de la ‘República de la Conciencia’ ya que en su viaje a ese país ha conseguido la ‘nacionalidad’, pues la conciencia es algo innato y universal, y ahora dispone de “dual citizenship”, incluida la suya; Heaney siempre ha hecho gala de su identidad como católico irlandés del Úlster.²⁰ Esta representación la va realizar en su propia lengua, es decir, la lengua franca del pensamiento que surge de la conciencia, de la verdad, y no en la engañosa lengua de los “fork-tongued natives” del poema anterior, “Parable Island” (*HL* 10):

I came back from the frugal republic
with my two arms the one length,²¹ the customs woman
having insisted my allowance was myself.

The old man rose and gazed into my face
and said that was official recognition
that I was now a dual citizen.
He therefore desired me when I got home
to consider myself a representative
and to speak on their behalf in my own tongue.

Their embassies, he said, were everywhere
but operated independently
and no ambassador would ever be relieved.

(*HL* 13)

²⁰ En este sentido Heaney mantiene que la dualidad de pertenencia cultural e identitaria ha sido enriquecedora para él: “My identity was emphasized rather than eroded by being maintained in such circumstances” (*RP* 202).

²¹ ‘Two arms the one length’: “[stock phrase] empty-handed, penniless” (Wall 1998: 71).

La persona que ha visitado “La República de la Conciencia” vuelve provista de todos los valores y derechos humanos que son de aplicación y de obligado cumplimiento en cualquier parte del mundo, por eso el nuevo ciudadano (“ambassador”) lo será también de forma vitalicia. No se puede despojar a nadie de dichos atributos que la ley natural otorga a todas las personas al nacer.

Este poema es la expresión de un desiderátum, un canto a la libertad y a la igualdad. En esta república imaginaria rige la conciencia, y ‘el gobierno de la lengua’ legisla siguiendo los preceptos de lo que se considera moral y universalmente aceptable. Los valores universales se fundamentan en la responsabilidad individual y guían el comportamiento de los ciudadanos en ese país.

9.2.5. “The Stone Verdict”

En “The Stone Verdict”, uno de los célebres poemas de esta colección, aparece el dios Hermes como figura destacada,²² que es a su vez, de alguna forma, el personaje que impregna todos los poemas relacionados con la ética de la colección. Hermes aparece porque Heaney desea un tratamiento para su padre parecido al que tuvo Hermes en su juicio: “judgement of Hermes”. Esta es la razón por la que el poeta le llama a Hermes²³ “God of the stone heap”. Es precisamente esta asociación con el juicio la que le confiere el poder de ejercer como el “vigilante” de los distintos poemas que aparecen relacionados con cuestiones éticas. Guthrie lo define así: “He is never a violent god. It is his part to appear suddenly beside the traveller and

²² En la mitología griega Hermes es responsable de guiar a los muertos hacia el infierno o averno. “Sometimes the stones would mark graves, which of course were commonly by the roadside in ancient times, and perhaps for this reason, perhaps simply by a natural extension of his function as guide, he became the spirit who led the souls of the dead down to Hades” (Guthrie 2001: 89).

²³ Hermes: “probably from Greek *herma* ‘heap of stones’” (*Oxford Dictionary of English*, 2017).

help and guide him with good advice. [...] His virtue lay in his speed and his wits, not in his strengths” (2001: 90-1).²⁴

Este dios fue sometido a un juicio en el que la sentencia no se verbalizaba, era silenciosa: los dioses daban su voto sigilosamente con piedras que depositaban a sus pies, de tal forma que medio cuerpo quedó cubierto por el montón de las piedras. “When Hermes killed Argos, he was brought to trial by the gods. They acquitted him, and in doing so each threw his voting-pebble at his feet. Thus a heap of stones grew up around him” (Guthrie 2001: 88).

Heaney utiliza la piedra como imagen y símbolo; él mismo explica el origen de la idea para escribir este poema a partir de la lectura de un libro (del que yo también cito):

William K. Guthrie’s *The Greeks and their Gods*. That’s where I read about the relationship between herm²⁵ and Hermes. A herm was a standing stone – in many senses: a stylized representation of Hermes erect; and Hermes, as god of travellers and marketplaces and suchlike, was connected with cairns at crossroads and stoneheaps of all sorts. Through all that, I began to connect him with my father, and so you got ‘The Stone Verdict’” (O’Driscoll 2008: 293).

Estoy de acuerdo con el comentario de Corcoran, especialmente con la necesidad imperiosa de interpretar una parte considerable del contenido del poemario: “Hermes is also the god of writing itself, whose name may be read out of the words ‘hermetic’ and ‘hermeneutic’; and *The Haw Lantern*, inheriting the mode of ‘Sweeney Redivivus’, prominently figures both secret meanings and the act of interpretation” (Corcoran 1998: 135-6); ‘hermético’²⁶ y “hermenéutico”, es decir, el arte de interpretar textos (originalmente textos sagrados).

²⁴ En los primeros textos de la literatura griega aparece Hermes con esta función de guía: “Sent by Zeus, he guides the aged Priam safely into the tent of Achilles, and he gives Odysseus the magic plant that is to keep him from harm, and instructs him how to use it” (Guthrie 2001: 91).

²⁵ *Herm*: “a squared Stone pillar with a carved head on top (typically of Hermes), used in ancient Greece as a boundary marker or a signpost” (*Oxford Dictionary of English*, 2017).

²⁶ “Se aplica a los alquimistas seguidores de Hermes, hijo de Zeus y Maya. Secreto o impenetrable. Aplicado a personas, muy reservado” (*María Moliner*, 1998).

En la primera parte, el padre del poeta, Patrick Heaney, se encuentra ante su juicio final, y está algo confuso por la situación. Su sombrero de granjero le cubre la cabeza, y lleva un bastón, que podría utilizar para caminar, o para arrear a los animales, pues él también había sido tratante de ganado.²⁷ El silencio era un rasgo característico de su personalidad. Había sido un hombre parco en palabras. Heaney, en boca de su padre, critica la palabrería e hipocresía – que podría referirse a la sociedad en general o a los políticos especialmente. Ahora Patrick va a ser juzgado por el Altísimo, que simboliza la fe que Patrick ha practicado toda su vida sin levantar la voz o quejarse, por lo que espera un juicio justo:

When he stands in the judgement place
With his stick in his hand and the broad hat
Still on his head, maimed by self-doubt
And an old disdain of sweet talk and excuses,
It will be no justice if the sentence is blabbed out.
He will expect more than words in the ultimate court
He relied on through a lifetime's speechlessness.

(*HL* 17)

En la segunda parte, Hermes viene en auxilio del 'reo'. Patrick Heaney está ahora en el monte del Olimpo, donde residen los dioses mitológicos del paganismo, y, al igual que hicieron con la apoteosis de Hermes, él será ensalzado con grandes honores y alabanzas, por lo que recibirá la absolución:

Let it be like the judgement of Hermes,
God of the stone heap, where the stones were verdicts
Cast solidly at his feet, piling up around him
Until he stood waist deep in the cairn²⁸
Of his apotheosis: maybe a gate-pillar

²⁷ Hermes también era el dios de los mercaderes y llevaba, como Patrick Heaney, un sombrero y una vara: "He was portrayed as a herald equipped for travelling, with broad-brimmed hat, winged shoes, and a winged rod" (*Oxford Dictionary of English*, 2017).

²⁸ *Cairn*: "a loose heap, usually of stones. [< Irish (Gaelic) *carn*.]" (Wall 1998: 73).

Or a tumbled wallstead where hogweed earths the silence
Somebody will break at last to say, 'Here
His spirit lingers,' and will have said too much.

(ibid.)

Este poema, además de conmemorar al padre del poeta, a cuya figura le da una dimensión mítica, tiene unas claras connotaciones religiosas. Heaney utiliza la figura de Hermes para trasladar a su padre a un periodo precristiano, y así evitar el férreo dogma y los rituales de la religión católica en un país tan devoto. La imagen de las piedras, que simbolizan el silencio –en este caso son piedras que ‘hablan’ para emitir el veredicto de inocencia de Patrick Heaney–, sustituyen la sentencia oral cristiana. El ‘cairn’, túmulo funerario de piedras, también sirve simbólicamente para vincular al padre de Heaney con la tierra en una Irlanda anterior al cristianismo y libre de constricciones religiosas.

9.2.6. “From the Land of the Unspoken”

Heaney sigue creyendo en la fuerza y la autoridad de la lengua, pero muestra algunas dudas en el uso que se hace de ella. El poder del silencio y la desconfianza en el discurso están muy presentes en este poema en el que Heaney se convierte en el portavoz de su pueblo, función que utiliza para defender a los escritores, especialmente “in a rich democracy” (*HL* 19). Como poeta y escritor la lengua es su principal herramienta, que utiliza con destreza e ingenio, pero a la vez es consciente de que en el contexto de violencia de los *Troubles* el ‘mal uso’ de este instrumento puede acarrear problemas, se trata de buscar y encontrar un necesario equilibrio, lo que él denomina con la expresión de “the government of the tongue”.

En “Whatever You Say Say Nothing” (*North*), Heaney critica el silencio que ha mantenido su comunidad nacionalista moderada durante mucho tiempo. Él mismo ha reconocido que su propio padre era una persona callada y silenciosa, a quien ha llegado a calificar de taciturno. Por esta forma de ser su presencia es muy apropiada en “The Stone

Verdict” –aunque su nombre no se menciona expresamente– ya que se trata de un poema en el que se valora el silencio, especialmente en momentos de tribulaciones. Cuando Heaney obtiene el Premio Nobel de Literatura de 1995, en la biografía del poeta se indica que su obra gira alrededor de una: “[...] inner tension [...] inherited from his parents, namely that between speech and silence”. Y sobre su padre añade: “His father was notably sparing of talk and his mother notably ready to speak out, a circumstance which Seamus Heaney believes to have been fundamental to the “quarrel with himself” out of which his poetry arises” (*The Nobel Prize in Literature* 1995).

En los primeros versos de este poema se puede apreciar cierta nostalgia en Heaney por un objeto que simboliza la coherencia y la armonía, “a bar of platinum”, el cilindro de platino e iridio de un kilogramo de peso que se estableció como medida estándar, y que guardan los franceses: “a logical and talkative nation” (se puede inferir que los irlandeses no lo son) en la Oficina Internacional de Pesas y Medidas en París,²⁹ lugar que Heaney alaba como si fuera un lugar de veneración: “the throne room and the burial chamber”.

Heaney es un escritor privilegiado que se siente en Boston ‘como en casa’. En EE. UU. la ciudad de Boston es conocida por el nombre de ‘the Hub’:

I have heard of a bar of platinum
kept by a logical and talkative nation
as their standard of measurement,
the throne room and the burial chamber
of every calculation and prediction.
I could feel at home inside that metal core
slumbering at the very hub of systems.

(*HL* 18)

²⁹ “Kilogram[me]: the SI unit of mass, equivalent to the international standard kept at Sèvres near Paris (approximately 2.205 lb)” (*Oxford Dictionary of English*, 2017).

Heaney vivía entre Dublín y Boston cuando escribió este poema. Como profesor de la Universidad de Harvard –centro con el que estuvo vinculado hasta 1996–, residía en Massachusetts durante seis meses al año por lo que tuvo la ocasión de conocer perfectamente a la diáspora irlandesa, muy importante en esa zona. Nos da a entender, de que él, por su situación acomodada como poeta reconocido y profesor de una de las mejores universidades del mundo, podría llevar una vida tranquila y desahogada sin necesidad de tener que preocuparse por los demás.

Utiliza a la comunidad irlandesa para referirse a los escritores. Tras la publicación de *The Haw Lantern* en 1987, en una entrevista al *Boston Phoenix*, Heaney afirma que él se siente como un exiliado en cualquier ciudad a donde vaya, ya sea en Belfast, Dublín o Boston: “Everybody’s in exile to start with, everybody who writes” (citado en Hart 1993: 193-94).

We are a dispersed people whose history
is a sensation of opaque fidelity.
When or why or exile began
among the speech-ridden, we cannot tell

Entre los escritores, a quienes Heaney considera héroes épicos, “legends of infants...”, existe una complicidad y un apoyo tácito:

but solidarity comes flooding up in us
when we hear their legends of infants discovered
floating in coracles towards destiny
or of kings’ biers heaved and borne away
on the river’s shoulders or out into the sea roads.

Curiosamente, las relaciones más relevantes entre los escritores ‘exiliados’ se establecen en los actos más cotidianos e informales. Su condición de católico en Irlanda del Norte le hacía sentirse como ciudadano de segunda clase, y ese sentimiento adquiriría mayor relevancia y se

agudizaba en lugares más favorables para él, como cuando vivía en Boston. En la entrevista mencionada Heaney también dijo: “I never had a feeling of comfortable consonance between myself and a place. The travel reinforces a condition that would be there anyway” (*ibid.* 141).

When we recognize our own, we fall in step
but do not altogether come up level.
My deepest contact was underground
strap-hanging back to back on a rush-hour train
and in a museum once, I inhaled
vernal assent from a neck and shoulder
pretending to be absorbed in a display
of absolutely silent quernstones.

(*HL* 18)

Heaney rechaza el uso de la poesía con fines puramente políticos. Además, cree que aquellos que utilizan la lengua para medrar profesionalmente corren el riesgo de desvirtuarla, de corromperla, e incluso de acabar con ella:

Our unspoken assumptions have the force
of revelation. How else could we know
that whoever is the first of us to seek
assent and votes in a rich democracy
will be the last of us and have killed our language?
Meanwhile, if we miss the sight of a fish
we heard jumping and then see its ripples,
that means one more of us is dying somewhere.

(*HL* 19)

La importancia de la lengua para Heaney es una idea reiterada en *The Haw Lantern*. Desde la distancia que le permite el uso de alegorías, leyendo entre líneas, se puede interpretar que Heaney critica la falta de sustancia de los medios de comunicación y del lenguaje periodístico,

que en cierta medida ha desplazado a muchos escritores no tan prominentes como él. De ahí que salga en defensa de sus colegas (“solidarity”) y no se entregue a ‘dormitar’ “at the very hub of systems”. Asimismo, reprocha la vacua retórica de los políticos que pervierten la lengua en provecho propio, y advierte a los escritores sobre esa mala praxis.

9.2.7. “Wolfe Tone”

Heaney hace un autorretrato póstumo del político Theobald Wolfe Tone (1763-1798). Este revolucionario aristócrata protestante irlandés fue uno de los fundadores de la organización de *United Irishmen*,³⁰ que propugnaba la unión entre católicos, protestantes y disidentes presbiterianos para superar los problemas de Irlanda y, de esta forma, desvincularse políticamente de Inglaterra. En 1798 se produjo una rebelión, y aunque la organización era mayoritariamente protestante el alzamiento encuentra un amplio apoyo en toda la sociedad irlandesa. El poema apunta a una pérdida de fe en el sentimiento patriótico de los irlandeses.

Pakenham da cuenta de la dimensión de los hechos históricos: “The Rebellion of 1798 is the most violent and tragic event in Irish history between the Jacobite wars [1689-1691] and the Great Famine [1845-1849]. In the space of a few weeks, 30,000 people – peasants armed with pikes and pitch forks, defenceless women and children – were cut down or shot or blown like chaff as they charged up to the mouth of the cannon” (2000: 13).

Wolfe Tone había viajado a Francia en busca de apoyo militar, y cuando volvía a Irlanda el barco en el que viajaba con soldados franceses fue interceptado por los británicos y él fue apresado. A los soldados franceses se les permite volver a casa, pero a los rebeldes irlandeses les espera una suerte desigual, son ahorcados o enviados a Australia. Wolfe Tone, antes de ser ejecutado, intentó quitarse la vida y falleció de las heridas.

³⁰ Inspirados por la Revolución francesa, la organización de *United Irishmen*, liderada por Theobald Wolfe Tone, fue fundada en 1791 en Belfast por varios grupos de protestantes y presbiterianos de las clases medias cuya finalidad era reformar el sistema político representativo en defensa de sus intereses de clase.

El revolucionario / poeta se siente alienado por su propia gente. Su desencanto radica en la falta de solidaridad política de las masas en las reformas que él quería llevar a cabo en pos de una Irlanda, si no independiente todavía, con más capacidad de autogobierno:

Light as a skiff, manoeuvrable
yet outmanoeuvred,

I affected epaulettes and a cockade,
wrote a style well-bred and impervious

to the solidarity I angled for,
and played the ancient Roman with a razor.

(*HL* 44)

Wolf Tone continúa con su relato en el que describe el desmoronamiento de su intentona revolucionaria, que, lógicamente se ve frustrada: la metáfora con la que él se identifica: “the shouldered oar”, es la parábola del poema: el remo ha sido abandonado. Aquí Wolfe Tone y Heaney coinciden en una misma persona:

I was the shouldered oar that ended up
far from the brine and whiff of venture,

like a scratching-post or a crossroads flagpole,
out of my element among small farmers –

Los siguientes versos hacen alusión a unos acontecimientos que tuvieron lugar en 1796, dos años antes de la rebelión. “French invasion force, with Wolfe Tone on board, but without its commander Hoche, reaches Bantry Bay (December) but is unable to land” (Pakenham 2000: 406):

I who once wakened to the shouts of men
rising from the bottom of the sea,

men in their shirts mounting through deep water
when the Atlantic stove our cabin's dead lights in

and the big fleet split and Ireland dwindled
as we ran before the gale under bare poles.

(*HL* 44)

Las consecuencias políticas de la Rebelión irlandesa de 1798 fue la de consolidar, más si cabe, la presencia británica en Irlanda estableciendo una vinculación legal más fuerte para evitar futuras rebeliones. “The result of the rebellion was no less disastrous: Britain imposed a Union on terms that proved unacceptable to the majority of the Irish people, and there was a legacy of violence and hatred that has persisted to the present day” (Pakenham 2000: 13). Es así como se formaliza el *Act of Union* de 1800, la unión entre el Reino de Irlanda y el Reino de Gran Bretaña (éste último una fusión del Reino de Inglaterra y el Reino de Escocia mediante ley [*Act of Union* de 1707]) para crear el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, el 1 de enero de 1801.

9.2.8. “From the Canton of Expectation”

Al igual que ocurre en “From the Frontier of Writing” este poema también tiene un componente autobiográfico. Heaney habla de su experiencia como miembro de la minoría católica educado en Irlanda del Norte. Describe algunas de las actividades que realizaban los miembros de la comunidad a la que pertenecían sus padres como si fueran ceremonias propias de la tradición nacionalista: las reuniones que tenían anualmente donde todos bailaban y los niños cantaban de memoria canciones aprendidas en gaélico irlandés y contaban las mismas historias de siempre con una actitud de resignación. El poeta contrapone este comportamiento de subordinación ante los unionistas con una visión renovada por parte de una nueva y mejor formada generación, a la que él se enorgullece de pertenecer:

Once a year we gathered in a field

of dance platforms and tents where children sang
songs they had learned by rote in the old language.

Recuerda que uno de los asistentes, que había pertenecido a la organización IRB (*Irish Republican Brotherhood*),³¹ narra una serie de vejaciones que todos asumían con naturalidad, y que, incluso para el excombatiente, no eran motivo de represalias:

An auctioneer who had fought in the brotherhood
enumerated the humiliations
we always took for granted, but not even he
considered this, I think, a call to action.

(HL 46)

Al volver a casa tenían que padecer el acoso habitual de los controles ‘aleatorios’,³² no de la policía en este caso, sino de los “militiamen on overtime”:

When our rebel anthem played the meeting shut
we turned for home and the usual harassment
by militiamen on overtime at roadblocks.³³

De repente surge un cambio propiciado por los estudios (Ley de Educación de 1947)³⁴ a los que tiene acceso una nueva generación de ciudadanos católicos, procedentes del medio rural y de

³¹ Esta organización secreta fundada en 1858, también conocida popularmente como ‘the Fenians’, fue el embrión de lo que sería el *Irish Republican Army* (IRA) tras el fallido Alzamiento de Pascua de 1916. “They [the Fenians] certainly represent a reservoir from which the 1916 rebels drew. For it was the Fenian IRB whose members planned the 1916 Rising, and that rebellion had deep roots in this clandestine, conspiratorial tradition of Irish Republicanism” (English 2012: 9).

³² Los “militiamen” eran ciudadanos ‘normales’ que durante el día trabajaban en sus correspondientes profesiones u oficios, y por la tarde y noche prestaban labores auxiliares de apoyo a la policía (RUC). Iban armados y todos eran protestantes. Por su estructura y su naturaleza las actividades de este grupo paramilitar eran sectarias ya que iban dirigidas contra la comunidad católica. Se les conocía por el nombre de ‘B-Specials’.

³³ Heaney también tuvo que sufrir con frecuencia este tipo de ‘inspecciones’ por parte de personas que le conocían pero que fingían lo contrario. “I knew that if I had been an equally innocent Protestant I would have been allowed to pass without any bother” (Parker 1993: 15).

³⁴ Esta legislación procedía de la Ley de Educación de 1944, conocida como *Butler Education Act*, y afectaba a Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte (Escocia tenía competencias propias en materia educativa como ocurre en la actualidad). El Gobierno unionista retrasó la implantación de dicha ley, que recibió el nombre de *Education Act (Northern Ireland) 1947*, durante tres años en Irlanda del Norte.

las clases trabajadoras urbanas, que les posibilita asistir por primera vez a una enseñanza secundaria de calidad y proseguir estudios universitarios como hizo Heaney:

And next thing, suddenly, this change of mood.
Books open in the newly-wired kitchens.
Young heads that might have dozed a life away
against the flanks of milking cows were busy
paving and penciling their first causeways
across the prescribed texts. The paving stones
of quadrangles came next and a grammar
of imperatives, the new age of demands.
They would banish the conditional for ever,
this generation born impervious to
the triumph in our cries of *de profundis*.
Our faith in winning by enduring most
they made anathema, intelligences
brightened and unmannerly as crowbars.

(*HL* 46-47)

Esta nueva generación, segura de sí misma y crítica, no se conforma con el *statu quo*; Heaney hace un juego de palabras con la gramática, los nuevos ciudadanos traen consigo un “change of mood” y no están dispuestos a seguir aceptando con resignación las desigualdades e injusticias padecidas hasta ahora por sus antepasados. Ellos quieren desmarcarse de esta situación política y social –generada en gran medida por una discriminación institucionalizada practicada por los unionistas anquilosados y enquistados en el poder–, ante la que se sienten “impervious”.

Se trata de una nueva época en la que ‘imperan’ las exigencias: “a grammar of imperatives”, y el modo condicional desaparece; muchos de ellos se convierten en activistas, reclaman y exigen algo tan básico en todos los países democráticos como son los derechos civiles. Sin embargo, unos cuantos, los más extremistas –cuyo número irá en aumento según

evolucione los acontecimientos políticos en Irlanda del Norte— se entregarán a la causa republicana más violenta y reavivarán el ‘antiguo’ IRA para crear una máquina de terror alimentada a su vez por los lealistas protestantes. Entre las dos comunidades enfrentadas, lideradas por las facciones más violentas, convertirán la región norirlandesa en un infierno durante las tres próximas décadas.

Al final del poema se puede apreciar el cambio que se produce desde la resignación inicial y el deseo, a otro más positivo a través de la preparación y la formación académica, y de nuevo Heaney quiere reforzar ese anhelo con la metáfora del barco que aparece en “From the Republic of Conscience”:

... to know there is one among us who never swerved
from all his instincts told him was right action,
who stood his ground in the indicative,
whose boat will lift when the cloudburst happens.

Heaney tiene puesta su confianza en la nueva generación de la comunidad católica cuyos ciudadanos están preparados para cuando tenga lugar el “cloudburst”, y no están dispuestos a tolerar las discriminaciones indefinidamente. No obstante, él cree en una reconciliación con los unionistas pues tiene la esperanza renovada de que la situación mejore —es muy difícil ir a peor— y está expectante ante los acontecimientos, de ahí, el título del poema.

9.2.9. “The Mud Vision”

Se trata de un poema un tanto atípico y extraño (el título refleja bien su contenido) en el que Heaney hace un retrato de un país imaginario que oscila entre la más extrema modernidad de una sociedad industrializada y una amplia zona rural donde reina la superstición. Además de los rasgos políticos y sociales, tiene un contenido religioso importante. Heaney afirma que el

poema está: “embedded in memories of life in an older Ireland, but it also gestures towards an Ireland that is still coming into being” (2013: 105).

En un artículo que escribió poco antes de morir, Heaney resume el contenido del poema y que habla sobre el significado y el origen del mismo:

The poem is a dramatic monologue, spoken by a member of a community that has the trappings of modernity but not the spirit of it. Then all of a sudden the people are visited by an apparition in the sky, something that looks like a great wheel of spinning, airborne mud. This vision speaks to something deep in the people’s make-up and attains a kind of religious aura for them, so as long as it is in evidence they experience a unique of self-belief, a kind of reawakening. Then the mud vision disappears and the people are back in a secular, workaday world (*ibid.*).

En el mencionado artículo, Heaney cuenta que hay dos experiencias personales de su adolescencia que le mueven a escribir el poema: por un lado, el recuerdo de informes en la prensa sobre la aparición de la Virgen María a una mujer a orillas del lago Neagh en Ardboe (condado de Tyrone) en los años cincuenta. Durante todo el verano las carreteras colindantes al lugar del suceso estuvieron llenas de personas expectantes ante la posibilidad de que la aparición se volviera a repetir y el jardín de la casa de la mujer era frecuentado por curiosos. Llegaban autobuses repletos de lugares tan lejanos como Cork, muchas jóvenes tomaron los hábitos, y los vendedores de objetos religiosos montaron puestos ambulantes en las vías públicas. El fervor religioso, apoyado por el clero, creció por este acontecimiento, aunque, pero en menor medida, también había un sentimiento de escepticismo entre la población.

La segunda experiencia había tenido lugar antes. Durante la producción de una obra en la que también se hablaba de la aparición de la Virgen (en este caso a los tres niños de Fátima) se produjeron unos efectos de luz que fueron repentinos, brillantes e inolvidables para el joven Heaney. También melodramáticos, que representaban el sol cambiando de color, como supuestamente ocurrió en Fátima.

En la ficción del poema, la persona que habla pertenece a una comunidad como las de Ardboe y Fátima: religiosa, rural, supersticiosa, desconcertada por la extrañeza de su visión, pero con la que, en el fondo, se sienten satisfechos. Sin embargo, el mundo que rodea a estas personas no comulga con estas 'realidades', para quienes todo esto es pura palabrería: "You could say they are people in whom the battle for the modern Irish soul is being fought" (*ibid.*).

Heaney toma prestada la imagen de la "mud vision", que define como semirreligiosa, de: "the shape that the artist Richard Long created on a wall of the Guinness Hop Store during the Rosc exhibition in 1984. Long dipped his hand in mud hundreds if not thousands of times to make a flower face of mudprints, and, in the free-ranging way of the imagination, my memory of it surfaced and coalesced with those other earlier occasions of wonder" (*ibid.*).

El poema comienza con la descripción de esta combinación de imágenes tradicionales con otras modernas al yuxtaponer: "Statues with exposed hearts and barbed-wire crowns" con "The dozing bellies of jets", "punks with aerosol sprays" y "Our first native models and the last of the mummers":

Statues with exposed hearts and barbed-wire crowns
Still stood in alcoves, hares flitted beneath
The dozing bellies of jets, our menu-writers
And punks with aerosol sprays held their own
With the best of them. Satellite link-ups
Wafted over us the blessings of popes, heliports
Maintained a charmed circle for idols on tour
And casualties on their stretchers. We sleepwalked
The line between panic and formulae, screentested
Our first native models and the last of the mummers,
Watching ourselves at a distance, advantaged
And airy as a man on a springboard
Who keeps limbering up because the man cannot dive.

(HL 48)

Los heridos por actos terroristas se ven como una ocurrencia cotidiana y son transportados en camillas, mientras que cerca de estos hechos hay un grupo de simpatizantes alrededor de famosos. Las estatuas con imágenes religiosas son vestigios del pasado que se entremezclan con el entramado de antenas de comunicación, helipuertos y restaurantes, signos de un país avanzado.

De repente, en ese país sin nombre y para los que quieren ver alguna esperanza, aparece un remolino de barro transparente en las “foggy midlands”, “Our mud vision”,... Y un sedimento fino de tierra se esparce para cubrir todas las grietas:

And then in the foggy midlands it appeared,
Our mud vision, as if a rose window of mud
Had invented itself out of the glittery damp,

En cuanto surge la: “gossamer wheel, concentric with its own hub / Of nebulous dirt, sullied yet lucent”, gracias a su presencia todo se transforma en colorido:

A gossamer wheel, concentric with its own hub
Of nebulous dirt, sullied yet lucent.
We had heard of the sun standing still and the sun
That changed colour, but we were vouchsafed
Original clay, transfigured and spinning.
And then the sunsets ran murky, the wiper
Could never entirely clean off the windscreen,
Reservoirs tasted of silt, a light fuzz

En los siguientes versos Heaney recurre a la tradición cristiana, común en la Iglesia católica y heredada en algunas denominaciones de la Iglesia anglicana, de llevar la señal de la cruz en la frente el Miércoles de Ceniza para marcar el periodo de Cuaresma.³⁵

³⁵ “En algunas Iglesias cristianas, tiempo litúrgico de preparación de la Pascua de Resurrección, desde el Miércoles de Ceniza hasta el jueves Santo, y que se caracteriza por ser un periodo de penitencia” (*DLE*).

Accrued in the hair and the eyebrows, and some
Took to wearing a smudge on their foreheads
To be prepared for whatever.

En la nueva situación la religión tradicional da paso a otra diferente donde los lirios se sustituyen por espadañas en los altares, y los inválidos se curan bajo el agua que proporciona “the mud vision”:

On altars bulrushes ousted the lilies
And a rota of invalids came and went
On beds they could lease placed in range of the shower.

(*HL* 48-49)

Todo el mundo empieza a mirar, a esperar, y a preguntarse por otras apariciones como la “mud vision”; a estas personas, que pertenecen a un grupo privilegiado, se les describe como: “A generation who had seen a sign!”.

Cuando finalmente desaparece la visión de “Original clay, transfigured and spinning”, los creyentes esperan que los observadores externos: “experts / Began their *post factum* jabber and all of us / Crowded in tight for the big explanations” (*ibid.* 49), los ‘iluminen’ con sus teorías para deleitarse por haber sido testigos de algo maravilloso y excepcional:

Just like that, we forgot that the vision was ours,
Our one chance to know the incomparable
And dive to a future.

Al final del poema todo lo que pueden decir es que han sobrevivido, pero a su vez, también han perdido la ocasión de ser los “mud-men”:

What might have been the origin.
We dissipated in news. The clarified place
Had retrieved neither us nor itself – except

You could say we survived. So say that, and watch us
Who had our chance to be mud-men, convinced and estranged,
Figure in our own eyes for the eyes of the world.

Estamos ante un poema complejo y fascinante, al igual que ocurría con “Sandstone Keepsake” (SI 20), pero, a diferencia de aquel (con múltiples alusiones históricas), “The Mud Vision” contiene elementos de fantasía. Los últimos versos terminan con una insinuación de que ha habido una pérdida de fe, no necesariamente religiosa, sino en términos generales, en la gente misma, es decir, se produce una gran decepción cuando los “expertos / begin their *post-factum* jabber”. Pasan de tener y creer en una revelación única, a estar atrapados en la modernidad de un mundo que entienden, pero con el que no se sienten cómodos. Heaney hace una crítica severa, en la que él también se incluye, a la población por su falta de confianza: “What was at stake for the population in that poem was also at stake for the poet who wrote it” (O’Driscoll 2008: 287), y compara la situación de las personas del poema con el nuevo ‘estatus’ económico generado por el ‘tigre celta’ durante los años noventa:

They have been sprung from the world of the awestruck gaze, where there was belief in miracle, the sun standing still and the sun changing in colour... They have entered the world of media-speak and post-modernity. They’ve been displaced from a culture not unlike that of de Valera’s Ireland – frugal, nativist and inward looking, but still tuned to a supernatural dimension; and they find themselves in a universe that is global, desacralized, consumerist and devoid of any real sense of place or pastness. They have moved from a world where the young were once sent to serve as stretcher-bearers at the shrine in Lourdes to a world where the young have shares invested for them at birth by the Celtic Tigerish parents. And in all this, that fictional population is like myself (*ibid.* 287-88).

En esta misma línea Heaney escribió años después, en el ya mencionado artículo, cómo veía a la población que aparece en el poema: “Alienated from what has been brought upon them, they “crowd in for the big explanations”, rather like the Irish population in the wake of the Celtic

Tiger, listening, bewildered, to experts. Economists. Regulators. Apologisers. Apologists” (2013: 105).

En el poema hay un choque entre la sociedad que ha representado los valores tradicionales de Irlanda, y la nueva realidad que está emergiendo como consecuencia principalmente de lo que Heaney denomina, y por lo que se conoce popularmente, como la economía del “Celtic Tiger”. La complejidad radica en la mezcla y la contraposición de lo viejo con lo nuevo, además, a estos dos órdenes de la forma de ver la vida se suma la violencia de los *Troubles* con sus componentes políticos y sociales, y el sempiterno y anacrónico papel de la religión. Heaney lamenta que la sociedad sea incapaz de conciliar lo bueno de las viejas tradiciones, incluida las creencias legítimas de las personas que se consideran creyentes, con la nueva y moderna situación de la sociedad actual. Es significativo que en un poema con efectos de ‘fantasía’ no hayan desaparecido los estragos de la violencia...

Estoy de acuerdo con cuanto Russell afirma sobre la fe religiosa de Heaney a estas alturas de la vida profesional del poeta: “Although at this point his his life, Heaney was no longer a believer, he nonetheless mourns this inability to be enchanted, whether by religious visions or by the suasive properties of the words in a poem (2016: 136).

9.3. Conclusión

Heaney ha escrito una poesía excesivamente analítica en esta colección, en la que él se sitúa a una distancia prudencial de los hechos que narra y describe, con numerosas alegorías y sátiras sobre la política, la sociedad y la religión en Irlanda. Respecto a este último punto, como ya he indicado en *Station Island*, Heaney no es un poeta religioso, de hecho, él se ha mostrado muy crítico con el dogma católico en muchos de sus poemas, aunque siempre de modo muy respetuoso. En “The Mud Vision” vemos la evolución que ha experimentado Heaney desde su juventud como creyente hasta convertirse en una persona muy escéptica en su madurez. Su verdadera religión es la poesía, y cree en el papel, metafóricamente sagrado, que ha de tener el

poeta: “poetry has a binding force, a religious claim upon the poet, and I take it that his ambitions will not be merely aesthetic, his activity not merely therapeutic or histrionic. I also assume that the poet still has in some sense a tribal role ...” (Heaney 1981: 650). En *The Haw Lantern* podemos apreciar el significado de estas palabras: Heaney se preocupa por la estética de la lengua, pero sin olvidar su papel y su responsabilidad dentro de la comunidad a la que pertenece.

Por otro lado, en los poemas analizados y comentados se aprecia una pérdida de fe generalizada que sirve como hilo conductor entre todos ellos: pérdida de fe religiosa en “The Mud Vision”, de fe patriótica en “Wolfe Tone”; también hay una pérdida de fe, o al menos ciertas dudas, en el uso que se hace de la lengua en “From the Land of the Unspoken”. Esta quiebra de confianza está muy bien representada metafóricamente en estos versos del poema “Hailstones”: “the melt of the real thing / smarting into its absence” (HL 14), que se refieren a la sensación de escozor que produce el granizo al cerrar y apretar la mano en forma de puño hasta que la materia sólida y relativamente dura se desvanece, y la presencia se transforma en ausencia, o en la pérdida mencionada.

Los cuatro poemas cuyos títulos empiezan con la palabra “From ...”³⁶ podrían entenderse como si fueran cartas ficticias de una persona que procede de un lugar desconocido y misterioso. Sin embargo, el remitente es un personaje que se vale de las alegorías para, a través de la imaginación, viajar a unos lugares que conoce bien y que le dejaron huella en el pasado. Las analogías que establece en estas ‘misivas’ muestran una preocupación por la lengua y por la banalización que se hace de ella, que a menudo va acompañada de una retórica vacía por la discriminación y la falta de tolerancia que existe entre las dos comunidades. Heaney es consciente de que para llegar a un compromiso es necesario un esfuerzo mutuo en el que ambas partes han de ceder.

³⁶ “From the Frontier of Writing”; “From the Republic of Conscience”; “From the Land of the Unspoken”; “From the Canton of Expectation”.

En el último poema de “The Mud Vision” Heaney retrata alegórica y satíricamente un país imaginario –aunque no es difícil inferir de que se trata de Irlanda– en el que habla de las supersticiones religiosas de la sociedad que no casan bien con la modernidad. Asimismo, critica a la nueva sociedad de consumo, que ha surgido como consecuencia de la mejoría económica que empezaba tímidamente a arrancar en el país y que se consolidaría a partir de la siguiente década con el llamado ‘Celtic Tiger’, por su falta de ideales y por su afán crematístico. Desgraciadamente, la violencia terrorista también tiene su protagonismo por la todavía inestable situación política.

En esta colección vemos a un escritor maduro con una dilatada experiencia, Heaney lleva más de veinte años ejerciendo la profesión de poeta y ha publicado siete colecciones importantes de poesía, amén de una cantidad importante de ensayos, incluyendo las dos célebres colecciones de *Preoccupations* y *The Government of the Tongue*. Todo este bagaje cultural y artístico, el paso del tiempo y la incesante violencia le han hecho evolucionar desde unas posiciones más idealistas y localistas de los primeros poemarios –en los que la tierra y la arqueología ocupaban un espacio significativo en su creación poética– a tener una visión de la vida más realista y global de los acontecimientos políticos y sociales en Irlanda del Norte a través de un discurso ético y metafísico del lenguaje parabólico. Asimismo, las alegorías le permiten reevaluar –en palabras de Vendler: “the poet’s tendency to second thoughts”–, su visión sobre los valores, las costumbres, las creencias religiosas y la división lingüística y política de la sociedad en su país.

Heaney ha tomado como modelos al poeta polaco Zbigniew Herbert y al checo Miroslav Holub por su comportamiento ético en unas condiciones políticas asfixiantes en sus países. La influencia recibida de estos escritores eslavos ha contribuido a este nuevo estilo lingüístico de Heaney.

En muchos de los poemas de esta colección (y a lo largo de su obra en general), Heaney ha hecho méritos, en imitación a Joyce, para ‘forjar la conciencia’ de su pueblo. Como dejó escrito en su diario Stephen Dedalus: “Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (Joyce 2007: 224).

Capítulo X

Entre el deseo visionario y la realidad de la experiencia de los *Troubles*:

‘Art and Life’ en *Seeing Things* y *The Spirit Level*

*“Indeed, the poems I was writing in 1989 and earlier
had to do with transforming of the given,
with preferring the imagined over the endured,
with ‘seeing things’”.*

(Heaney, 2002: 176)

“the ladder of the future
and the past, besieger and besieged.
the treadmill of assault

... finders, keepers, seers of fresh water
in the bountiful round mouths of iron pumps
and gushing taps.”

(*SL* 37)

“Ourselves again, free-willed again, not bad.”

September 1994

(*SL* 69)

10.1. Introducción

El fallecimiento de sus padres en un lapso de tiempo de tan solo dos años (de octubre de 1984 a octubre de 1986) le dejaron a Seamus Heaney un enorme vacío en lo personal que intentó llenar con su creación artística; desde entonces hasta 1991 fue un periodo muy fecundo en su obra: publicó, además de la colección de *The Haw Lantern* (1987), una colección de ensayos, *The Government of the Tongue* (1988); *New Selected Poems 1966-1987* (1990); una obra de teatro, *The Cure at Troy* (1990); y el poemario de *Seeing Things* (1991), cuyos poemas son objeto de análisis e interpretación en este capítulo. Y en lo profesionalmente académico fue nombrado *Professor of Poetry* en la Universidad de Oxford en 1988.¹

En 1986 Heaney expresó sus dudas sobre la conveniencia de haber publicado el poema *An Open Letter* (1983). Sin embargo, años después esas dudas se habían disipado. Entre 1989 y 1994 Heaney fue 'Professor of Poetry' en Oxford, y en una de sus conferencias el poeta justificaba la validez y vigencia del mencionado poema. Manifestó que la estupenda acogida que él había recibido en Oxford durante esos cinco años: "will always confirm the possibility of a new commonwealth of art, one wrested out of the old dramas of conquest and liberation, of annexation and independence, one that I wrote about ten years ago in *An Open Letter* to the editors of *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*". Heaney explicó a la audiencia parte del contenido del poema:

This took up a whole question of naming, what it means to call oneself or another person British or Irish, and in the course of it I alluded to different reviewers who had touched upon the duality. [...] In that same letter, I wrote that my passport was green, although nowadays it is a Euro-, but not an imperial, purple. I wrote about the colour of the passport, however, not in order to expunge the British connection in Britain's Ireland but to maintain the right to diversity *within* the border, to be understood as having full freedom to the enjoyment of an Irish name and identity within that northern jurisdiction. Those who want to share that name and identity in Britain's Ireland should not be penalized or resented or suspected of a sinister motive because

¹ Diez de las conferencias que Heaney impartió durante su estancia en Oxford entre 1989 y 1994 se recogen en el libro de ensayos titulado *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, publicada en 1995.

they draw cultural and psychic sustenance from an elsewhere supplementary to the one across the water (*RP* 201).

The Haw Lantern salió a la luz en 1987, en la década de 1990 (en los siguientes nueve años) Heaney escribe otras dos colecciones de poesía: *Seeing Things* (1991) y *The Spirit Level* (1996), último poemario objeto de estudio y análisis de esta tesis.

El 31 de agosto de 1994 se produjo un hecho muy relevante que tendría una enorme repercusión en el proceso de paz: el alto el fuego decretado por el IRA Provisional (PIRA). Este acontecimiento histórico tuvo lugar tras las conversaciones que habían mantenido John Hume y Gerry Adams durante meses para encontrar una salida a la terrible situación de violencia en Irlanda del Norte.² En septiembre de 1993 los dos líderes nacionalistas llegaron a un acuerdo cuyo objetivo era alcanzar la tan ansiada paz en la región. Asimismo, el documento que firmaron influyó en la Declaración de Downing Street de diciembre de 1993. Todos estos acontecimientos fueron pasos importantes que jalaron el proceso de paz y que finalmente desembocaron en el ansiado Acuerdo de Belfast –también conocido como Acuerdo de Viernes Santo– firmado por los Gobiernos británico e irlandés y los partidos políticos en Stormont el 10 de abril de 1998.

Seamus Heaney apoyó esta iniciativa política: en diciembre de 1993 fue uno de los firmantes de una carta en la que se pedía adoptar las medidas propuestas en el documento de Hume y Adams; y en septiembre de 1994, inmediatamente después de la declaración del IRA, escribió un ensayo titulado “Light Finally Enters the Black Hole”, en el que describía sus sentimientos sobre el mencionado cese de la violencia. Empezaba su ensayo así: “The announcement by the Provisional IRA last Wednesday changed everything for the better. I listened to the radio all afternoon, hoping to hear words that would be up to the magnitude of

² John Hume era el líder del *Social Democratic and Labour Party* (SDLP), y Gerry Adams del partido de Sinn Féin (SF).

what was happening. But while the political leaders and the commentators were (with predictable exceptions) elated, the sheer volume of the talk began to have an almost claustrophobic effect" (FK 45).

El comunicado le retrotrae a Heaney a los inicios del estallido de los *Troubles*, y en su relato Heaney resume perfectamente la terrible situación de sufrimiento –de la que hace responsable a todos los actores involucrados en el conflicto– en la que la población norirlandesa tuvo que vivir durante tanto tiempo; por su enorme interés histórico del momento y su brillante prosa reproduzco varios fragmentos del ensayo:

I went outside to try to recollect myself and suddenly a blind seemed to rise somewhere at the back of my mind and the light came flooding in. I felt twenty-five years younger. I remembered what things had felt like in those early days of political ferment in the late sixties. How we all were brought beyond our highly developed caution to believe that the effort to create new movement and language in the Northern context was a viable project.

But as well as feeling freed up, I felt angry also. The quarter century we have lived through was a terrible black hole, and the inestimable suffering inflicted and endured by every party to the conflict has only brought the situation to a point that is politically less promising than things were in 1968.

At that time, there was energy and confidence on the nationalist side and a developing liberalism – as well as the usual obstinacy and reaction – on the unionist side. There was a general upswing in intellectual and social activity, the border was more pervious than it had been, the sectarian alignments less determining (ibid).

Heaney vuelve al presente y analiza con realismo lo que este paso podría significar tanto para los nacionalistas como para los unionistas para avanzar por una senda mejor:

What I felt last Wednesday, however, was that there was now an opportunity for everybody to get involved again. The excitement being expressed about the new developments was more than hype. Even people on the unionist side were experiencing a fleeting temptation to credit the turn for the better. The DUP representatives were understandably downbeat, to say the least, and the citizens on the ground in loyalist areas could hardly be expected to clap their hands.

A pesar de todo, Heaney considera que la reacción general es positiva y que la decisión del IRA podría dar lugar a un cambio, por muy pequeño que fuera, en la sempiterna actitud recelosa de los unionistas:

Not a great change of mood, of course. The refusal to consider any move that might erode the Britishness of the Ulster Protestant way of life is totally ingrained in the loyalist community, and after the past twenty-five years it would be stupid and insulting to expect them to renege on their sense of separate identity. But it is neither stupid nor insulting to ask them to consider consenting to some political adjustment that would give the nationalist minority equally undisputed rights to the grounds of their Irish identity.

The cessation of violence is an opportunity to open a space – and not just in the political arena but in the first level of each person’s consciousness – a space where hope can grow. And I mean hope in the sense that Vaclav Havel has defined it, because it seems to me that his definition has the kind of stoical clarity that should appeal to every realist in the north, Planter or Gael, Protestant or Catholic, optimist or pessimist.

Heaney termina su ensayo hablando del término ‘Hope’, palabra (que escribo con mayúscula a conciencia) que podría resumir simbólicamente gran parte de su obra con relación a la situación política y social en Irlanda del Norte:

Hope, according to Havel, is different from optimism. It is a state of the soul rather than a response to the evidence. It is not the expectation that things will turn out successfully but the conviction that something is worth working for, however it turns out. Its deepest roots are in the transcendental, beyond the horizon. The self-evident truth of all this is surely something upon which a peace process might reasonably be grounded (*FK* 46-47).

Los grupos paramilitares lealistas, representados por el *Combined Loyalist Military Command* (CLMC),³ tardaron seis semanas en anunciar el cese de la violencia y de las actividades terroristas. Indudablemente, estas declaraciones, sumadas a la del IRA, fueron recibidas con esperanza y supusieron un sentimiento de alivio generalizado en toda Irlanda.

³ El (CLMC) era una organización paraguas establecida en abril de 1991 para coordinar las acciones de todos los grupos paramilitares protestantes lealistas: *Ulster Volunteer Force* (UVF); *Ulster Freedom Fighters* (UFF), nombre tapadera utilizado por el *Ulster Defence Association* (UDA), y el *Red Hand Commando* (RHC).

El alto el fuego del 31 de agosto de 1994 duró algo menos de 18 meses; la ruptura se produjo con la colocación de una bomba en Canary Wharf, Londres, el 9 de febrero de 1996, atentado que causó la muerte de dos personas y más de 100 heridos, además de enormes pérdidas materiales. Murphy cree que el Gobierno conservador británico no supo aprovechar la coyuntura política del momento:⁴ “The 1994 ceasefire in its turn came to an end (in February 1996), in part owing to the inert intransigence of an embattled Conservative government in Britain, which was dragging its way through the fag-end of an over-extended period of rule” (2000: 102).

El definitivo cese de actividades terroristas tuvo lugar el 19 de julio de 1997, hecho que contribuyó de manera significativa a las negociaciones del proceso de paz que culminaron en el Acuerdo de Belfast de 1998.

En su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura de 1995 Heaney volvió a referirse a esos años de violencia en Irlanda el Norte como un periodo baldío en el que: “[...] people settled in to a quarter century of life-waste and spirit-waste, of hardening attitudes and narrowing possibilities that were the result of political solidarity, traumatic suffering and sheer emotional self-protectiveness” (CP 17).

Durante este periodo la violencia continúa en las calles y hasta 1992 los asesinatos sectarios se mantienen a una media anual de casi cien personas fallecidas. A partir de 1994, con el alto el fuego del IRA, y posteriormente de los grupos terroristas lealistas, la cifra de muertos disminuye a 69; en 1995 a 9 la cifra más baja con diferencia desde el inicio de los *Troubles* en 1969.

⁴ Ciertamente, el Gobierno conservador de John Major, tras largos años en el poder (Margaret Thatcher había gobernado desde mayo de 1979 hasta noviembre de 1990), estaba dando sus últimos coletazos políticos. El 6 de mayo de 1997 fue sustituido por el Gobierno laborista de Tony Blair cuya implicación personal en la situación política de Irlanda del norte fue fundamental y decisiva para alcanzar el Acuerdo de Viernes Santo casi un año después de su elección como primer ministro británico; asimismo, su permanencia al frente del Gobierno hasta 2007 contribuyó enormemente a la estabilización de la política norirlandesa.

Hubo 23 muertos tanto en 1996 como en 1997. En 1998, año de la firma del tan ansiado Acuerdo de Belfast⁵ –también conocido como Acuerdo de Viernes Santo– firmado por los Gobiernos británico e irlandés y los partidos políticos en Stormont el 10 de abril de 1998, se producen 59 asesinatos⁶ (McKittrick and McVea 2012: 375).

Heaney ha afirmado que escribió el poemario de *Seeing Things* como respuesta artística a la situación interminable de los *Troubles*, colección en la que se decanta por un tipo de poemas en los que prefiere dar rienda suelta a la imaginación “seeing things” en lugar de escribir sobre experiencias ya conocidas y padecidas hasta ahora; la parábola del barco que vuela sobre las cabezas de los monjes es un buen ejemplo de estos nuevos poemas que pudimos ver en *The Haw Lantern*: “All of this was proceeding in part from a deep impatience with the expected and by now artistically overworked subject-matter of ‘the Troubles’. The spirit was wanting more freedom to gambol, tragic circumstances and social obligation notwithstanding” (Heaney 2002: 177).

En 1990, un año antes de la publicación del poemario de *Seeing Things*, Heaney, a partir de la obra sofoclea de *Filoctetes*, escribió su célebre versión para el teatro titulada *The Cure at Troy*. Esta obra también surgió de la necesidad imperiosa de dedicarse más a crear una poesía producto de la imaginación que a escribir poemas ‘impuestos’ por las circunstancias políticas del momento:

What’s more, by being an impatient reaction to the burden of dutiful ‘commentary’-type drama (‘Troubles art’), *The Cure at Troy* seems to me not only a declaration of a need for the imagination to outface the expectations of the topical but also a proof that it can happily and

⁵ El 15 de agosto de 1998 se produjo el atentado de Omagh, perpetrado por los terroristas del *Real IRA* (RIRA [IRA auténtico]), grupo disidente del *Provisional IRA* ([IRA provisional]) que estaba en contra del Acuerdo de Belfast, también conocido como Acuerdo de Viernes Santo, firmado por los Gobiernos británico e irlandés y los partidos políticos en Stormont el 10 de abril de 1998. En el atentado fallecieron 28 personas, dos de ellas de nacionalidad española, y dejó 360 heridos. “The Omagh bomb caused the largest number of deaths of any single event in the Troubles” (Gillespie 2017: 222).

⁶ En 1999 se producen siete asesinatos. Desde entonces hasta junio de 2012 el número de víctimas alcanza a 88 personas (McKittrick and McVea 2012: 375).

'relevantly' do so. In other words, the play and *Seeing Things*, the book of poems contemporary with it, are a kind of 'post-cease-fire' writing *avant la lettre* (*ibid.* 178).⁷

10.2. *Seeing Things*

El título del poemario es un juego de palabras: 'seeing things' en el lenguaje de uso popular quiere decir lo contrario, no *ver* las cosas sino imaginarlas; la frase 'You're just seeing things' es un ejemplo de esto y tiene una connotación peyorativa, es decir, sería otra forma de decir 'ver fantasmas donde no los hay' o 'estás viendo visiones'. Hay un equilibrio entre el escepticismo y el deseo, pues mientras estas dos palabras pueden denotar la posible existencia de una ilusión o engaño, a la vez cabe la posibilidad también de que haya una revelación, es decir, una manifestación de una verdad secreta u oculta. Sin embargo, en el título del poemario Heaney nos invita a fijar nuestro sentido en cosas a las que normalmente no prestaríamos mucha atención para que entren a formar parte de nuestra vida, y a partir de ahí sacar una lectura positiva.

La colección de 'Viendo visiones' da un giro importante en su temática, se aparta de los asuntos políticos y sociales de Irlanda del Norte que tan presentes, aunque de distintas formas, estaban en la poesía de Heaney hasta *The Haw Lantern*. Esta colección se centra casi exclusivamente en asuntos privados, en 'visiones' personales y familiares, y se aleja de los temas políticos e históricos de anteriores poemarios. Muchos de los poemas están relacionados con la descripción de objetos que se pueden encontrar fácilmente en cualquier casa y el poeta describe lo que ve a partir de su imaginación.

Seeing Things está dividido en dos partes: la primera no lleva título y la segunda se llama "Squarings". Sin embargo, hay dos poemas que no pertenecen estructuralmente a ninguna de las dos partes mencionadas y que se encuentran al inicio y al final del libro: "The Golden

⁷ El 31 de agosto de 1994 se produce el alto el fuego del IRA. Estas dos obras, *The Cure at Troy* (1990), y *Seeing Things* (1991), 'se anticipan' al comunicado; es una forma 'visionaria' ("seeing things") de adelantarse a los acontecimientos del futuro.

Bough” abre la colección y “The Crossing” la cierra; esta disposición no es casual ya que los dos poemas están escritos en recuerdo de Patrick Heaney, padre del poeta que había fallecido en octubre de 1986 y Heaney quiso que ambas composiciones envolvieran simbólicamente todo el contenido artístico de la colección. El interés de Heaney por la traducción es evidente en estos dos poemas, ya que ambos son traducciones de obras de Virgilio y Dante. Los dos están relacionados con el viaje hacia el mundo de los muertos y los espíritus, y suponen una meditación de la relación entre padre e hijo.

Con relación a este nuevo rumbo poético en esta colección, estoy de acuerdo con De Petris al afirmar que Heaney debe seguir el camino artístico que desee como poeta: “The poet’s responsibility to life consists in the absolute devotion to his craft; seeing things is saying things” (De Petris 1995: 167). En los poemas de este libro Heaney despliega una verdadera libertad artística como hasta ahora no lo había hecho.

10.2.1. “The Golden Bough”

Es poema es una traducción del libro VI (vv. 98-148) de *La Eneida* de Virgilio. Heaney siempre mostró su fascinación por este libro:

When I was at school, the Virgil that was set when I was doing my exam was *The Aenied* [sic], Book Nine, Nisus and Euryalus and all that. But the teacher was a wonderful teacher. He taught obliquely, because he kept saying, “Oh boys, I wish it were Book Six.” [...] All through my life, then, I thought, “Book Six.” And of course it’s irresistible, once you read it. The journey into the underworld, the golden bough, and so on (Heaney and Hass 2000: 16).

La muerte de su padre fue lo que le empujó a leer el libro en cuestión y a traducir el extracto citado. “I gravitated towards that part of the poem and took special note of it after my father died, since the story it tells is that of Aeneas’ journey to meet the shade of his father Anchises in the land of the dead” (Heaney 2016: vii). Estos versos sirven de escenario para expresar la devoción del poeta hacia su padre, que en el poema aparece ‘disfrazado’ como Anquises, el

padre de Eneas a quien éste recurre para oír sus consejos; Eneas se dirige a la sibila en estos términos:

‘No ordeal, O Priestess,
That you can imagine would ever surprise me
For already I have foreseen and foresuffered all.
But one thing I pray for especially: since they say it is here
That the King of the Underworld’s gateway is to be found,
Among these shadowy marshes where Acheron comes flooding through,
I pray for one look, one face-to-face meeting with my dead father.
Teach me the way and open the holy doors wide’.

(ST 1)

Este pasaje se corresponde con los versos 107-111 del libro de Virgilio. Es en el 110 en el que queda patente el amor de Heaney por su padre.⁸ En la obra original que he utilizado, cuya traducción es de Robert Fitzgerald, estos versos, pronunciados por Eneas,⁹ rezan así:

“No novel kinds of hardship, no surprises,
Loom ahead, Sister. I foresaw them all,
Went through them in my mind. One thing I pray for:
Since it is here they say one finds the gate
Of the king of under world, the shadowy marsh
That wells from Acheron, may I have leave
To go to my dear father’s side and see him.
Teach me the path, show me the entrance way”.¹⁰

(Virgil 1992: 163)

Robert Fitzgerald fue una figura paterna para Heaney: “when Robert died, there was a memorial reading held for him. And I thought, “Book Six.” I thought of the bit where Aeneas meets his

⁸ El lenguaje que emplea Heaney en este verso se ajusta más a la tradición cristiana que el más neutro de la traducción de Fitzgerald.

⁹ “Virgil has personified in him all those qualities which he believed had built the Roman Empire and made it great” (Snodgrass 1988: 107).

¹⁰ Versos 156-163.

father in the underworld, because Robert had been a father figure in my life at Harvard, so I read this and then thought more about the underground journey, going down, getting back” (Heaney and Hass 2000: 16).¹¹

A pesar de su escepticismo con la religión católica, especialmente en su madurez, Heaney siempre se ha sentido intelectualmente atraído por el mundo del más allá; la influencia de la *Comedia* de Dante es solo un ejemplo al que podríamos añadir el libro que nos ocupa del gran poeta romano Virgilio, a quien el propio Dante, trece siglos más adelante, lo eligió como guía en su viaje por el Infierno y el Purgatorio. Corcoran, en el obituario de Heaney, resaltó la importancia de estas imágenes en el trabajo del poeta:

[...] although the religion itself had for Heaney long given way to the secularism characteristic of his literary generation, his categories of discrimination in writing as well as in ethics – almost, you might say, his categories of consciousness itself – continued always to carry a distinctively Catholic inflection. For all his later secularism, Heaney’s imagination continued also to be suffused by images of an afterlife. This is figured most powerfully in his later work by allusions to and evocations of Virgil, and especially of the descent into the underworld in Book VI of the Aeneid [...]. In such places, the Aeneid seems to constitute a kind of displaced Catholicism, supplying a supportive mythology for a poet whose secularism continued to require such a thing (Corcoran 2013).

Eneas (Heaney) continúa con su monólogo a la sibila, a quien describe la relación que tuvo con su padre –siempre de apoyo mutuo, especialmente en los momentos más difíciles–, para que le ayude a encontrar a su progenitor:

‘I carried him on these shoulders through flames
And thousands of enemy spears. In the thick of battle I saved him
And he was at my side then through all my sea-journeys,
A man in old age, worn out yet holding out always.’

¹¹ Robert Fitzgerald fue poeta y traductor. Heaney y Fitzgerald se conocieron en la Universidad de Harvard y fraguaron una gran amistad. Además de *La Eneida*, también ha traducido *La Iliada* y *La Odisea*, esta última con una introducción de Seamus Heaney. Fitzgerald falleció en 1985, y Heaney le dedicó el libro de *The Cure at Troy* (1990).

En sus inicios como poeta Heaney describió a su padre con mucho cariño y admiración, especialmente en el emblemático poema de "Digging", que abre la colección de *Death of a Naturalist* (1966): "By God, the old man could handle a spade" (DN 1).

Este poema, además de conmemorar la muerte tanto de Patrick Heaney como de Robert Fitzgerald, es relevante por la influencia que recibe Heaney de la literatura clásica romana y el uso religioso que establece en la analogía entre Eneas y su padre Anquises, y el propio Seamus con el suyo (además de incluir también simbólicamente a Fitzgerald).

10.2.2. "The Settle Bed"

En este poema Heaney pone el foco en un mueble de madera, relativamente pesado, que hace las funciones de cama, sofá y baúl y podían estar muy ornamentadas atendiendo al estatus socioeconómico del propietario. El primer verso hace alusión a la recepción del mueble, pero también podría interpretarse en términos políticos como la llegada del cese de hostilidades: deseado, esperado, ya efectivo y definitivo:

Willed down, waited for, in place at last and for good.

A continuación, se describe el objeto en cuestión:

Trunk-hasped, cart-heavy, painted an ignorant brown.
And pew-strait, bin-deep, standing four-square as an ark.

A través de las imágenes de estos enseres Heaney quiere poner de relieve el atavismo político y las actitudes de inmovilismo de las dos comunidades: la protestante y la católica:

Yet I hear an old sombre tide awash in the headboard:
Unpathetic *och ochs* and *och hohs*, the long bedtime
Anthems of Ulster, un willing, unbeaten,
Protestant, catholic, the Bible, the beads

Long talks at gables by moonlight, boots on the hearth,
The small hours chimed sweetly away so next thing it was
The cock on the ridge-tiles. And now this is 'an inheritance' –
Upright, rudimentary, unshiftable planked
In the long ago, yet willable forward

Estos enseres son muy pesados y difíciles de mover, como lo es también el peso de las posiciones políticas de sectarismo entre unionistas y nacionalistas, que se antoja prácticamente inamovible: “un-get-roundable”:

Again and again and again, cargoed with
Its own dumb, tongue-and-groove worthiness
And un-get-roundable weight.

(*ST 28*)

El mueble (o el enfrentamiento político entre ambas comunidades) supone una herencia, pero la imaginación del poeta convierte esta situación en una dote que a su vez tendrá la función de reconciliación como si de un matrimonio se tratara. A través de la creatividad, fantasía, voluntad y esfuerzo por ambas partes el peso se puede aligerar, y, por ende, la situación puede cambiar:

But to conquer that weight,
Imagine a dower of settle beds tumbled from heaven
Like some nonsensical vengeance come on the people,
Then learn from that harmless barrage that whatever is given

Can always be reimagined, however four-square,
Plank-thick, hull-stupid and out of its time
It happens to be. You are free as the lookout,

La imagen del barco perdido en la niebla, que bien podría ser el barco norirlandés (“actual”) que ha desaparecido de las manos de sus habitantes, nos lleva a la imagen del barco visionario

de los monjes del poema viii "Lightenings" con sus visiones milagrosas, capaces de producir cambios en las personas:

That far-seeing joker posted high over the fog,
Who declared by the time that he had got himself down
The actual ship had been stolen away from beneath him.

(ST 29)

El poema que crea Heaney con estas camas muebles y sus posibles alegorías es un buen reflejo del estado de ánimo del poeta durante el periodo de mediados de los años 90 y sus expectativas personales con los interminables *Troubles* y toda la violencia política y social que conllevan. Es una sensación con un cierto grado de optimismo moderado pero cauto a la vez.

10.2.3. "Lightenings i"

Los siguientes versos pertenecen al primer poema de "Lightenings", y hacen referencia al viaje de peregrinación de Heaney en "Station Island" (1984):

And after the commanded journey, what?
Nothing magnificent, nothing unknown.
A gazing out from far away, alone.

And it is not particular at all,
Just old truth dawning: there is no next-time-round.
Unroofed scope. Knowledge-freshening wind.

(ST 55)

El viaje le ha servido para confirmar sus experiencias tanto personales como profesionales, y para, siguiendo el consejo del maestro Joyce, dar un giro a su poesía, cambio que vemos en la colección de *The Haw Lantern* (1987), y con mayor intensidad en *Seeing Things*.

10.2.4. “Lightenings viii”

La siguiente parábola relata la historia de una visión de unos monjes de la Edad Media en el monasterio de Clonmacnoise.¹²

Los monjes ven un barco volando en el aire sobre ellos. El ancla se engancha en las barandillas del altar y uno de los tripulantes baja de la nave para liberar el ancla, pero sin éxito. Es entonces cuando los propios monjes se disponen a liberarlo:

The annals say: when the monk of Clonmacnoise
Were all at prayers inside the oratory
A ship appeared above them in the air.

The anchor dragged along behind so deep
It hooked itself into the altar rails
And then, as the big hull rocked to a standstill,

A crewman shinned and grappled down the rope
And struggled to release it. But in vain.
‘This man can’t bear our life here and will drown,’
The abbot said, ‘unless we help him.’ So
They did, the freed ship sailed, and the man climbed back
Out of the marvellous as he had known it.

(*ST 62*)

Creo que esta historia ‘milagrosa’, en la que se mezcla la imaginación y la realidad, es un excelente ejemplo de empatía; los monjes tienen la capacidad de reconocer la alteridad de los visitantes, y ante la incapacidad de estos de seguir su camino por sus propios medios, están dispuestos a ayudarlos. Esta interdependencia y confianza mutua sirve de parábola para iniciar

¹² El complejo monástico de Clonmacnoise se encuentra a orillas del río Shannon, cerca de la ciudad de Athlone en el condado de Offaly, a medio camino entre Dublín y Galway. La abadía original data del siglo VI.

un acercamiento, aunque sea tímidamente, de las dos comunidades enfrentadas en Irlanda del Norte.

La visión que tienen los monjes es una parábola de la relación que hay entre la vida que se padece en Irlanda del Norte y otra vida en algún lugar con la que se sigue soñando. Además, el poema predica una tolerancia que se basa en el reconocimiento de la alteridad, que a su vez puede desembocar en una fascinación desconocida en la otredad y que puede ser beneficioso para todos, especialmente en el momento de crisis humana que atravesaba la región norirlandesa con pocos visos de mejorar.

10.2.5. "The Crossing"

En el epígrafe del poema vemos que se trata de otra traducción de Heaney sobre la obra de Dante:

(Inferno, Canto III, lines 82-129)

And there in a boat that came heading towards us
Was an old man, his hair snow-white with age,
Raging and bawling, 'Woe to you, wicked spirits!

O never hope to see the heavenly skies!
I come to bring you to the other shore,
To eternal darkness, to the fire and ice.

Carón, el barquero del río Aqueronte encargado de pasar en su barca a los condenados hasta la otra orilla, no está dispuesto a llevar a Dante por el río del infierno:

And you there, you, the living soul, separate
Yourself from these others who are dead.'
But when he saw that I did not stand aside
He said, 'By another way, by other harbours
You shall reach a different shore and pass over.

A lighter boat must be your carrier.’

(ST 111)

Virgilio le indica a Dante que debe escuchar las palabras de Carón, ya que si no le deja pasar es porque el poeta no está condenado:

‘My son,’ the courteous master said to me,
‘All those who die under the wrath of God
Come together here from every country

And they are eager to go across the river
Because Divine Justice goads them with its spur
So that their fear is turned into desire.

No good spirits ever pass this way
And therefore, if Charon objects to you,
You should understand well what his words imply.’

(ST 112-113)

El tratamiento de Dante sobre el infierno tiene que ver con el relato que hace Virgilio del mundo de los muertos en la *Eneida*. Esta es una de las razones por las que Dante elige a Virgilio como guía durante su viaje por el *Infierno* y el *Purgatorio*.

Es significativo que Heaney ha querido ‘encuadernar’ esta colección con dos poemas dedicados a la memoria de su padre, Patrick: “The Golden Bough”, que abre el poemario, y “The Crossing”, que lo cierra. Las dos composiciones tienen cierta relación con “The Stone Verdict” (*The Haw Lantern*), poema en el que su padre también figura como protagonista y en el que Heaney presenta dos caras de la religión: la pagana de los antiguos griegos y la cristiana. En este poema Heaney habla de uno de los rasgos más importantes que definían la personalidad de su padre, a quien Heaney describe como una persona muy silenciosa, prácticamente taciturna. Sin embargo, Heaney compone los dos poemas de *Seeing Things* cuando Patrick

Heaney ya ha fallecido, y en cierta forma, cada uno de ellos también refleja las dos maneras de ver el tránsito hacia la muerte mencionadas en "The Stone Verdict".

Es indudable de que el fallecimiento de su madre Margaret (cuya memoria aparece destacada de forma prominente en la secuencia de sonetos titulada "Clearances" de *The Haw Lantern*), y de su padre Patrick, lógica y naturalmente marcaron a Seamus Heaney como ocurriría con cualquier hijo que sufre la pérdida de sus progenitores. Considero que estos hechos, unidos a un cierto hartazgo y frustración con la interminable violencia de los *Troubles* en Irlanda del Norte (que ya se vislumbraba en *The Haw Lantern*), y a la propia madurez del poeta, incidieron en la composición del poemario de *Seeing Things*, en el que se aprecia una creatividad y una libertad artísticas, así como un sentimiento de tranquilidad y relajación personales sin precedentes en la obra de Heaney.

10.3. *The Spirit Level*

La colección de *The Spirit Level*, publicada en 1996, es el último poemario objeto de análisis, interpretación y comentario de esta tesis. El proceso de paz¹ ya había empezado a dar sus primeros tímidos pasos y solo quedaban menos de dos años para alcanzar el deseado Acuerdo de Belfast (*Belfast Agreement*), popularmente conocido con el nombre de 'Acuerdo de Viernes Santo' (*Good Friday Agreement*), por haberse firmado el día 30 de abril de 1998.

Si bien en *Seeing Things* Heaney ha plasmado con gran libertad e intensidad su capacidad artística como poeta y la colección supone prácticamente un paréntesis respecto a los *Troubles*, en *The Spirit Level* los problemas políticos vuelven a tener una dimensión y un protagonismo importantes, pero con una perspectiva diferente, ya que muchos de los poemas han sido escritos después del cese de actividades terroristas por ambos bandos.

En este poemario se percibe la ansiedad del largo conflicto político y Heaney ofrece una visión esperanzadora de que los *Troubles* pudieran estar en su recta final. El alto el fuego de 1994 se recibe con una alegría contenida y con mucha cautela ya que en el pasado se habían dado experiencias similares que habían terminado con resultados catastróficos. En 1972 varios dirigentes del IRA Provisional, entre los que se encontraban Martin McGuinness y Gerry Adams,² fueron a Londres para mantener conversaciones directas con el Gobierno británico. "The 1972 cessation was short-lived and was quickly followed by 'Bloody Friday', when the IRA set off 22 bombs in Belfast, killing 9 civilians and 2 British soldiers" (Murphy 2000: 102).

Por todo lo anterior no se puede hablar de un optimismo generalizado, pero en el ambiente sí hay una percepción de que las cosas han empezado a avanzar en la buena dirección,

¹ No hay un consenso generalmente aceptado respecto a la fecha en que se inició el 'proceso de paz'. No obstante, sí se pueden resaltar algunos eventos importantes que llevaron a impulsar el proceso, como las conversaciones entre los dos partidos nacionalistas norirlandeses. "The discussion between Social Democratic and Labour Party (SDLP) leader John Hume and Gerry Adams, president of Sinn Féin (SF), led to a document in September 1993 that they said could lead to peace in Ireland. The Hume-Adams Document, in turn, influenced the Downing Street Declaration of December 1993" (Gillespie 2017: 242).

² Estos dos dirigentes del Sinn Féin, brazo político del IRA Provisional, jugaron un papel decisivo en el proceso de paz tras el cese de actividades terroristas decretado en 1994.

lo que sin duda proporciona un anhelo y un deseo de esperanza, y esto se refleja en el poeta también que lo celebra claramente en “Tollund”, el penúltimo poema de *The Spirit Level*.

Este poemario fue el primero que publicó Heaney tras recibir el Premio Nobel de Literatura 1995. Está dedicado a su colega Helen Vendler, poeta, profesora de Harvard y crítica literaria. El título hace referencia a un instrumento de medición (nivel) que se usa para comprobar la horizontalidad o verticalidad de un objeto. La burbuja o “spirit” que lleva en el centro de la herramienta debe estar situada de forma equilibrada en el centro para mostrar su posición correcta respecto al ángulo y al elemento con que se utiliza. Ese equilibrio tiene connotaciones espirituales.

10.3.1. “To a Dutch Potter in Ireland”

Esta secuencia de dos poemas está dedicada a Sonja Landweer, ciudadana holandesa residente en Irlanda desde finales de los años sesenta y reconocida artesana en el mundo de la cerámica y la escultura con quien Heaney había mantenido una larga amistad.

En el poema Heaney habla de la creatividad artística, y de la fuerza del espíritu humano. Hay un epígrafe en cursivas en el que el poeta describe una visita metafórica a un taller de alfarería y crea una serie de imágenes mezclando palabras con objetos de cerámica. Heaney habla de las experiencias inocentes propias de su edad infantil:

And might have done the small forbidden things –
Worked at mud-pies or gone too high on swings,
Played ‘secrets’ in the hedge or ‘touching tongues’ –

Y las contraponen con las duras condiciones de vida que padecieron los ciudadanos holandeses durante la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial:

But did not, in the terrible event.
Night after night instead, in the Netherlands,

You watched the bombers kill; then, heaven-sent,

La segunda parte del poema se titula *After Liberation*, y es la versión traducida de Heaney de un breve fragmento del poeta holandés J. C. Bloem, que tuvo que soportar los estragos de la guerra y los asesinatos del régimen nazi en Holanda. Heaney celebra la victoria de los aliados:

Sheer, bright-shining spring, spring as it used to be,
Cold in the morning, but a broad daylight
Swings open, the everlasting sky
Is a marvel to survivors.

(SL 3)

Y la supervivencia de su colega para seguir poniendo voz a su creatividad poética ya en libertad:

To have lived it through and now be free to give
Utterance, body and soul – to wake and know
Every time that it's gone and gone for good, the thing
That nearly broke you –

Además de alegrarse por su colega, creo que Heaney extrapola la situación del poeta holandés, en la que se ve reflejado, a su experiencia norirlandesa, pues aun cuando se trata de circunstancias diferentes considero que sí hay ciertos paralelismos entre ambos poetas: “the thing / That nearly broke you”. Heaney también desea que la paz conseguida en Europa tras cinco años “on the rack” llegue a Irlanda del Norte para quedarse: “gone and gone for good”:

Is worth it all, the five years on the rack,
The fighting back, the being resigned, and not
One of the unborn will appreciate
Freedom like this ever.

(SL 4)

El poema describe las angustias de la represión nazi durante la Segunda Guerra Mundial y el contraste de júbilo por la libertad. Heaney quiere transmitir la esperanza de que el actual cese de la violencia por parte de los grupos terroristas de ambas facciones en Irlanda del Norte perdure en el tiempo y que esta nueva situación conduzca a una paz definitiva.

10.3.2. “Weighing In”

El simbolismo de este poema está relacionado con el título de la colección, *The Spirit Level*, ya que “Weighing In” pone en valor la importancia de mantener el equilibrio en todos los aspectos de la vida. Heaney presenta las dos posibles posturas o respuestas ante una misma situación: bien poner la otra cara de la otra mejilla como Jesús o defenderse: “deliver a quick hit”. El sentido de imparcialidad y objetividad de la que Heaney siempre ha hecho gala da paso a la desesperación:

And this is all the good tidings amount to:
This principle of bearing, bearing up
And bearing out, just having to

En los siguientes versos se puede percibir el grado de frustración recién mencionado:

Balance the intolerable in others
Against our own, having to abide
Whatever we settled for and settled into

Against our better judgement. Passive
Suffering makes the world go round.
Peace on earth, men of good will, all that
Holds good only as long as the balance holds,
The scales ride steady and the angels' strain
Prolongs itself at an unearthly pitch.

(SL 17-18)

Jesús se encuentra crucificado, y aunque es objeto de mofa por parte de los soldados, no respondió a las burlas, aunque Heaney desearía, que, por una vez se rompiera ese principio: “To refuse the other cheek. To cast the stone”. A través de este personaje Heaney reflexiona sobre la eficacia del poder divino:

They were neither shamed nor edified, although
Something was made manifest - the power
Of power not exercised, or hope inferred

By the powerless forever. Still, for Jesus' sake,
Do me a favour, would you, just this once?
Prophesy, give scandal, cast the stone.

Ante el perenne estado de desilusión, fruto del atávico enfrentamiento de las dos comunidades norirlandesas, a veces se siente la necesidad imperiosa de alzar la voz para hacerse oír, sin complejos:

Two sides to every question, yes, yes, yes ...
Bur every now and then, just weighing in
Is what it must come down to, and without

Any self-exculpation or self-pity.

El poema concluye con la situación de tensión política en Irlanda del Norte, con la frustración interminable de no ver la luz al final del larguísimo túnel, que ya dura más de veinticinco años:

I held back when I should have drawn blood
... At this stage only foul play clears the slate.
(*ibid.* 18-19)

10.3.3. “The Flight Path”

Seamus Heaney volvía a Belfast de uno de sus múltiples viajes a Estados Unidos. Era una mañana soleada de mayo de 1979. Se encuentra en el tren que va de Dublín a Belfast y feliz de volver a casa:

The following for the record, in the light
Of everything before and since:
One bright May morning, nineteen-seventy-nine,
Just off the red-eyed special from New York,
I’m from the train for Belfast. Plain, simple
Exhilaration at being back: the sea

Entra un individuo en su compartimento, en ese momento el poeta recuerda un sueño que había tenido con un hombre a quien conocía desde la niñez por haber ido al mismo colegio. El compañero de clase le había pedido a Heaney ayuda para volar un puesto de control en la frontera irlandesa:

Enter then –
As if he were some film noir border guard –
Enter this one I’d last met in a dream,
More grimfaced now than in the dream itself
When he’d flagged me down at the side of a mountain road,
Come up and leant his elbow on the roof
And explained through the open window of the car
That all I’d have to do was drive a van
Carefully in to the next customs post
At Pettigo,³ switch off, get out as if
I were on my way with dockets to the office –
But then instead I’d walk ten yards more down
Towards the main street and get in with – here

³ Pettigo es un pequeño pueblo situado en la frontera del condado de Donegal (República de Irlanda) y el de Fermanagh (Irlanda del Norte).

Another schoolfriend's name, a wink and smile,
I'd know him all right, he'd be in a Ford
And I'd be home in three hours' time, as safe
As houses...

(SL 24-25)

El encargo de conducir el vehículo hasta la frontera venía de parte de un miembro del IRA, proposición que lógicamente no es aceptada, además de las razones legales (comisión de un muy grave delito), es fácilmente rechazable por cuestiones morales.

Sobre este sueño Heaney ha comentado: "I did have a dream in which a school friend who'd been interned in Long Kesh appeared to me and asked me to deliver a proxy bomb in much the same way as the thing is described in 'The Flight Path'. My interlocutor that morning, however, was not a friend, although he did represent the reality of the situation which was producing the dreams and anxieties" (O'Driscoll 2008: 258).

El episodio anterior con el compañero de clase que Heaney describe como "grimfaced" no deja de ser un sueño, o más bien una pesadilla, pero acto seguido Heaney describe el incidente que tuvo con la presencia real de un activista republicano en el vagón. El individuo resultó ser un miembro del IRA que le recriminó al poeta de no escribir nada a favor de la causa nacionalista republicana. El nombre de este activista (no se menciona en el poema) era Danny Morrison y había sido director de publicidad del partido Sinn Féin, brazo político del IRA, así como editor de *Republican News* y *An Phoblacht*.⁴ La escena es la siguiente:

So he enters and sits down
Opposite and goes for me head on.
'When, for fuck's sake, are you going to write
Something for us?' 'If I do write something,
Whatever it is, I'll be writing for myself.'

⁴ "The IRA's weekly activities were detailed in the 'War News' column of *Republican News* (*An Phoblacht-Republican News* from 1979)" (Hanley 2015:188).

And that was that. Or words to that effect.

(SL 25)

Ciertamente, los versos anteriores nada tienen que ver con la “aestheticization of violence”.⁵ Heaney comenta la respuesta que le ofreció al militante republicano: “I was simply refusing to have a poem levied. The reply was asking, ‘Who’s in charge here?’ If you’re going to write a poem of political protest, which, let me put on record, is not only an honourable, but a necessary thing, you have to be sure that it’s *your* subject, that it’s *your* anger, not somebody else’s anger, that’s all” (Miller 2000: 23).

Heaney explica cómo fue el enfrentamiento verbal:

It was all done pretty discreetly, actually. My interlocutor was the Sinn Féin spokesman Danny Morrison, whom I didn’t particularly know at the time. He came down from his place in the carriage and sat into the seat in front of me for maybe eight or ten minutes. There was nothing loud or noticeable about it; it was as if two people who discovered themselves on the same train by coincidence were getting reacquainted. I didn’t feel menaced. It was a straightforward face-to-face test of will or steadiness. I simply rebelled at being commanded. If anybody was going to pull rank, it wasn’t going to be a party spokesman. This was in pre-hunger-strike times, during ‘the dirty protest’ by Republican prisoners in the H-Blocs. The whole business was weighing on me greatly already and I had toyed with the idea of dedicating the Ugolino translation to the prisoners. But our friend’s intervention put paid to any such gesture (O’Driscoll 2008: 257-58).

Estamos hablando de mayo de 1979, dos años antes del inicio de las huelgas de hambre en la cárcel de Long Kesh que causaron la muerte de diez reclusos.⁶ Como consecuencia de este encuentro con el activista Morrison Heaney decide dar carpetazo ante cualquier hipotética posibilidad de empatizar con los presos. Sin embargo, 17 años después, Heaney recupera tres versos de “Ugolino” para recordar a los miembros del IRA personificándolos en Ciaran Nugent,

⁵ Ciaran Carson le había acusado a Heaney de hacer estetización de la violencia en la colección de *North* (1975), y, entre otros epítetos, le califica de: “mystifier”, de ser “the laureate of violence” y “an apologist for “the situation” (Carson 1975: 183).

⁶ Las huelgas empezaron el 1 de marzo de 1981 y terminaron el 3 de octubre de ese año.

el primer recluso que se negó a vestir los uniformes de la prisión y en su lugar utilizaba una manta. Otros reclusos se unieron a él, dando lugar a una serie de protestas que se conocieron como 'the blanket and dirty protests' y fueron el preludio a las huelgas de hambre:

The gaol walls all those months were smeared with shite.
Out of Long Kesh after his dirty protest
The red eyes were the eyes of Ciaran Nugent
Like something out of Dante's scurfy hell,
Drilling their way through the rhymes and images
Where I too walked behind the righteous Virgil,
As safe as houses and translating freely:
When he had said all this, his eyes rolled
And his teeth, like a dog's teeth clamping round a bone,
Bit into the skull and again took hold.

(SL 25)

Los últimos tres versos (FW 63) tienen lugar cuando el conde Ugolino ha terminado de relatar su historia a Dante, y el poeta Florentino, como narrador, describe lo que acontece a continuación: el conde vuelve a su actividad canibalística con el arzobispo Ruggieri a la que ha sido condenado eternamente. Con esta escena, en la que se vincula a Nugent –miembro del IRA– con los dos personajes dantescos, Heaney crea una potente imagen en la que se unen el hambre, el odio, el fanatismo que conduce a la autodestrucción y el interminable ciclo de venganzas sectarias que enquistan todavía más los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte.

Ante la exigencia política del activista del IRA: "When, for fuck's sake, are you going to write / Something for us?", además de la respuesta que Heaney le dio cara a cara, quiero aportar otra reflexión meditada que el poeta dejó escrita en un ensayo:⁷

⁷ Este ensayo, titulado *The Redress of Poetry*, forma parte de las conferencias que Heaney impartió en la Universidad de Oxford, y está recogido en la colección de ensayos del mismo nombre (1995).

For the activist, there is going to be no point in envisaging an order which is comprehensive of events but not in itself productive of new events. Engaged parties are not going to be grateful for a mere image – no matter how inventive or original – of the field of force of which they are a part. They will always want the redress of poetry to be an exercise of leverage on behalf of *their* point of view; they will require the entire weight of the thing to come down on their side of the scales (RP 2).

10.3.4. “Mycenae Lookout”

Al igual que ya había hecho con el *Filoctetes* de Sófocles para componer su versión de la obra griega en *The Cure at Troy*, Heaney pone la mirada de nuevo en la literatura clásica de Grecia. En este caso recurre a *Agamenón*, obra que forma parte de la trilogía de la *Orestíada* de Esquilo, uno de los tres grandes trágicos del clasicismo griego con el mencionado Sófocles y Eurípides. “Mycenae Lookout” está compuesto por una secuencia dramatizada de cinco poemas que nos llevan directamente al palacio de Agamenón, donde tiene lugar la acción. El poema incluye un epígrafe del autor:

The ox is on my tongue.

Aeschylus, *Agamemnon*

(SL 29)

Heaney ocupa el puesto de centinela que hay en la parte más alta del complejo residencial, el tejado, donde desde esa privilegiada atalaya vigila cuanto sucede a su alrededor y espera durante años para anunciar la conclusión de la guerra. Heaney utiliza el texto clásico –no es una traducción ni una imitación o una versión sino una secuencia dramatizada de poemas originales– para hablar, aunque de forma indirecta, sobre el conflicto en Irlanda del Norte. Los problemas políticos y sociales que han durado (¿duran todavía?) gran parte de la vida del poeta, resuenan en sus descripciones de la guerra –que duró diez años entre griegos y troyanos–, y la vuelta a casa de Agamenón. Irónicamente, la muerte no le sobrevino durante la guerra sino en su propio hogar.

El vigilante, que en la obra de Esquilo es un personaje menor, casi marginal,⁸ en “Mycenae Lookout” (el título ya nos da una pista fundamental) Heaney lo eleva a la categoría de personaje central, al de narrador omnisciente que expone, comenta, interpreta, juzga y se convierte en confidente, y en visionario de su imaginación. Su actitud es ambivalente, se involucra pero a la vez mantiene una prudente distancia.

En *Agamemnon* el vigilante muestra su alegría al ver las señales de fuego que indican el final de la guerra, pero enseguida se da cuenta de que sobre el adulterio –del que ha sido testigo entre Clitemnestra y Egisto–, no le puede decir nada a Agamenón; incluyo el siguiente breve monólogo del vigilante por su relación y relevancia con uno de los rasgos principales de “Mycenae Lookout” (y de la obra de Heaney en general) como es el tema del silencio:⁹

*Beginning to dance, then breaking off,
lost in thought.*

Just bring him home. My King,
I'll take your loving hand in mine and the...
The rest is silence. The ox is on my tongue.
Aye, but the house and these old stones,
Give them a voice and what a tale they'd tell.
And so would I, gladly...
I speak to those who know to those who don't
my mind is a blank. I never say a word.

(Fagles 1979: 104)

Heaney es quien obviamente adopta el papel del vigilante cuya misión principal es informar a la reina Clitemnestra sobre la evolución de la guerra, especialmente la finalización de ésta y el

⁸ De los 1708 versos que componen la obra del trágico griego en la traducción al inglés que he utilizado de Robert Fagles, solo los primeros 43 corresponden al vigilante.

⁹ Heaney ha elegido al personaje del vigilante para ambientar y recrear su historia y contar su relato en “Mycenae Lookout”. En *Agamemnon* el vigilante sabe mucho, pero es muy ‘prudente’ y guarda un silencio ‘atrayador’; sin embargo, en “Mycenae Lookout” Heaney le hace hablar a este personaje ‘silencioso’ para que nos enteremos de todo cuanto acontece en la casa de Atreo.

consiguiente retorno de su marido Agamenón al palacio.¹⁰ Sin embargo, el centinela se convierte en un mero observador y testigo impotente de lo que ve: los estragos de la guerra, el adulterio de Clitemnestra con Egisto durante la ausencia de Agamenón, el asesinato de éste a manos de su mujer cuando vuelve a su palacio, y a las profecías de Casandra. En este sentido, se puede establecer un paralelismo entre la situación del vigilante y la de Heaney en su papel como testigo de la guerra intestina librada en Irlanda del Norte desde 1969: hay una analogía entre la metáfora de “the ox [is] on my tongue” del vigilante y la necesidad de Heaney para articular en su poesía las atrocidades de los *Troubles*; como poeta ha plasmado su visión de los problemas políticos y sociales en una parte importante de su creación artística, especialmente en la poesía y en la obra de teatro de *The Cure at Troy*.

10.3.4.1. “The Watchman’s War”

La primera parte de “Mycenae Lookout” empieza con el centinela lamentando los largos años de violencia y asesinatos sectarios mientras espera la vuelta de Agamenón:

Some people wept, and not for sorrow – joy
That the king had armed and upped and sailed for Troy,
But inside me like struck sound in a gong
That killing-fest, the life-warp and world-wrong
It brought to pass, still augured and endured.

El vigilante se imagina el derramamiento de sangre de la Guerra de Troya, incluso con “bodies raining down”:¹¹

I’d dream of blood in bright webs in a ford,
Of bodies raining down like tattered meat

¹⁰ El rey ha hecho colocar una serie de almenaras que van desde el monte Ida en Troya hasta Argos.

¹¹ Heaney relata un sueño real que tuvo hace años, relativamente parecido al del poema: “I remembered a dream that I’d had last year in California. I was shaving at the mirror of the bathroom when I glimpsed in the mirror a wounded man falling towards me with his bloodied hands lifted to tear at me or to implore” (*P* 33).

On top of me asleep – and me the lookout
The queen's command had posted and forgotten,¹²
The blind spot her farsightedness relied on.
(SL 29)

Heaney manifiesta su frustración en el poema, la violencia hace que el diálogo sea inútil o cuando menos fútil e irrelevante ya que la situación permanente de conflicto sectario ha socavado seriamente la democracia y la libertad de expresión. El poeta tampoco escapa a esta situación y no está en disposición de decir libremente lo que piensa sin temor a ser víctima de represalias. El centinela es incapaz de expresar con palabras lo que ha visto durante años. Este estado de ánimo de irritación y de desesperación de que el diálogo había resultado en vano y había sido substituido por las armas se ve confirmado cuando él dice: “No element that should have carried weight / Out of the grievous distance would translate. / Our war stalled in the pre-articulate” (SL 33).

Heaney va más allá en su argumentación al recrearse en el proverbio griego que el centinela de Esquilo utiliza para dar a entender que se mantiene en silencio: “the ox is on my tongue”¹³ (SL 29) que aparece justo debajo del título de “Mycenae Lookout”. El centinela de Heaney pone de relieve su silencio autorregulado ampliando su sentimiento con esta imagen gráfica de suciedad, el símil del ganado y la metáfora del matadero tras la victoria en Troya:

And then the ox would lurch against the gong
And deaden it and I would feel my tongue
Like the dropped gangplank of a cattle truck,
Trampled and rattled, running piss and muck,

¹² En los poemas de “Sweeney Redivivus” (tercera parte de *Station Island*) Heaney se identifica plenamente con las andanzas de este personaje; en “In the Beech” el poeta abre con el siguiente verso: “I was a lookout posted and forgotten” (SI 100). El centinela, es decir, Heaney, que durante mucho años ha estado observando y absorbiendo todos los acontecimientos políticos y la violencia derivada de estos hechos, se encuentra ahora en disposición de saltar a la palestra para hacerlos públicos.

¹³ Esta frase resume una forma de comportamiento generalizado que adoptaron muchas personas como medida de autoprotección; Heaney también se ve reflejado aquí por la discreción que ha mantenido en su discurso durante los largos años del conflicto norirlandés.

All swimmy-trembly as the lick of fire,
A victory beacon in an abattoir...

(SL 29)

Este lenguaje distorsionado que emplea el vigilante se puede extrapolar a cómo se sentía Heaney durante el periodo de los *Troubles* con relación al control (gobierno) de la ‘lengua’ (*The Government of the Tongue*)¹⁴ que se veía obligado a ejercer, aunque esa contención entrase en conflicto con su mente.

El guardián, en su posición de observador y comentarista, es capaz de profetizar los efectos destructivos de la guerra y de lo que se puede esperar en el futuro si la derrota del enemigo conlleva un trato injusto o discriminatorio contra aquel:

I balanced between destiny and dread
And saw it coming, clouds bloodshot with the red
Of victory fires, the raw wound of that dawn
Igniting and erupting, bearing down
Like lava on a fleeing population...
Up on my elbows, head back, shutting out
The agony of Clytemnestra’s love-shout
That rose through the palace like the yell of troops
Hurled by king Agamemnon from the ships.

(SL 30)

A pesar de que el centinela está resguardado en el palacio lejos de la guerra, no se encuentra cómodo, se ve extraño, como una especie de forastero que no está de acuerdo con las intrigas palaciegas, especialmente con las infidelidades de Clitemnestra por la aventura amorosa que mantiene con Egisto –que no deja de ser un adulterio– y las conspiraciones contra

¹⁴ *The Government of the Tongue* (1988) es el título de un largo ensayo y de una colección de ensayos del mismo nombre. “[...] the tongue (representing both a poet’s personal gift of utterance and the common resources of language itself) has been granted the right to govern” (GT’92).

el rey Agamenón. Por último, el guardián se culpa a sí mismo por no alertar a Agamenón sobre el peligro en ciernes cuando él vuelve a casa.

10.3.4.2. “Cassandra”

La segunda parte lleva por título el nombre de Cassandra, personaje hacia quien Heaney siente cierto grado de comprensión; ella se ve involucrada en la guerra y su destino se parece al de muchas personas en Irlanda del Norte que también se convierten, por su papel de participantes involuntarios, en víctimas. Heaney cree que, desgraciadamente, no es posible permanecer completamente inocente en una guerra, incluso para ella:

No such thing
as innocent
by standing.

(ibid.)

Cassandra puede ver el futuro y había sido capaz de predecir la guerra a raíz del secuestro de Helena, también visualizó el ardid de los soldados griegos escondiéndose en el caballo de madera y la consiguiente caída de Troya pero no pudo evitar la tragedia que se avecinaba y la consiguiente destrucción de la ciudad, ya que todos pensaban que ella estaba loca y nadie la creyó.¹⁵ Cassandra se encuentra muy angustiada por la maldición de Apolo, y se siente inútil e impotente como portavoz para alertar a la sociedad.

La descripción que hace Heaney de Cassandra nos recuerda al retrato crudo e imponente que el poeta había realizado de la conocida como ‘la chica de Windeby’ en el poema de “Punishment” (N 30-31). Lógicamente, la imagen de Cassandra en “Mycenae Lookout” dista mucho de la de Esquilo. Heaney la adapta para adecuarla a la de una joven muchacha

¹⁵ En la obra de Esquilo, Cassandra tiene relaciones sexuales con el dios Apolo a cambio de recibir el don de la profecía. Sin embargo, cuando ella decide poner fin a esos encuentros es víctima de una maldición de Apolo en virtud de la cual ya nadie la cree.

norirlandesa contemporánea, de constitución delgada, con la cabeza rapada, ropa de punki, y que osa romper el código de la tribu coqueteando con el ‘enemigo’.¹⁶ Casandra parece encarnar los estragos de la guerra, donde ha sido violada repetidamente:

Her soiled vest,
her little breasts,
her clipped, devast-

ated, scabbed
punk head,
the char-eyed

famine gawk –
she looked
camp-fucked

and simple.

(*SL* 30-31)

El público, que observa a Casandra con expectación, cree que ella dice la verdad, pero a la vez considera que hay cierto grado de teatralidad en el sentimiento de desconcierto que ella exhibe, de ahí que no la consideren enteramente inocente:

People
could feel
a missed
trueness in them
focus,

¹⁶ Desgraciadamente, era algo normal y socialmente aceptado por una parte de la comunidad ‘castigar’ a aquellas mujeres irlandesas católicas que confraternizaban con los soldados británicos desplegados en Irlanda del Norte. Esta tortura consistía en cortarles el pelo, rociarles la cabeza con pintura o una substancia pegajosa, y posteriormente cubrirlas con plumas, que quedaban adheridas al cabello. Esta humillación pública era una forma de imponer ‘justicia’ o de aplicar la venganza contra aquellas personas que osaban incumplir ‘la complicidad tribal’.

a homecoming
in her dropped-wing,
half-calculating

bewilderment.
No such thing
as innocent.

Por otro lado, el retrato que realiza Heaney de Agamenón cuando este vuelve al palacio una vez terminada la guerra es el de un hombre violento; conviene recordar que él había matado a su propia hija Ifigenia y había secuestrado y violado a Casandra, convirtiéndola en su esclava:

Old King Cock-
of-the-Walk
was back,

King Kill-
the-Child-
and-Take-

What-Comes,
King Agamem-
non's drum-

balled, old buck's
stride was back.

Tras la caída de Troya, la propia Casandra fue violada también por Áyax en un altar dedicado a Atenea, y, como castigo por la violación y el sacrilegio, una parte importante de la flota griega fue hundida cuando se dirigía a Grecia.

Heaney, con un lenguaje muy directo y nada sutil nos cuenta la profecía que tiene Casandra, en la que ella lamenta el terrible destino que está apunto de sufrir como un corderito

degollado, pero los espectadores presentes no solo no simpatizan con ella, sino que desearían poder violarla:

And then her Greek

words came,
a lamb
at lambing time,
bleat of clair-
voyant dread,
the gene-hammer

and tread
of the roused god.

And a result-
ant shock desire
in bystanders
to do it to her

there and then.
Little rent
cunt of their guilt:

Clitemnestra, mujer del rey Agamenón, había iniciado una relación amorosa con Egisto cuando su marido se encontraba luchando en la guerra. En la obra de Esquilo, Clitemnestra, a diferencia del papel que suelen jugar las mujeres en la literatura de la época,¹⁷ aparece retratada como una mujer dura y transgresora.¹⁸

¹⁷ “Greek tragedy generally portrays static house-hold bound women awaiting and reacting to the comings and goings of men” (Hall 1997: 107).

¹⁸ “Clytemnestra [...] is arguably the most transgressive woman in extant tragedy. She has committed adultery, murders Agamemnon and Cassandra, and aspires to political power. But even she embarked on her transgressive career in the physical absence of her husband, who left her behind many years ago to fight for his brother’s wife at Troy” (*ibid.*).

So she commands, full of her high hopes.
That woman – she manoeuvres like a man.
(Fagles 1979: 103)

Agamenón tomó a Casandra como concubina y Clitemnestra decidió matar a ambos. En los siguientes versos vemos cómo fueron asesinados:

in she went
to the knife,
to the killer wife,

to the net over
her and her slaver,
the Troy reaver,

La victimaria cree que puede limpiar fácilmente su crimen y actuar como si nunca hubiera ocurrido:

saying, 'A wipe
of the sponge,
that's it.

The shadow-hinge
swings unpredict-
ably and the light's

blanked out.'

(*SL* 32-33)

10.3.4.3. "His Dawn Vision"

En la tercera parte de la secuencia vemos la impotencia y la ansiedad del centinela ante un nuevo día:

I felt the beating of the huge time-wound
We lived inside. My soul wept in my hand
When I would touch them, my whole being rained

Desde su atalaya observa un paisaje desolador y lo que está pasando con su gente, cuyo comportamiento, además de las muertes que causa, se limita a una actitud contemplativa ya que el pueblo no hace nada para evitarlas:

Down on myself, I saw cities of grass,
Valleys of longing, tombs, a wind-swept brightness,
And far-off, in a hilly, ominous place,

Vendler advierte, muy juiciosamente, que en los siguientes versos el vigilante es capaz de predecir la rivalidad entre los hermanos Rómulo y Remo –los fundadores de Roma– y que ésta dio lugar a una cruenta pelea que desembocó en la muerte de Remo: “He ends up by foreseeing the murderous rivalry of Romulus and Remus which will give the next empire an equally bloody history” (1999: 156). Esta observación es importante porque Heaney ha recurrido en varios poemas al imperio romano para contraponerlo con el británico. Por otro lado, creo que Heaney incluye esta alusión precisamente para dotar a la secuencia de “Mycenae Lookout” de una dimensión histórica mayor, y de esta forma decide ampliar el escenario de la Guerra de Troya entre griegos y troyanos para incluir a la futura Roma, ciudad imperial por antonomasia, cuya fundación fue precedida por uno de los fratricidios más conocidos de la ‘historia’ (el relato es más literario que histórico):

And far-off, in a hilly, ominous place,

Small crowds of people watching as a man
Jumped a fresh earth-wall and another ran
Amorously, it seemed, to strike him down.

(*SL* 34)

Esta violencia entre hermanos, que acaba en muerte, sirve como analogía para ilustrar la cadena incesante de asesinatos sectarios entre compatriotas que han tenido lugar en Irlanda del Norte.

10.3.4.4. “The Nights”

En el cuarto poema de esta serie, Heaney se identifica con Atlas, el único guardián que está en alerta en todo momento. Muy a su pesar, el vigilante no solo ve las matanzas de Argos y de Troya sino que se convierte en testigo involuntario, noche tras noche, de la infidelidad de Clitemnestra acostándose con Egisto: “it was sexual overload / every time they did it – / and indeed from the beginning / (a child could have hardly missed it) / their real life was the bed” (*ibid.*).

El centinela se ve moralmente en la obligación de informar a su soberano, el rey Agamenón; sin embargo, aparece de nuevo la ‘mordaza’ (“The ox is on my tongue”); el miedo le impide cumplir con su obligación, y se reprocha a sí mismo su actitud cínica:

The king should have been told,
but who was there to tell him
if not myself? I willed them
to cease and break the hold
of my cross-purposed silence
but still kept on, all smiles
to Aegisthus every morning,
much favoured and self-loathing.
The roof was like an eardrum.

Para el guardián, que permanece inmóvil vigilando durante horas en lo más alto del palacio, Atlas es una especie de vigilante superior: “Atlas, watchmen’s patron”:

The ox’s ton of dumb
inertia stood, head-down
and motionless as a herm.

Atlas, watchmen's patron,
would come into my mind,
the only other one
up at all hours, ox-bowed
under his yoke of cloud
out there at the world's end.

(SL 35)

El centinela, que había sido testigo de horribles asesinatos, violaciones, combates sangrientos, y múltiples actos violentos, además del prolongado adulterio entre Clitemnestra y Egisto, se ve impelido a utilizar un lenguaje tosco y soez, especialmente cuando describe la excitación erótica y desenfrenada de los soldados argivos agazapados en el caballo de Troya:

When the captains in the horse
felt Helen's hand caress
its wooden boards and belly
they nearly rode each other.

Sin embargo, los soldados, en lugar de dar rienda suelta a la supuesta homosexualidad que sugiere el poeta, se desfogan violando a las mujeres:

But in the end Troy's mothers
bore their brunt in alley,
bloodied cot and bed.

El guardián nos dice que al final todo el mundo se ha vuelto loco, incluido él mismo (cuyo servicio es estar siempre "roof-posted"); se refiere a Agamenón como "horned"; "horsed" son los soldados; identifica a los argivos como "the boasting"; y "the bested" se refiere a los troyanos:

The war put all men mad,
horned, horsed or roof-posted,

the boasting and the bested.

(*SL 35-36*)

Para el centinela, la calma no llega como consecuencia del final de la guerra con todos los daños personales y la destrucción que ha causado, sino después del sangriento asesinato de Agamenón, por lo que no deja de ser una paz cínica: “his bonus / was a rope-net and a blood-bath. / And the peace had come upon us” (*ibid.* 36).

En “The Nights”, las acciones y el comportamiento ‘humanos’ que narra y describe el vigilante son atroces, por lo que el corolario es evidente: no hay espacio para la redención. Además, el lenguaje chusco que utiliza el centinela-Heaney –y que no se corresponde con el empleado por Esquilo– refuerza esa falta de empatía. Heaney ha querido retratar con toda la crudeza posible las ‘matanza’ en Irlanda del Norte, de ahí el uso de este lenguaje vulgar y obsceno, propio de las guerras.

10.3.4.5. “His Reverie of Water”

El quinto, y último poema de la secuencia, se titula “His Reverie of Water”. A pesar de la ensoñación, el agua, en principio, no parece tener la fuerza suficiente como para limpiar toda violencia rampante, los asesinatos, los engaños, las traiciones y la suciedad moral de la sociedad que hemos visto en los poemas anteriores. No obstante, la visión del ‘agua dulce’ al final presenta algunos indicios regeneradores, pues siempre habrá un baño inocente de agua limpia:

At Troy, at Athens, what I most clearly
see and nearly smell
is the fresh water.

A filled bath, still unentered
and unstained, waiting behind housewalls
that the far cries of the butchered on the plain

keep dying into, until the hero comes
surging in incomprehensibly
to be attended to and be alone,
stripped to the skin, blood-plastered, moaning
and rocking, splashing, dozing off,
accommodated as if he were a stranger.

(SL 36)

A continuación, el centinela describe las tablillas de madera, que a modo de escalones, permiten acceder al pozo de agua desde el Acrópolis:

And the well at Athens too.
Or rather that old lifeline leading up
and down from the Acropolis

to the well itself, a set of timber steps
slatted in between the sheer cliff face
and a free-standing, covering spur of rock,

En los siguientes versos, el escenario ha cambiado, además de los griegos también han entrado en el campo de batalla los nacionalistas republicanos en calidad de defensores, que se encuentran asediados en su propia tierra, y los unionistas protestantes, descendientes de los ingleses y escoceses que invadieron Irlanda del Norte a principios del siglo XVI y se establecieron como colonos, y que ahora asedian a los nativos irlandeses.¹⁹ Los defensores creían que solo ellos eran conocedores de la escalera secreta; sin embargo, esta fue descubierta por los invasores:

secret staircase the defenders knew

¹⁹ En la mentalidad de muchos norirlandeses unionistas protestantes está muy arraigada la creencia de que ellos son los ‘asediados’, y, por ende, los ‘defensores’ del norte de Irlanda, y para ellos los únicos invasores son los propios irlandeses. Es precisamente esta situación de *impasse* la que actúa de ancla y no permite una ‘visión’ de futuro con las miras puestas en un progreso político y social consensuado.

and the invaders found, where what was to be
Greek met Greek,

the ladder of the future
and the past, besieger and besieged,
(SL 37)

La lucha por el territorio es algo cíclico, que se repite históricamente. Heaney define esta situación de odio y enfrentamientos sectarios que perduran en el tiempo como: “the treadmill of assault // turned waterwheel, the rungs of stealth / and habit all the one / bare foot extended, searching” (*ibid.*).

En los últimos tres tercetos del poema, Heaney toma la voz en primera persona (ya no la comparte con el centinela): “ladder of our own”. El poema finaliza con la construcción, llevada a cabo por hombres de paz, de una nueva fuente con abundancia de agua con la que poder limpiar las sucias imágenes y las feas palabras que aparecen en el poema. Hay un cambio de escenario: las terribles y angustiosas noches del vigilante se transforman en “broad daylight”; las tropas de Agamenón que causaban estragos ahora son personal civil que trabaja en pos de la paz; los nuevos videntes, que han dejado atrás la tragedia de Casandra, ahora se afanan por buscar “fresh water”, que, a su vez, ha reemplazado al agua teñida de sangre del baño de Agamenón tras su asesinato:

And then this ladder of our own that ran
deep into a well-shaft being sunk
in broad daylight, men puddling at the source

through tawny mud, then coming back up
deeper in themselves for having been there,
like discharged soldiers testing the safe ground,

finders, keepers,²⁰ seers of fresh water
in the bountiful round mouths of iron pumps
and gushing taps.

(SL 37)

Heaney compara a los hombres que cavan el pozo con los soldados que han sido licenciados de la Guerra de Troya, es decir, con griegos y troyanos, que se mezclan con activistas lealistas y republicanos norirlandeses; al final, hay una nota de esperanza: todos parecen compartir el mismo objetivo, se convierten en visionarios y predicen un futuro sin violencia: “testing the safe ground”. Heaney cierra la secuencia de poemas con la imagen del agua: “fresh water”, que mana abundantemente de “iron pumps and gushing taps”, con ella el poeta vuelve a sus inicios de Mossbawn,²¹ donde se encuentra la bomba de agua, su *omphalos*, la fuente que simboliza el origen de la vida.

Vendler describe la importancia de esta secuencia con relación a la violencia de los *Troubles*, que todavía sigue instalada en Irlanda del Norte: “‘Mycenae Lookout’ stands as the emotional centrepiece of *The Spirit Level*. It speaks from the impotent position of the ordinary citizen caught in the crossfire of civil atrocity, and it predicts the endemic resurgence of violence in culture, as well as representing culture’s reiterated attempts to cleanse itself of that violence” (1999: 156-57).

El cese de las hostilidades terroristas decretado por el IRA Provisional en agosto de 1994 –posteriormente secundado por los otros grupos terroristas del ámbito unionista–, y a pesar de la ruptura del mismo en febrero de 1996²² fue muy importante como paso previo hacia el proceso de paz que culminó en el Acuerdo de Belfast cuatro años más tarde. Heaney no

²⁰ Heaney suprime la segunda parte de la rima infantil ‘finders keepers (losers weepers)’ por razones obvias, no excluye a nadie y quiere que todos sean ganadores. En definitiva, es un tono de esperanza que quiere compartir con las dos comunidades de Irlanda del Norte.

²¹ El nombre de la granja aúna las dos culturas en las que Heaney se ha educado: “In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster” (P 35).

²² El IRA Provisional restableció el alto el fuego de sus acciones terroristas en julio de 1997.

ocultó su alegría por este hecho histórico y lo que podría suponer para el futuro; sin embargo, paralelamente, cuando echa la vista atrás y repasa los últimos 25 años de violencia y desolación a los que han estado sometidos los habitantes de Irlanda del Norte, le invade una sensación de rabia por todas las vidas perdidas y el tiempo malgastado durante los *Troubles*, y decide desahogarse con esta secuencia de poemas en la que utiliza un lenguaje muy duro, poco usual en su obra. En palabras de Heaney: “Instead of being able just to bask in the turn of [cease-fire] events, I found myself getting angrier and angrier at the waste of lives and friendships and possibilities in the years that had preceded it...” (Vendler 2002: 181).

Tras el mencionado cese de los actos terroristas Heaney se sintió libre para hablar con mayor libertad y expresar lo miserable que puede llegar a ser la condición humana en circunstancias de extrema violencia, y esta secuencia de poemas es importante porque resume ese ciclo de excesos y de acciones virulentas que se dieron durante tanto tiempo en Irlanda del Norte. “I think of ‘Mycenae Lookout’ – which acts as a summary of troubles concluded – as representing an Afterwards. (The sporadic breakdowns of the ceasefire do not invalidate the political closure it symbolized)” (Vendler 1999: 157).

En resumen, la nota de esperanza la podemos percibir simbólicamente en la evolución que se produce en esta larga secuencia de poemas –en el sentido de que las cosas han empezado a cambiar–²³ con el empleo de dos elementos fundamentales de la naturaleza: el fuego y el agua. El poema comienza con la imagen desoladora del fuego y la abundante sangre derramada: “the lick of fire, / a victory beacon in an abattoir...” (*SL* 29), y termina con la escena regeneradora del agua: “seers of fresh water / in the bountiful round mouths of iron pumps and gushing taps” (*ibid.* 37).

²³ En “Tollund”, poema en el que Heaney celebra las consecuencias inmediatas del alto el fuego de agosto de 1994, el poeta afirma con satisfacción, “Things had moved on” (*SL* 69).

El agua, como fuente de inspiración poética, se ha convertido en un símbolo para Heaney como surtidor esencial para la vida y con la función de restañar heridas; el poeta ha utilizado el agua de los pozos también en la obra de teatro *The Cure at Troy*:

So hope for a great sea change
On the far side of revenge.
Believe that a further shore
Is reachable from here.
Believe in miracles
And cures and healing wells.

(CT 77)

10.3.5. “Tollund”

El poema de “The Tollund Man” forma parte de la colección de *Wintering Out* (1972: 36-37). Se trata del primer poema de los pantanos para cuya composición Heaney se había inspirado en una fotografía del libro de Peter V. Glob, titulado *The Bog People*.

A los pocos días de la declaración del IRA Provisional en agosto de 1994, Heaney y su mujer Marie se trasladan a Copenhague para un evento poético que él tenía programado. Aprovechan la estancia en Dinamarca para visitar el lugar donde se había encontrado el cuerpo del hombre de Tollund.²⁴ Heaney escribió el poema de “Tollund” en septiembre, inmediatamente después del alto el fuego y como consecuencia del mismo; por esta razón, Heaney quiso dejarlo claro y tras el último verso aparece la fecha de su composición “September 1994”:

The coincidence was extraordinary. The IRA announced the ceasefire on a Wednesday, the last Wednesday in August, if I’m not mistaken, and I was asked to write about it for the next weekend’s *Sunday Tribune*. That same weekend I was also bound for Denmark, to do a reading in Copenhagen University, and inevitably I was remembering the visit I’d made to Jutland

²⁴ El primer viaje de Heaney a Dinamarca para ver el cuerpo en el museo fue en 1973.

twenty-one years earlier, to see the Tollund Man. What happened, at any rate, was an unexpected trip to the actual bog in Tollund where the body had been found in the 1950s (O'Driscoll 2008: 350).

Heaney utiliza un lenguaje muy sencillo; comienza el poema estableciendo una comparación entre el paisaje rural danés con el de Irlanda del Norte:

That Sunday morning we had travelled far.
We stood a long time out in Tollund Moss:
The low ground, swart water, the thick grass
Hallucinatory and familiar.

A path through Jutland fields. Light traffic sound.
Willow bushes; rushes; bog-fir grags
In a swept and gated farmyard; dormant quags.
An silage under wraps in its silent mound.

Las cosas han cambiado y se ven signos de modernidad, aunque conviven lo más antiguo y tradicional con lo vanguardista:

It could have been a still out of the bright
'Townland of Peace', that poem of dream farms
Outside all contention. The scarecrow's arm
Stood open opposite the satellite

Dish in the paddock, where a standing stone
Had been resituated and landscaped,
With tourist signs in *futhark* runic script²⁵
In Danish and in English. Things had moved on.

²⁵ Las runas son los caracteres del antiguo alfabeto rúnico. El nombre de *futhark* se corresponde con las seis primeras 'letras' del sistema.

Los cambios que percibe Heaney durante esta visita en la zona rural danesa le servirán para vincularlos con los nuevos acontecimientos en Irlanda del Norte: “Things had moved on”, concretamente con la decisión del IRA Provisional. Y los lugares por los que pasea le recuerdan al paisaje de su tierra, y se sentían como en casa, relajados y sin la presión sectaria en el ambiente:

It could have been Mulhollandstown or Scribe.
The byroads had their names on them in black
And white; it was user-friendly outback
Where we stood footloose, at home beyond the tribe.

La última estrofa rezuma aires de libertad y apuntan sin miedo y con entusiasmo a un nuevo horizonte; a pesar de que –el poeta y su mujer– se definen como ‘fantasmas’, ellos (al igual que todos los habitantes norirlandeses) se encuentran a gusto para iniciar una nueva fase vital. Se consideran “scouts” ya que ahora no encuentran en un territorio hostil donde los asesinatos rituales (“neighbourly murders”) de los últimos 25 años eran comunes, sino que ha sido sustituido por un paisaje moderno (“user-friendly”) y convertido en un espacio de paz.

More scouts than strangers, ghosts who’d walked abroad
Unfazed by light, to make a new beginning
And make a go of it, alive and sinning,
Ourselves again, free-willed again, not bad.

(*SL 69*)

Heaney nos transmite las sensaciones del momento y comenta la inclusión de las palabras “Ourselves again” del último verso, que en gaélico irlandés serían ‘Sinn Féin’ –el nombre del brazo político del IRA– (cuya traducción es ‘We Ourselves’): “What we were experiencing, you could say, was hope rather than optimism, and that’s why I liked the complicating echo of the words ‘Sinn Féin’ in the phrase ‘ourselves again’” (O’Driscoll 2008: 351). El verso tiene

importantes connotaciones en el contexto político irlandés, y el hecho de que Heaney haya escrito “again” podría significar que él quiere incluir no solo a la parte que representa Sinn Féin sino a toda la población irlandesa en general.

Considero que Heaney ha escrito este poema para simbolizar el cierre del ciclo de la violencia en Irlanda del Norte que el poeta empezó a describir en los poemas de los pantanos que aparecen tanto en *Wintering Out* como en *North*. Asimismo, creo que su colocación al final del poemario de *The Spirit Level* tampoco es casual. El alto el fuego decretado por los distintos grupos terroristas de ambas facciones presagiaba, aunque de manera tímida, el comienzo del final de los *Troubles*. En el poema titulado “The Harvest Bow”,²⁶ Heaney utilizó como lema “*The end of art is peace*” (FW 58), y ahora en “Tollund” le preocupa que esa creencia se vea incumplida, ya que el sueño de paz del hombre de Tollund duró 18 meses al verse frustrado por la reanudación de la violencia. Este suceso le disgustó enormemente a Heaney; sin embargo, él era consciente de que los cambios iniciados en 1994, por muy pequeños que fueran, eran imparables por lo que siempre mantuvo la llama de la esperanza, él lo expresa así:

I was disappointed if not entirely dismayed, but I still didn't believe it was the beginning of an end. More the end of the beginning. I couldn't see things being rolled back to their pre-cease fire state. Too many adjustments, small but significant, had been made, not just in the public arena but at the core of most people's consciousness. The collective resolution had firmed up – again, not optimistically, just more or less obstinately (O'Driscoll 2008: 351).

Esa esperanza se cumplió, aunque fue necesario esperar casi dos años más hasta el Acuerdo de Belfast.

²⁶ Se trata de un lazo hecho con trigo trenzado; Heaney cree que esta costumbre se daba en algunas culturas indoeuropeas al final de la temporada para mantener el espíritu del grano vivo con vistas a la cosecha el año siguiente.

10.4. Conclusión

Seeing Things supone la máxima expresión de la libertad poética de Seamus Heaney. En ningún otro poemario se puede apreciar tal catarsis artística. Sus ‘visiones’ así lo atestiguan, especialmente en la segunda parte de “Squarings”. El título simboliza el camino que le llevará a abrir un espacio hacia lo ‘maravilloso’, sin dejar atrás los ‘asesinatos’, o en sus propias palabras: “I began a few years ago to try to make space in my reckoning and imagining for the marvellous as well as for the murderous” (CP 20). No obstante, esta liberación plena de la que gozó no le va a durar mucho como hemos podido ver en *The Spirit Level*, colección en la que Heaney vuelve a la ‘tierra’, a la realidad de la experiencia de los *Troubles* en Irlanda del Norte; las dos colecciones, y el tránsito entre lo “marvelous” y lo “murderous”, reflejan la dicotomía que Heaney estableció entre “Art and Life” o “Song and Suffering”.

Los poemas de “The Golden Bough” y “The Crossing” están relacionados con el inframundo y ambos muestran la preocupación de Heaney con el significado que implica el tránsito de los seres vivos hacia el mundo de los muertos. Creo que es relevante la decisión del poeta de abrir el poemario de *Seeing Things* desde la perspectiva clásica con la elección de un fragmento de Virgilio para la composición de “The Golden Bough”, mientras que para cerrar la colección se ha inclinado por un texto de Dante, “The Crossing”. Desde el punto de vista de las creencias ha querido presentar la tradición de los antiguos paganos y la religión de aquellos la fe de Cristo.

Son dos concepciones distintas para tratar el mismo asunto: en “The Golden Bough” la sibila le indica a Eneas que, aunque él todavía forma parte del mundo de los vivos, puede excepcionalmente entrar al infierno para ver al fantasma de su difunto padre. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Dante; en “The Crossing” Carón no está dispuesto a llevar a Dante a la otra orilla porque todavía está vivo. Heaney nos dice que el sentimiento de inquietud y ansiedad que se puede producir en el tratamiento y la relación con los muertos se puede mitigar en la

poesía como Virgilio y Dante, desde sus perspectivas clásica y cristiana, respectivamente, demuestran.

El breve y enternecedor cuento milagroso de Clonmacnoise demuestra que la imaginación o la fe religiosa, y la realidad y la experiencia pueden coexistir y ser interdependientes la una de la otra con el resultado de propiciar un acto de generosidad mutua, que es lo que Heaney quiere poner en valor en la situación que atravesaba la política en Irlanda del Norte en esa época. Creo que muchos de los poemas de *Seeing Things* se pueden interpretar a la luz de un periodo previo al alto el fuego que está por llegar. De hecho, el título no podría encajar mejor con esta apreciación, como si al final del túnel se percibiera algún movimiento que tentativamente nos hiciera llegar a ese corolario de cierta esperanza en un posible cambio.

Por otro lado, el poemario de *The Spirit Level* se anticipa a los nuevos acontecimientos políticos, es como la antesala de los muy deseados y esperados cambios que están por llegar.

En la cuarta parte del largo poema de "The Fight Path", en el que el activista / militante del IRA le reprocha a Heaney que no haya escrito nada a favor de la causa republicana (violenta, y por ende, radical), Heaney contesta: "If I do write something, / Whatever it is, I'll be writing for myself". Considero como posible que la respuesta a esa pregunta bien pudiera ser la larga secuencia de cinco partes de "Mycenae Lookout", en la que hay dos únicas referencias, que, además, tampoco se expresan de manera explícita.

La primera aparece al comienzo de la primera parte del poema "The Watchman's War", en los versos: "and me the lookout / The queen's command had posted and forgotten" (SL 29), y que nos permiten vincularlos con otros muy similares dichos por Heaney a través del personaje de Sweeney. La segunda referencia la encontramos al final de la quinta parte: "His Reverie of Water": "And then this ladder of our own that ran" (*ibid.* 37); creo que la palabra clave es el adjetivo posesivo "our" con el que Heaney traslada la 'acción' desde el escenario de Grecia hasta los *Troubles* de Irlanda del Norte.

Dicho lo anterior, en la secuencia de “Mycenae Lookout” sí que hay múltiples alusiones y alegorías de las que se pueden extraer paralelismos con la situación política norirlandesa de los estragos de la violencia, y más específicamente a raíz del comunicado del IRA Provisional de agosto de 1994, que abre un nuevo marco de esperanza (tal como se refleja al final de la secuencia), y que se ve reforzado con el penúltimo poema de *Spirit Level*, “Tollund”, en el que Heaney reconoce que ha habido cambios: “Things had moved on” (*ibid.* 69), y celebra la nueva situación en el último verso del poema que resume el progreso hacia un nuevo horizonte: “Ourselves again, free-willed again, not bad” (*ibid.*).

“Tollund” es una revisión de “The Tollund man” de *Wintering Out* (1972); Heaney nos transmite sus sentimientos en ambos poemas sobre la situación política en Irlanda del Norte en cada momento histórico. Al comparar “Tollund”, compuesto inmediatamente tras el alto el fuego de 1994, con “The Tollund Man”, escrito hace más de dos décadas en plena vorágine de la violencia sectaria de los *Troubles*, percibimos claramente los cambios: “Things had moved on” (*SL* 69). El primer deseo más acuciante e importante era dejar atrás el periodo del sectarismo en el que se sucedían los “neighbourly murders” (*N* 7) sin cesar, y se quedara ‘solo’ en una terrible y atroz pesadilla, pero pesadilla.

Las sensaciones personales de Heaney con relación a los mismos hechos políticos y sociales se pueden resumir con los siguientes versos: “I will feel lost, / Unhappy and at home”²⁷ (*WO* 37); “Ourselves again, free-willed again, not bad”²⁸ (*SL* 69). “Tollund” representa el símbolo de la esperanza en la creencia de una posible solución a los enfrentamientos entre las dos comunidades en litigio, y marca un antes y un después en la reciente historia de los *Troubles* en Irlanda del Norte.

²⁷ El final de “The Tollund Man” podría parecer un oxímoron, pero no lo es, pues se puede estar ‘en casa y sentirse perdido e infeliz’ a la vez; pues lo que Heaney verá en Dinamarca, en las circunstancias que retrata en el poema, le recordarán, tristemente, a Irlanda del Norte por el paralelismo que él establece entre los dos lugares.

²⁸ Tras el último verso aparece la fecha de la composición “*September 1994*”; ciertamente, Heaney se ha encargado de recalcar que este poema se escribió inmediatamente después y como consecuencia del alto el fuego decretado el día 31 de agosto de 1994 por el IRA provisional.

Capítulo XI

Cuando la esperanza y la historia riman en

The Cure at Troy

“Suspect too much sweet talk
But never close your mind.
It was a fortunate wind
That blew me here. I leave
Half-ready to believe
That a crippled trust might walk

And the half-true rhyme is love”.

(CT 81)

“I believe. I believe we live in a time of hope and history rhyming”.

Bill Clinton, 1995: 1810

11.1. Antecedentes: La mitología clásica en W. B. Yeats y James Joyce

Los irlandeses empezaron a familiarizarse con los clásicos indirectamente a través de la Iglesia católica. Muchos monasterios y conventos florecieron en Irlanda a partir del siglo VII, estos lugares, además de fomentar el culto religioso de la fe, eran centros donde se cultivaba el aprendizaje y la erudición. Tradicionalmente, Irlanda ha sido conocida como la tierra de santos y eruditos, y los monjes de estas instituciones tuvieron acceso a los textos antiguos, que tradujeron y preservaron para la posteridad.

Tras la conquista de Cromwell a mediados del siglo XVII y la prohibición de la enseñanza católica¹ surgieron las ‘hedge schools’ donde se enseñaba, junto a la lengua irlandesa, el latín y el griego. A su vez, en la enseñanza oficial en Irlanda los ingleses impusieron la lengua inglesa e impulsaron el conocimiento de algunos clásicos ya que pensaban que estos podrían servir como modelo para que sus nuevos súbditos aceptaran la autoridad del Gobierno inglés (británico a partir de 1707).

Por otro lado, además de los dos escritores objeto de este apartado, W.B. Yeats y James Joyce, para muchos autores irlandeses la mitología clásica ha sido una fuente de inspiración, especialmente en las últimas décadas. Cabe citar los ejemplos de los siguientes autores: Tom Paulin, con *The Riot Act* (1984), basado en la tragedia de *Antígona* de Sófocles, y *Seize the Fire* (1989), sobre la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo; Aidan Carl Mathews, con su *Antigone* (1984), y *Trojans* (1994), inspiradas en *Las troyanas* de Eurípides; tres obras de Brendan Kennelly, *Antigone* (1985), *Medea* (1991), y *The Trojan Women* (1993); la traducción de *Medea* (1991) de Desmond Egan; y *The Bacchae* (1991) de Derek Mahon. Estos autores, de alguna forma, han utilizado las diversas tragedias griegas que han contribuido a forjar una identidad de Irlanda.

¹ Esta prohibición se vio reforzada con la introducción de las tristemente infames ‘Penal Laws’ a partir de 1692; era una legislación anticatólica que cercenaba las aspiraciones a los irlandeses como grupo social y los situaba como parias en su propia tierra.

Heaney se ha querido sumar a esta larga tradición con dos trabajos muy significativos de Sófocles: *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' 'Philoctetes'*, y *The Burial at Thebes: Sophocles' 'Antigone'*. La obra de *The Cure at Troy*, escrita en 1990 y representada en el teatro ese mismo año en Derry, es objeto de estudio y análisis en esta tesis por su relación con los *Troubles* de Irlanda del Norte. Por otro lado, *The Burial at Thebes* (2004), que fue un encargo de *The Abbey Theatre* para su programa centenario de 2004, no tiene vínculos con el conflicto norirlandés.

11.1.1. W. B. Yeats y el mito de Helena

La mitología siempre ha tenido una función destacada tanto en la poesía de William Butler Yeats como en la de Seamus Heaney. La mitología celta de Irlanda en particular tuvo una influencia profunda en la primera etapa de la carrera literaria de Yeats. El uso de los mitos de la cultura celta estuvo íntimamente relacionado con el papel que Yeats desempeñó en el resurgimiento literario irlandés (*Irish Literary Revival*).

Se trataba de un movimiento que buscaba incorporar las antiguas leyendas y el folclore de Irlanda –que en su origen fueron creados en irlandés– a la lengua inglesa. La idea era que estas leyendas tenían carácter instrumental para formar el talento literario de Irlanda. Aunque el inglés se estaba convirtiendo en la lengua dominante, la expresión irlandesa no podía considerarse en aislamiento con respecto al pasado.

Por consiguiente, una cantidad muy significativa de la producción poética de Yeats hasta finales del siglo XIX transmite la imagen de una Irlanda rural y soñadora con cierto aire fantástico poblada por héroes celtas. Sus poemas “The Stolen Child”, “Cuchulain’s Fight With The Sea” y “The Fiddler of Dooney” ilustran estos aspectos de forma adecuada. Sin embargo, a principios del siglo XX, Yeats abandonó este estilo romántico de poesía para dedicarse más a la política. Este cambio vino provocado por una mujer y se percibe mediante la presencia de la mitología clásica que Yeats introduce en su obra.

El ejemplo obvio de cómo Yeats empleó la mitología clásica para articular esta experiencia en ese momento es la forma en que el poeta usa el mito de Helena, que ilustra el efecto que esta mujer tuvo en él. En primer lugar, debemos considerar el contexto en el que surgió el comienzo de este mito griego. La mujer que produjo tal impacto en Yeats fue Maude Gonne.² Yeats la conoció en 1889 cuando él tenía 23 años y posteriormente plasmó cómo se habían conocido en un diario: “the trouble of my life began”.

Hasta este momento Yeats no había demostrado interés alguno por la vida pública, pero tras conocer a Maud Gonne empezó su atracción por los asuntos políticos. Maud Gonne dedicó su vida a la política, particularmente al nacionalismo irlandés. Yeats nunca logró satisfacer su encaprichamiento por Maud Gonne pues en 1903 ella se casó con el comandante John Macbride, un hombre que sería luego ejecutado junto con otros signatarios de la Proclamación de Independencia irlandesa después de la rebelión de 1916, conocida por *Easter Rising*. La relación de Yeats con Maud Gonne le obligó a revisar algunas de las realidades políticas a las que se enfrentaba Irlanda en ese momento.

El Alzamiento de Pascua de 1916 fue un acontecimiento extraordinario para Yeats porque se trataba de unos hechos que él nunca había pensado que fueran posibles. Una ingente cantidad de su poesía antes de esta fecha expresaba su creencia de que los esfuerzos de su amada serían en vano. Yeats creía que Maud Gonne estaba perdiendo el tiempo con un pueblo que nunca se sentiría inspirado ni agradecido. La palabra pueblo expresada aquí no hace referencia a toda la población de Irlanda sino a una parte de ella.

Yeats despreciaba a las clases medias de Dublín y los poemas en sus publicaciones antes de 1916 carecen del mínimo esfuerzo de sutileza. Sin embargo, esa parte de la población desempeñó un papel esencial en la rebelión de 1916 y Yeats tuvo que modificar después su

² Maud Gonne, hija de un coronel del ejército británico, nació en Aldershot (sur de Inglaterra) el 20 de diciembre de 1865. Tras la prematura muerte de su madre fue enviada a París para recibir su educación. Su padre perteneció a una rica familia irlandesa y en 1882 ella se reencontró con él en Dublín.

opinión original sobre estos compatriotas. No obstante, fue en este contexto, espiritualmente percibido como tierra baldía, en el que Yeats evocó la figura de Helena de Troya como símbolo de la belleza heroica de Maud Gonne.

Antes de proceder a analizar el uso que hace Yeats de este símbolo debemos considerar por qué él se sentía exasperado con las clases medias de Dublín. Las respuestas aparecen claramente en su volumen de poesía titulado *Responsibilities and Other Poems*, publicado en 1916. Cabe significar que hubo tres incidentes importantes que influyeron en la opinión de Yeats. Dos de ellos giran entorno al arte.

El primero tiene que ver con los 39 cuadros impresionistas franceses que Sir Hugh Lane quería presentar en Dublín. Lane había nombrado a un arquitecto extranjero para diseñar una nueva galería municipal. Sin embargo, Lane fue atacado por el partido nacionalista de Sinn Féin que exigía que un edificio irlandés debería tener un arquitecto irlandés. Cuando no se pudo encontrar a un arquitecto irlandés adecuado y los fondos financieros no llegaban del público se decidió abandonar el proyecto en su totalidad. Por lo tanto, los cuadros fueron a parar a la Galería Nacional en Londres. Para Yeats este suceso suponía una pérdida irreparable para la cultura de Irlanda y le hizo sospechar del partido de Sinn Féin, el grupo patriótico que reivindicaba descender de los grandes héroes del pasado de Irlanda.

La segunda controversia artística que irritaba a Yeats estaba relacionada con el teatro. Algunas personas de la audiencia se manifestaron en contra de la obra de John Millington Synge, *The Playboy of the Western World*, en su noche de estreno en 1907. Esta gente estaba perturbada por una referencia al parricidio y la supuesta imagen irrisoria que se ofrecía de la gente campesina en la obra. Estos dos incidentes a Yeats le convencieron de que estas personas no apreciaban el arte. Dos poemas del mencionado volumen, *Responsibilities and Other Poems*, tratan específicamente sobre estos dos incidentes: “To a Wealthy Man Who Promised a Second Subscription to the Dublin Municipal Gallery if it Were Proved the People Wanted Pictures”

(Yeats 1933: 119-20), y “On Those That Hated ‘the Playboy of the Western World’, 1907” (*ibid.* 124).

El tercer suceso importante que prendió la mecha de la aversión y desprecio que sentía Yeats por la clase media de Dublín tenía que ver con la figura política de Charles Stuart Parnell. Este patriota fue un personaje clave en los diversos intentos que hubo para conseguir la libertad política irlandesa de Gran Bretaña a través de medios parlamentarios. Cuando su objetivo parecía estar al alcance de la mano, Parnell perdió el apoyo de la población y todo se vino abajo por un asunto de moralidad amorosa.

Esto surgió como consecuencia de la aventura que Parnell había tenido con la esposa de otro hombre. El asunto se presentó de forma retrospectiva para demostrar la vida que Parnell había llevado en el pasado con el fin de desacreditar su imagen. La operación de propaganda tuvo éxito. Este episodio disgustó enormemente a Yeats como también a James Joyce, quienes veían en Parnell la oportunidad de obtener para Irlanda la libertad definitiva mediante medios pacíficos y democráticos.

Yeats percibió estos tres episodios como una crisis espiritual de la sociedad de Dublín. Su poesía transmite una imagen de las mencionadas clases medias de Dublín consumidas por el materialismo y preocupadas por cuestiones crematísticas solamente. Podemos encontrar este tema en dos poemas del citado volumen. Uno de ellos se llama “To a Shade”, escrito en 1913; la sombra es el espíritu de Parnell. Los tres primeros versos fijan el tono del poema:

If you have visited the town, thin Shade,
Whether to look upon your monument
(I wonder if the builder has been paid)
(Yeats 1933: 123)

La ciudad del poema es por supuesto Dublín. Yeats se imagina a sí mismo dirigiéndose al espíritu del difunto Parnell. Se pregunta si Parnell ha visto el monumento erigido sobre su

tumba en el cementerio de Glasnevin. Enseguida aparece la dura realidad, marcada por el verso en paréntesis, que golpea a Yeats: el materialismo asfixiante de la gente que verdaderamente envió a Parnell a la tumba. Yeats recuerda al hombre como: “passionate serving kind” que tenía “insult heaped upon him for his pains”. Él le pide a Parnell que vuelva a su tumba para: “gather the Glasnevin coverlet / About your head till the dust stops your ear” (*ibid.*) porque él está más seguro ahí que vivo entre la gente a quien había servido.

En el otro poema, “September 1913”, lamenta la muerte de John O’Leary,³ y podemos ver perfectamente la repugnancia que siente Yeats por estas personas. Describe su vida como mezquina y denigrante. Acumulan riqueza de la que ni disfrutaban ni de la que desean desprenderse:

WHAT need you, being come to sense,
But fumble in a greasy till
And add the halfpence to the pence
And prayer to shivering prayer, until
You have dried the marrow from the bone?
For men were born to pray and save:
Romantic Ireland’s dead and gone,
It’s with O’Leary in the grave.

(Yeats 1933: 120-1)

Yeats presenta dos imágenes de esta clase social: en el trabajo y rezando, dándonos a entender que estos individuos no tienen valores verdaderos en la vida. Ahorran los rezos de la misma forma que ahorran dinero como si se tratara de un mezquino seguro para el futuro.

El rasgo más llamativo de “September 1913” es el repetido estribillo al final de cada una de las cuatro estrofas:

Romantic Ireland’s dead and gone,

³ O’Leary fue un destacado miembro del *Irish Republican Brotherhood*. Fue sentenciado a una condena de 20 años y estuvo encarcelado en Inglaterra durante desde 1865 hasta 1871. Posteriormente se exilió en París hasta 1885, fecha en que volvió a Irlanda.

It's with O'Leary in the grave.

En la última estrofa –hay un ligero pero significativo cambio en el estribillo– el rechazo es patente contra esa clase social; Yeats incluye ahora a todos dando a entender que no los considera dignos y, al igual que O'Leary, están muertos también:

But let them be, they're dead and gone,

They're with O'Leary in the grave.

(Yeats 1933: 121)

En su desilusión Yeats evoca un contraste con el nacionalista irlandés muerto que representa el ideal del servicio público desinteresado, parte del gran pasado heroico de Irlanda en oposición al miserable y degenerado presente. Por supuesto, hay algunos contemporáneos que huyen del resentimiento de Yeats, su amada Maud Gonne es una de esas personas. Para Yeats ella es el equivalente a O'Leary: alguien que se entrega desinteresadamente al servicio público. Sin embargo, él la ve condenada a sufrir el mismo destino que Parnell, pues ella se está entregando a un pueblo desagradecido.

Estos puntos (la cicatera clase media de Dublín, el sacrificio desinteresado de Maud Gonne y los sentimientos de Yeats hacia ella) expresan el fondo o marco en el cual Yeats introduce el mito de Helena. En la mitología griega Helena era la mujer más hermosa del mundo. También era la hija del dios principal, Zeus. Hay varias historias sobre su nacimiento, pero el relato más común es el que formó el contenido de un poema de Yeats en su volumen de 1928 titulado *The Tower*. El poema se llama “Leda and the Swan” y recuerda cómo Zeus, con forma de cisne, le hacía el amor a Leda, cuyo fruto fue Helena. Leda era la esposa de Tindáreo, el rey de Esparta, que entregó a Helena en matrimonio a Menelao a quien también hizo heredero al trono:

A SUDDEN blow: the great wings beating still

Above the staggering girl, her thighs caressed

By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

... A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and the tower
And Agamemnon dead.

(Yeats 1933: 241)

Durante su reinado recibieron la visita de Paris, hijo del rey Príamo de Troya. La diosa Afrodita⁴ había prometido a Paris la mujer más hermosa del mundo a cambio de la manzana de oro, que era un premio en un concurso de belleza entre ella y otras dos diosas. Cada diosa ofreció a Paris un premio, pero él eligió el de Afrodita y esta elección dio lugar a que Helena se fugara con él a Troya, acción que desencadenó la subsiguiente guerra entre los griegos y los troyanos: la famosa guerra de Troya.⁵

La guerra de Troya aparece como una referencia importante en el contexto de *The Cure at Troy*, obra traducida y adaptada por Heaney de la tragedia de *Filoctetes* de Sófocles:

No poem or play or song
Can fully right a wrong
Inflicted and endured

(CT 77)

Los versos citados del coro de Heaney nos recuerdan al poema de Yeats: “On Being Asked for a War Poem”, al decir que el poeta: “has no gift to set a statesman right”:

I THINK it better that in times like these

⁴ Diosa de la belleza, la fertilidad y el amor.

⁵ En la mitología griega, la guerra de Troya fue un conflicto bélico en el que se enfrentaron una coalición de ejércitos griegos contra la ciudad de Troya y sus aliados. Según Homero, se trataría de una expedición de castigo por parte de los griegos cuyo *casus belli* habría sido el rapto (o fuga) de Helena de Esparta por el príncipe Paris de Troya. Esta guerra es uno de los ejes centrales de la épica grecolatina y fue narrada en un ciclo de poemas épicos de los que solo dos han llegado intactos a la actualidad, la *Iliada* y la *Odisea*, ambas obras atribuidas a Homero. La *Iliada* describe un episodio de esta guerra. Otras partes de la historia y versiones diferentes fueron elaboradas por poetas griegos y romanos posteriores.

A poet's mouth be silent, for in truth
We have no gift to set a statesman right;
He has had enough of meddling who can please
A young girl in the indolence of her youth,
Or an old man upon a winter's night.
(Yeats 1933: 175)

Helena juega un papel menor en los dos poemas épicos de Homero.⁶ De hecho, Homero no realiza referencia crítica alguna hacia Helena en la *Iliada*⁷ sino que la ve como un instrumento en manos de los dioses, ni es responsable de su belleza ni por los desastres que ha causado. Posteriormente, en la *Odisea*⁸ Homero pinta a Helena y a Menelao viviendo en paz y prosperidad en Esparta después de su vuelta de Troya.

Helena también fue el tema de una obra del poeta trágico Eurípides, quien insinúa que la Helena por la que los griegos y los troyanos lucharon fue un fantasma y que la verdadera Helena estuvo durante todo el tiempo que duró la guerra en Egipto. Eurípides hace que Menelao y la verdadera Helena se reúnan y que luego vuelven a vivir en armonía en Esparta. Otra obra de Eurípides relacionada con el mito de Helena es *Orestes*,⁹ Eurípides hace que Helena desaparezca cuando está a punto de ser asesinada. Posteriormente reaparece al final de la obra

⁶ Los antiguos griegos creían que los hechos que Homero relató eran ciertos. Creían que esta guerra había tenido lugar en los siglos XIII o XII a. C., y que Troya estaba situada cerca del estrecho de los Dardanelos en el noroeste de la península de Anatolia (actual Turquía). De hecho, el historiador Heródoto no solo consideraba segura la guerra, sino que además para él fue la causa originaria de las enemistades entre persas y griegos. En tiempos modernos, en cambio, tanto la guerra como la ciudad eran consideradas mitológicas.

⁷ Tiene lugar durante la guerra de Troya, el asedio de la ciudad de Troya (*Ilium*) por una coalición de estados griegos; Homero nos cuenta las batallas y algunos eventos durante las semanas previas a la caída de la ciudad, así como del enfrentamiento entre el rey Agamenón y el guerrero Aquiles. Aunque la historia solo narra un periodo corto del año final de la guerra (se supone que duró diez años), la *Iliada* menciona o hace alusión a muchas de las leyendas griegas sobre el asedio; los eventos anteriores, como el reunir a los guerreros para el asedio, la causa de la guerra, y los hechos relacionados con el conflicto aparecen más cerca del comienzo.

⁸ La *Odisea* es un poema épico compuesto por 24 cantos y se cree que fue escrito en el siglo VIII a. C. La narración comprende todas las aventuras del héroe griego Odiseo (*Ulises* en latín) durante su retorno a casa tras la Guerra de Troya (también llamada *Ilión*). Odiseo tarda diez años en regresar a la isla de Ítaca de la cual era rey; durante ese tiempo su esposa Penélope y su hijo Telémaco han de soportar a los pretendientes, que, además de consumir los bienes de la familia, buscan desposarla, ya que creían que Odiseo había muerto.

⁹ *Orestes* es el título de una tragedia datada en el año 408 a. C. Su trama está muy relacionada con las tragedias de *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*.

al lado del dios Apolo, después de que ella fuera deificada. Lo que tienen en común todas estas descripciones es la celebración de la belleza de Helena.

La primera aparición de Helena en la poesía de Yeats la encontramos en “The Rose of the World”.¹⁰ Se publicó cuatro años después de conocer a Maud Gonne y mientras Yeats seguía sumergido en temáticas predominantemente celtas en su poesía. Por lo tanto, es adecuado decir que Yeats debería haber comparado a Maud Gonne con las grandes bellezas de las mitologías celta y griega: Deirdre y Helena respectivamente:

WHO dreamed that beauty passes like a dream?
For these red lips, with all their mournful pride,
Mournful that no new wonder may betide,
Troy passed away in one high funeral gleam,
And Usna’s children died.

(Yeats 1933: 41)

El significado de los dos últimos versos indica cómo una belleza tan grande causará sufrimiento y destrucción. Esta exaltación de Maud Gonne a la altura de Helena de Troya se constata explícitamente en dos poemas del volumen *The Green Helmet and Other Poems*: “A Woman Homer Sung” y “No Second Troy”.

En el primero, “A Woman Homer Sung”, Yeats utiliza el mito de Helena para sugerir que Maud Gonne tiene el efecto de representar el arte y la vida como algo irreal:

For she had fiery blood
When I was young,
And trod so sweetly proud
As ’twere upon a cloud,
A woman Homer sung,
That life and letters seem

¹⁰ Este poema pertenece a la colección titulada *The Rose*, fue publicada en 1893 y está compuesta por veintidós poemas; fue su segunda colección lírica, pero contiene muchos de sus famosos poemas mitológicos.

But an heroic dream.

(Yeats 1933: 100)

Tal y como indica el título del poema, el hecho de que Maud Gonne pueda ser considerada al mismo nivel que la Helena de la *Iliada* de Homero, hace que otras cosas, por muy heroicas que puedan ser, parezcan insignificantes.

Hasta ahora hemos hablado de la descripción de las clases medias de Dublín que Yeats retrata en el volumen *Responsibilities and Other Poems* y también hemos dicho que Yeats situó a Helena en este escenario. Sin embargo, ahora estamos hablando de un tomo de 1910. Se debe señalar que los tres incidentes que influyeron en el punto de vista de Yeats sobre la clase social a la que alude ocurrieron antes de 1910. Además, el segundo poema de Helena, recogido en *The Green Helmet and Other Poems*, contiene la misma actitud crítica hacia la clase media como se refleja en *Responsibilities and Other Poems*.

El poema de “No Second Troy” está reconocido como uno de los más poderosos de Yeats y también demuestra la habilidad con que el poeta integra el mito griego a un trabajo que trata de cuestiones privadas, y por tanto, personales, es decir, de preocupaciones suyas. Este poema pone de manifiesto que mientras Maud Gonne está configurada con el molde heroico de la época de Helena, los tiempos en que ella vive no son en absoluto del mismo calibre y por ella no se producirían los efectos equivalentes a una guerra de Troya. Este punto se ve confirmado por la pregunta retórica que forma el último verso del poema y que pregunta:

Was there another Troy for her to burn?

Encontramos la respuesta en el mismísimo título del poema: ¡por supuesto que no! (“No Second Troy”). También podemos ver el paralelismo entre Maud Gonne y Helena en los siguientes versos:

With beauty like a tightened bow, a kind

That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn?

(Yeats 1933: 101)

Y el carácter patético de sus contemporáneos en su descripción como “hombres ignorantes”, en el tercer verso del poema: “Have taught to ignorant men most violent ways”.

Al igual que ocurrió con los nacionalistas que la siguieron, como John O’Leary (*cf.* “September 1913”), y Parnell (*cf.* “To A Shade”), su sacrificio desinteresado será infructuoso, y esto queda claramente reflejado en el cuarto verso del poema: “Or hurled the little streets upon the great” (*ibid.*).

Ciertamente, Yeats tuvo que modificar posteriormente la visión que él tenía de la sociedad perteneciente a la clase media dublina. Yeats había mantenido una actitud muy desdeñosa con este colectivo de la población pues en honor a la verdad hay que decir que estas personas tuvieron una representación significativa en el Alzamiento de Pascua de 1916. “No Second Troy” versa claramente sobre la lucha nacionalista en pro de la libertad y el papel de Maud Gonne en esa lucha. Yeats percibe que los esfuerzos de ella son baldíos, es decir, se desperdician por un pueblo que no tiene valores ni convicciones reales. No obstante, el último verso del poema se convertiría, en tan solo tres años, en una burla de la verdad. La ciudad de Dublín sí que se convirtió en una “segunda Troya” con muchos de sus edificios destruidos y convertidos en ruinas tras la larga semana del alzamiento antes de la rendición de los sublevados.

Puede que no sea conveniente detenernos mucho ni poner demasiado énfasis en el significado nacionalista de “No Second Troy”, pues tal vez nos hayamos concentrado en él hasta el punto de llegar a excluir los sentimientos personales de Yeats. En algún sentido el poema también se puede interpretar como un amor no correspondido. Finalmente, Yeats parece

que acepta y asume la vida de Maud Gonne. Él ya no la culpa por el dolor que a menudo le ha causado. Esta situación nos recuerda a un poema que hemos mencionado anteriormente, “The Rose of the World”, cuando Yeats reconoció que tal belleza le podría causar daño y angustia. Y por supuesto, estas cuestiones en última instancia nos recuerdan a la Helena de la *Iliada* de Homero. La bella Helena que envolvió a la Europa y la Asia del mundo antiguo en una guerra devastadora. La Helena a quien Yeats eligió para simbolizar la belleza y el carácter de una mujer en un mundo no heroico.

Por último, quiero citar dos poemas de Yeats con un intenso contenido político, “Easter 1916”¹¹ y “Sixteen Men Dead”.¹² Ambos aluden al Alzamiento de Pascua de 1916 antes mencionado. El poema de “Easter 1916” termina con un verso célebre y estremecedor a modo de oxímoron: “A terrible beauty is born” (Yeats 1933: 205), que produce miedo y esperanza a la vez. El verso se repite dos veces más como estribillo en el poema.

Estos dos poemas han influido en la temática de Heaney, especialmente en “Requiem for the Croppies” (*Door into the Dark*, 1969), que Heaney escribió en 1966 para conmemorar el quincuagésimo aniversario del Alzamiento de Pascua de 1916, y sobre lo que Yeats, como hemos visto, ya había escrito. En “Requiem for the Croppies” Heaney honra la memoria de aquellos irlandeses que lucharon y murieron contra los británicos durante la rebelión de 1798.

11.1.2. James Joyce y el mito de Odiseo

Lo que a continuación afirmó Heaney sobre Joyce en una entrevista resume muy gráficamente en pocas palabras la influencia y el predicamento que el autoexiliado gran escritor irlandés ha ejercido sobre Heaney:

¹¹ Yeats escribió este poema el 25 de septiembre de 1916, es decir, cinco meses después de los trágicos acontecimientos históricos.

¹² El poema hace referencia a las 16 personas fusiladas tras el Alzamiento de Pascua de 1916, que para los británicos eran los cabecillas responsables de dicha rebelión. Sin embargo, Éamon de Valera, que se convertiría en *Taoiseach* (primer ministro) y presidente de la República de Irlanda, y que estaba al mando de una brigada de rebeldes durante la rebelión, se libró de la pena de muerte. Se especula que su nacionalidad norteamericana (había nacido en Nueva York) le sirvió de salvoconducto ante las autoridades británicas.

There is an image I have often used of Joyce. He is like an immense factory ship that hoovers up all the experience from the bed of the Irish psyche. If you open ‘Ulysses,’ or ‘A Portrait,’ or ‘Dubliners,’ you are reading yourself, you are reading the world that you’re living in – still! (De Bréadún 1984: 13).

James Joyce está reconocido como un destacado e influyente artista en el desarrollo de la tradición modernista en la literatura en lengua inglesa. Jugó un papel decisivo en la creación de la expresión literaria conocida como ‘the stream of consciousness’ (monólogo interior o corriente del pensamiento). Esta acuñación hace referencia a la expresión del pensamiento en la mente de una persona antes de formar las inmediatas unidades mínimas (monemas y morfemas) lingüísticas inteligibles. Una manifestación de esta ‘técnica’ podría incluir ideas sobre distintos temas e incluso expresados en diversas lenguas, pero estas ideas quedan registradas por el artista de forma que excluye la gramática y la sintaxis de la lengua estándar. Aunque pueda parecer irracional, se da a entender de que esta es la forma en que la mente verdaderamente piensa o funciona con las ideas. El ‘stream of consciousness’ es un rasgo de las novelas posteriores de Joyce: *Ulises* y *Finnegans Wake*. Joyce introdujo este recurso lingüístico en *Ulises*, pero lo desarrolló ampliamente en *Finnegans Wake*.

Sin embargo, ahora no nos ocupa este término sino la influencia de la mitología clásica en el trabajo de Joyce y, por ende, en Heaney. La influencia de estos mitos es evidente en las obras de Joyce y de Heaney, aunque aquí nos vamos a concentrar en el *Ulises* de Joyce, paradójicamente la obra más y menos conocida a la vez; ¿cómo es esto posible? Decimos que es la más conocida porque muchas personas son capaces de citar el título o de reconocer la obra receptivamente; sin embargo, también se podría afirmar que es la menos conocida en cuanto al número de personas que la han leído (por no decir entendido).

El mismísimo título de la novela muestra la influencia de un mito clásico. Ulises es la forma latinizada del nombre del héroe griego Odiseo, protagonista del poema épico de la *Odisea* del poeta Homero. Este poema trata sobre la vuelta de Odiseo a su legendaria casa en la isla de

Ítaca tras la Guerra de Troya. Desgraciadamente este viaje no está exento de problemas y Odiseo tuvo que soportar la ira de Poseidón, el dios del mar, luchar contra monstruos, superar distracciones sexuales y la pérdida de su tripulación. Incluso cuando logró alcanzar su tierra nativa de Ítaca, también tuvo que enfrentarse a otros peligros hasta que se reencontró con su fiel esposa Penélope.

Al héroe de Joyce, Leopold Bloom, también se le plantea una peregrinación, aunque, sin duda, menos arriesgada que la que padeció Odiseo. Mientras que Odiseo pasó calamidades y tuvo que luchar en varias partes del mundo mediterráneo durante diez años, el viaje de Bloom transcurre en una ciudad de un día cualquiera. La acción de *Ulises* tiene lugar en la capital de Irlanda, Dublín, el día 16 de junio de 1904. Hay también dos importantes personajes en *Ulises*, Stephen Dedalus y Molly Bloom, que tienen su correspondencia con otros dos personajes de la *Odisea* de Homero: Telémaco¹³ y Penélope respectivamente.

La Odisea y *Ulises* también comparten una similitud temática. El tema de la relación entre el padre y el hijo es importante en el poema de Homero. Joyce utiliza esta idea para unir a los personajes de Bloom y Stephen Dedalus. Aunque no son padre e hijo por vía sanguínea, sí lo son en espíritu. Los personajes se unen por los acontecimientos del día, que ellos son capaces de superar por el parentesco espiritual que se establece. Esto también se refleja en la unión de Odiseo y Telémaco al final de la *Odisea* para terminar con la amenaza de los pretendientes del palacio.

La obra de Joyce es extensa y de una naturaleza bastante compleja (incluso para una persona nativa inglesa o irlandesa). Contiene una variedad de alusiones sobre múltiples temas, incluyendo la literatura inglesa; notables son las referencias a Shakespeare, y a la Biblia por citar solo unas pocas. No obstante, las alusiones a la *Odisea* de Homero son las importantes ya que éstas se consideran omnipresentes y funcionan como un mapa de ruta para guiarnos por la

¹³ Hijo de Ulises y Penélope, ayuda a su padre a entrar al palacio disfrazado de mendigo; su nombre quiere decir luchador lejano en griego antiguo, que viene a significar que empleaba un arco en el combate.

novela. Sin embargo, no se puede decir que Joyce plagiera a Homero ciegamente. De hecho, la presencia de este esquema Homérico no es en absoluto impertinente, pues en última instancia la relevancia y el significado del libro debe ser interpretado en su contexto moderno. Joyce no busca respuestas en el mundo de la Antigua Grecia. El libro de Joyce es sobre Irlanda y en particular su ciudad nativa de Dublín. A pesar de que Joyce viviera una gran parte de su vida como un exiliado, su tierra nativa y su gente le sirvieron como inspiración para su obra. Él no sentía nostalgia por Irlanda, se puede decir que más bien la criticó con gran dureza.

En 1921 otro exiliado literario famoso de Irlanda, George Bernard Shaw, escribió una famosa carta sobre *Ulises* a la editora americana Sylvia Beach,¹⁴ cuyo contenido incluyó en su totalidad por el interés de la misiva:

I have read several fragments of *Ulysses* in its serial form. It is a revolting record of a disgusting phase of civilization; but it is a truthful one; and I should like to put a cordon round Dublin; round up every male person in it between the ages of 15 and 30; force them to read it; and ask them whether on reflection they could see anything amusing in all that fouled mouthed, foul minded derision and obscenity. To you, possibly, it may appeal as art: you are probably (you see I don't know you) a young barbarian beglamoured by the excitements and enthusiasms that art stirs up in passionate material; but to me it is all hideously real: I have walked those streets and know those shops and have heard and taken part in those conversations. I escaped from them to England at the age of twenty; and forty years later have learnt from the books of Mr. Joyce that Dublin is still what it was, and young men are still drivelling in slackjawed blackguardism just as they were in 1870. It is, however, some consolation to find that at last somebody has felt deeply enough about it to face the horror of writing it all down and using his literary genius to force people to face it. In Ireland they try to make a cat cleanly by rubbing its nose in its own filth. Mr. Joyce has tried the same treatment on the human subject. I hope it may prove successful.

I am aware that there are other qualities and other passages in *Ulysses*; but they do not call for any special comment from me.

¹⁴ Sylvia Beach, a través de su librería Shakespeare and Company, publicó la novela de *Ulysses* de James Joyce. Shaw, tras haber recibido un 'prospectus' de la editora para atraer suscriptores, le escribió a Beach con sus opiniones sobre la novela.

I must add, as the prospectus implies an invitation to purchase, that I am an elderly Irish gentleman, and that if you imagine that any Irishman, much less an elderly one, would pay 150 francs for a book, you little know my countrymen (George Bernard Shaw 1921).

No obstante, la influencia de la *Odisea* de Homero en el *Ulises* de Joyce se considera significativa, aspecto que generalmente ha sido admitido por la comunidad literaria. Posiblemente se debe a la propia organización intrincada del libro, pero es más probable que sea porque el reconocimiento del mito Homérico en la estructura de *Ulises* se remonta al mismísimo origen de la novela.

Toda la historia de la publicación de *Ulises* en su forma de novela es de lo más pintoresca pero desgraciadamente no nos podemos entretener mucho en esta cuestión. La parte que sí nos interesa está relacionada con su publicación serializada inicial en una revista de Nueva York llamada *The Little Review*, que empezó en marzo de 1918 y continuó hasta que un caso en un juzgado en febrero de 1921 evitó que se publicara nada relacionado con *Ulises* en dicha revista. La relevancia de su publicación en esta revista radica en cómo cada sección publicada hacía referencia a un título en latín que imitaba un episodio de la *Odisea* de Homero. Aunque Joyce después retiró estos títulos en el formato de libro, los críticos todavía los utilizan al hablar y analizar el texto, y este hecho evidentemente acentúa la influencia clásica en *Ulises*.

La forma aceptada de *Ulises* divide el libro en tres capítulos numerados. Estos se corresponden con la estructura de la *Odisea* a los que se hace referencia por estos títulos: Telemaquia¹⁵ (tres episodios en *Ulises*); la *Odisea* (doce); y Nostos¹⁶ (tres). El primer capítulo de *Ulises* se centra en el personaje de Stephen Dedalus. Esta parte se corresponde con los primeros cuatro libros de la *Odisea* de Homero que nos presenta a Telémaco, el hijo de Odiseo. En el segundo capítulo conocemos a Bloom y sus andanzas por Dublín. Esta parte, que es con

¹⁵ El término *Telemaquia* se aplica tradicionalmente a los primeros cuatro libros de la *Odisea*.

¹⁶ Nostalgia (del gr. *nóstos*, regreso, y *-algia*). Tristeza por estar ausente de la patria o del hogar, o lejos de los seres queridos. Esta palabra fue acuñada en 1688 por Johannes Hofer, estudiante de medicina suizo, para describir el estado psicológico de añoranza por el pasado.

mucha diferencia la más larga, refleja las aventuras de Odiseo en el Mediterráneo. El último se conoce por el nombre de Nostos, que significa el regreso a casa (de Leopold Bloom). Obviamente, en la *Odisea* Homero trata sobre las hazañas que tiene que superar el héroe y protagonista Odiseo tras su regreso a Ítaca. Para Joyce la parte de Nostos supone el desenlace de la novela para los tres personajes con relación a su propia visión en términos de valores modernos.

Este análisis de la estructura de *Ulises*, es decir, en comparación con la *Odisea*, solo se puede considerar satisfactorio a primera vista ya que hay otros aspectos que no resisten tal comparación. Por ejemplo, tanto el regreso a casa de Bloom como el de Odiseo son completamente diferentes. Odiseo vuelve después de diez años de viajar por el Mediterráneo con una actitud totalmente reacia, a los que hay que añadir los otros diez más que estuvo en Troya. Cuando conocemos a Odiseo por primera vez, lo encontramos tirado en la isla de Ogiogia como huésped a disgusto de la diosa Calipso. Por otro lado, cuando conocemos a Bloom él ya está en casa y permanece en Dublín durante todo el tiempo que abarca la obra. No obstante, la comparación entre ambas obras resulta efectiva si la abordamos con cierto grado de flexibilidad. Odiseo debe volver a Ítaca y restablecer el orden en su palacio.

Debido a su larga ausencia desde que se marchó a Troya, el palacio ha estado ocupado por un nutrido grupo de hombres con la intención de cortejar a su mujer Penélope y de esta forma heredar la fortuna de Odiseo. En *Ulises*, Bloom debe volver a su domicilio de la calle Eccles y poner orden en su relación con su esposa Molly. La vida de casado de Bloom es un caos. Los lazos se han roto tanto en el ámbito sexual como en el emocional. A través de sus correrías en Dublín durante el día Bloom madura espiritualmente, lo que le permite lograr el restablecimiento del orden conyugal.

Este es el tipo de paralelismo que existe entre las dos obras. Joyce utiliza la *Odisea* para crear escenas para sus personajes. Sin embargo, no se ve limitado por el poema de Homero. A

menudo es bastante difícil ver las relaciones existentes, ya que las diferencias son todavía más evidentes. Por ejemplo, la acción de *Ulises* con relación al tiempo transcurre cronológicamente a lo largo de toda la novela. Esto no sucede en la *Odisea*. Una parte de las aventuras de Odiseo las cuenta el protagonista en una narrativa retrospectiva al rey Alcínoo. Odiseo y Telémaco no se reúnen hasta la parte de Nostos en la *Odisea*. Telémaco ni siquiera aparece en la segunda parte estructural del poema. Sin embargo, Stephen Dedalus sí aparece en la segunda parte de *Ulises*. En el episodio que refleja a Escila y Caribdis¹⁷ de la *Odisea*, Stephen habla sobre Shakespeare en la Biblioteca Nacional de Dublín. Estos son algunos de los contrastes que saltan a la vista al analizar la estructura de la obra de Joyce. Están presentes en los 18 episodios de *Ulises* con respecto a sus homólogos homéricos.

Esta dificultad en la relación existente entre las dos obras se pone de manifiesto al examinar uno de estos episodios. El episodio elegido para nuestro análisis es el del cíclope, por ser el más familiar de todas las historias en la *Odisea*. Homero nos cuenta cómo Odiseo y algunos de sus hombres fueron encarcelados en una cueva habitada por un enorme monstruo que tenía un solo ojo en el centro de su frente. Sabemos cómo Odiseo consiguió la libertad siendo más listo que el monstruo al que se enfrentaba cuyo nombre era Polifemo: consiguió embriagar al cíclope con un vino muy fuerte y después lo dejó ciego clavándole una estaca afilada en su único ojo mientras dormía. La consiguiente fuga de la cueva fue posible cuando Odiseo y sus hombres se ataron al vientre de las ovejas de Polifemo para eludir el escrutinio táctil del cíclope cuando las ovejas abandonaban la cueva la mañana siguiente para ir a pastar.

¹⁷ Escila y Caribdis son dos monstruos marinos de la mitología griega que se encuentran en las orillas opuestas de un estrecho canal de agua (la tradición identificó a este lugar con el Estrecho de Mesina, entre Italia y Sicilia), tan cerca el uno del otro que los marineros que intentaran evitar a Caribdis pasarían muy cerca de Escila y viceversa. Escila vivía en los acantilados y Caribdis era un peligroso remolino. Ambos lugares eran zonas peligrosas y difíciles de sortear.

La frase ‘entre Escila y Caribdis’ ha llegado a significar el estado donde uno está entre dos peligros, y alejarse de uno te haría estar en peligro por el otro, es decir, en situación muy comprometida ante dos opciones difíciles; se cree que es el origen de la locución adverbial coloquial: “entre la espada y la pared”.

La escena correspondiente en *Ulises* se desarrolla en un pub de Dublín. Es el momento culminante de un tema político en la novela; la política del nacionalismo. Se nos introduce en este tema cuando conocemos al narrador anónimo hablando con un policía en la esquina de Arbour Hill. Esta calle recibió el nombre del cuartel militar que se ubicaba allí. En ese cuartel fueron ejecutados y enterrados en tumbas de piedra caliza poco profundas los líderes que se rebelaron contra el Gobierno británico durante el Alzamiento de Pascua de 1916. Arbour Hill también fue testigo de la ejecución de otro patriota irlandés muy conocido, Theobald Wolfe Tone, en 1798. Si tenemos en cuenta de que la novela se ambienta en el Dublín de 1904 y que Joyce estaba escribiendo en 1918, podemos ver cómo él marca el tono con ingenio al referirse a hechos sumamente cargados de emotividad referidos al pasado y al futuro irlandés. De modo parecido los otros nombres de calles y edificios apuntan hacia la relación de Irlanda con Inglaterra. En particular, la calle Heytesbury es una referencia oscura a la hambruna de la segunda mitad de los años 40 del siglo XIX y el ciudadano (el cíclope de Joyce) menciona el hambre en el transcurso de este episodio.

Por otro lado, debemos decir con claridad que las diferencias existentes entre las escenas de Homero y de Joyce son múltiples, ¡si es que podemos dar por hecho de que el nacionalismo irlandés no tuvo un papel significativo en la Grecia antigua! De nuevo, Joyce utiliza el episodio de la *Odisea* de manera metafórica. Como mencionamos anteriormente, el cíclope en *Ulises* es el personaje llamado ‘el ciudadano’. Este individuo, al igual que Polifemo, el cíclope, tiene un solo ojo; su otro ojo está cubierto por un parche. La estaca con la que Odiseo dejó ciego a Polifemo aquí se ve sustituida por el puro que Bloom empuña cuando está conversando con el ciudadano. Una conversación en la que Bloom a menudo adopta una posición contraria a éste. El ciudadano se embriaga mientras Bloom permanece sobrio y sereno. El episodio concluye con Bloom corriendo al ser el blanco de un artefacto que le lanza el ciudadano. En *Ulises*, el

objeto es una caja de galletas vacía mientras Homero hace que Polifemo le lance una piedra enorme a Odiseo cuando éste se alejaba.

La esencia del episodio del cíclope refleja la naturaleza de toda la novela. Hemos visto en el párrafo anterior cómo Joyce se fijó en el contenido de la *Odisea* para crear algunas escenas dramáticas en su propia narrativa. Pero no es menos cierto de que hay una similitud temática: la de la hospitalidad. Este es un tema importante en el poema de Homero. Entendemos por hospitalidad las reglas sociales que los griegos clásicos guardaban con respecto a los desconocidos y extranjeros. Todos los viajeros estaban bajo la protección de Zeus.¹⁸ Por lo tanto, había que tratar a los extranjeros de una forma determinada si uno no quería sufrir la ira de Zeus, así como algún tipo de castigo divino. Esto tiene un significado obvio con relación a Odiseo en sus andanzas y a Telémaco cuando visita a Menelao y a Néstor buscando información sobre su padre. Este tema culmina cuando Odiseo y Telémaco se reúnen para asesinar a los pretendientes en el palacio; un castigo que parece justo por el abuso evidente que hacen de la hospitalidad al dilapidar la propiedad y los bienes de Odiseo.

En *Ulises* también debemos prestar atención a las reglas sociales: la etiqueta o costumbres de la cultura del pub irlandés.¹⁹ El ciudadano invita a Bloom a unirse al grupo; sin embargo, Bloom rompe todas las reglas. Se niega a beber y más adelante no está dispuesto a invitar a una ronda de copas para los demás como sería lo habitual. Esto enfurece al ciudadano todavía más pues se tiene la creencia –errónea– de que Bloom ha ganado mucho dinero con los caballos. Estos hechos, junto con la aversión que siente el ciudadano hacia Bloom, a quien no

¹⁸ En la mitología griega Zeus es uno de los dioses más importantes de la cultura clásica. Él es el rey de todos los dioses griegos y el gobernante del monte Olimpo, que es la montaña más alta de toda Grecia. Zeus también controla el cielo y el poder del trueno y el relámpago.

Por otro lado, Júpiter (*Iuppiter*, en latín), también conocido por Jove (*Iovis*), es el dios principal de la mitología romana, y padre de dioses y de hombres (*pater deorum et hominum*).

¹⁹ La palabra *pub* tiene su origen en *public house*, un lugar fundamental para la cultura de Gran Bretaña, Irlanda y otros países que pertenecieron a la metrópoli. En muchos lugares, especialmente en los pueblos pequeños, es el punto de reunión para la comunidad.

considera un verdadero irlandés, culmina con la escena hostil cuando el ciudadano lanza la lata de galletas a Bloom, que abandona el local.

Con el estallido de la violencia al final del episodio del cíclope concluye el análisis de Joyce del nacionalismo irlandés en *Ulises*. Sin embargo, Joyce no estaba evaluando el nacionalismo en sentido político sino más bien en sentido espiritual. El ciudadano representa el tipo de nacionalista irlandés que Joyce despreciaba. La actitud de Joyce hacia Irlanda y su renacimiento a finales del siglo XIX siempre fue ambivalente, tenía sentimientos opuestos. Él sí creía que la independencia de Inglaterra era importante, no obstante, opinaba que cualquier tipo de independencia que expresara su carácter y temperamento como mera antítesis de la cultura británica estaría cambiando la sumisión política por una sumisión espiritual.

El carácter del ciudadano se basaba en un hombre llamado Michael Cusack.²⁰ Su papel fue decisivo en la fundación de la *GAA* en 1884, que organizaba y promocionaba los deportes irlandeses de hurling y fútbol. Joyce tuvo la ocasión de conocer a Cusack, con quien coincidió en varias ocasiones y tuvo el placer de despreciarle desde el principio. Cusack era el paradigma de aquellos nacionalistas a quienes Joyce veía con irritación. Balbuceaba y se tropezaba verbalmente en sus diatribas contra Inglaterra y todas las cosas que sonaran a inglés en favor de las cosas ‘genuinamente’ irlandesas. Joyce se desesperaba con la gente que solo veía la necesidad de la independencia y ninguna otra de las demás necesidades de Irlanda. El ciudadano pertenece a este tipo de nacionalista y la metáfora del cíclope nos da a entender la existencia de una corta visión de miras.

En el episodio del cíclope Joyce describe dos tipos de irlandeses: Bloom, un nuevo héroe para Irlanda, y el ciudadano, un intolerante exaltado. La escena gira en torno a un análisis de los valores irlandeses con relación a la propia Irlanda y a la religión. Son dos áreas en las que Joyce creía que los puntos de vista irlandeses contemporáneos reprimían cualquier intento

²⁰ Michael Cusack fue profesor de irlandés y fundador de la *Gaelic Athletic Association* (GAA).

significativo de un posible renacimiento irlandés. Joyce hace que la escena sea narrada por un individuo anónimo, que a su vez comparte los mismos valores que el ciudadano. También comparte la hostilidad del ciudadano hacia Bloom. Esto explica el trasfondo de la violencia, dirigida hacia Bloom, que define el episodio. Bloom continuamente pasa por alto estos insultos hostiles que, unidos a su carácter pacífico, provocan en última instancia la violencia del ciudadano. La base de la violencia que ejerce el ciudadano hacia Bloom es que le percibe como si fuera un extranjero. Por supuesto, Bloom es irlandés, pero el ciudadano tiene un concepto muy simple de lo que significa ser irlandés: católico apostólico romano, odio hacia Inglaterra, y el amor incondicional de todo lo irlandés son los ingredientes esenciales que configuran su particular forma de ver lo que significa ser irlandés.

Bloom no se congracia consigo mismo pues mantiene una opinión muy crítica con los deportes irlandeses. Los considera muy agresivos y defiende las virtudes del tenis sobre hierba. Bloom rechaza la violencia totalmente y critica cualquier hipocresía con respecto a este tema. Su pacifismo es un aspecto importante de este episodio porque se trata realmente de una demostración de verdadero amor cristiano. El acto de arrebato al final procede del cristiano y no del judío. La religión de Bloom es una razón fundamental por la que el ciudadano no le acepta como irlandés. Para el ciudadano, un irlandés de verdad ha de ser católico. Irónicamente, la tentativa de Bloom de pacificar al ciudadano y reconciliar las dos religiones le granjea el mismo destino: la crucifixión. Claro que esto no sucede literalmente, pero queda implícito en la maldición que el ciudadano le dirige a Bloom: “By Jesus [...] I’ll brain that bloody jewman for using the holy name. By Jesus, I’ll crucify him so I will” (Joyce 1960: 340), a la vez que él mismo usa el nombre del Señor en vano. Esta descripción del ciudadano nos invita a rechazar su vida y sus valores. Por otro lado, Joyce, en su estilo, expresa la marcha de Bloom, el nuevo héroe irlandés, como algo comparable con la ascensión al cielo.

En conclusión, *Ulises* es un buen ejemplo de la dificultad con la que nos encontramos al analizar la influencia de la mitología clásica en la literatura moderna y más aun en otros autores como Heaney, que bebe de fuentes secundarias cuando se fija en Joyce. En un principio, y a juzgar por el título, cabría pensar que Joyce habría sido profundamente influido por el mito de Odiseo. No obstante, al examinar esa inspiración más detenidamente la relación entre ambos parece bastante forzada. Los episodios de *Ulises* que se asemejan a lo que escribió Homero encuentran su significado en el mundo moderno y no así en el clásico. La *Odisea* se basa en la venganza como tema central, mientras que, en el trabajo de Joyce, como hemos visto en el episodio del cíclope, la violencia se ve rechazada en un sistema de valores. Este comportamiento irascible y agresivo tampoco tiene cabida en la obra de Heaney, que es sistemáticamente repudiado como vía política, y es igualmente criticado proceda de donde proceda.

Bloom se ve reflejado en Odiseo en líneas generales, pero en ningún caso podemos afirmar que los personajes de Bloom y de Odiseo sean idénticos. De ahí que la comparación entre ambos se vea debilitada en su significado, en valores, en personalidad y en temática si se fuerza mucho una posible influencia más profunda.

Por último, debemos compartir la visión de Ezra Pound, figura importante de la literatura y amigo de James Joyce, quien afirmaba que la influencia clásica radicaba en la estructura dando a entender que la *Odisea* de Homero era un andamiaje para *Ulises*. En realidad, un armazón de consecuencias poco relevantes para el lector ya que se trata de un recurso personal del autor. James Joyce siempre ha sido un referente para Heaney, y la influencia de *Ulises*, en su crítica con todo lo relacionado con la religión y la identidad irlandesas, aparece reflejada en el largo poema de “Station Island”.

11.2. *The Cure at Troy: A version of Sophocles' Philoctetes*

11.2.1. Introducción

Seamus Heaney ha recurrido a la literatura clásica como medio para tratar y exponer ciertas ideas y aspectos relacionados con la situación política y social en Irlanda del Norte. Al igual que hacían otros poetas de la Antigüedad clásica, que cambiaban y adaptaban los diferentes relatos para que encajaran con una determinada situación del momento —esta práctica explicaría las discrepancias en las muy diversas versiones de la mitología antigua—, Heaney ha hecho lo propio en su versión del *Filoctetes* de Sófocles.¹ En este sentido, Vickers afirma que: “Seamus Heaney reshaped Sophocles’ play in order to make it fit the contemporary political picture (he identifies Philoctetes with Unionism, Neoptolemus with the Southern Irish, and Odysseus with the Provisional IRA)” (2008: 59). Sin embargo, no estoy de acuerdo con Vickers en el reparto de los papeles que atribuye a los tres personajes principales de la obra como veremos más adelante.

Tras la publicación de *The Cure at Troy* en 1990, la obra se representó en el teatro por primera vez por la compañía de *Field Day Theatre Company* en Guildhall, Derry, el 1 de octubre de 1990. El subtítulo de la obra no deja lugar a dudas de la influencia de la mencionada literatura clásica, ya que él llama a su obra, ‘A version of Sophocles’s *Philoctetes*’; la obra de Sófocles se estrenó en Atenas en 409 a. C.

La traducción de Heaney es muy similar a la obra original de Sófocles en cuanto a extensión; no obstante, Heaney, además de adaptar el texto a sus objetivos artísticos en los distintos pasajes, ha añadido contenido nuevo. Gran parte de este contenido nos sitúa en la situación de violencia política que se vivía en Irlanda del Norte en la época. La producción propia de Heaney justifica y ratifica la relación que él observa y que establece entre la tragedia

¹ Aunque utilizó tres textos en inglés, Heaney se basó principalmente en el de David Grene para hacer el suyo. La adaptación es muy fiel con el original de Sófocles, a la que añade los versos de los coros y algunos pequeños párrafos en prosa para favorecer el tono del discurso.

sofoclea de *Filoctetes* y su *The Cure at Troy*, es decir, el sufrimiento, el dolor y la injusticia en Irlanda, y de manera más intensa y específica en la sociedad norirlandesa. También se aprecian claramente valores universales que entran en conflicto como la integridad personal y la lealtad, al igual que comportamientos totalmente reprobables como la traición y la venganza.

Su “versión” está enraizada tanto en un pasado antiguo y de carácter mítico como en una actitud introspectiva del periodo llamado eufemísticamente *the Troubles* en Irlanda del Norte. Creo que no es casualidad que Heaney se haya fijado en esta tragedia de Sófocles, pues *Filoctetes* es una historia de exilio y de desposeimiento, y uno de los héroes de la mitología griega, aunque esta obra no sea de las más conocidas de Sófocles en la cultura occidental actual.

Esta versión de Heaney responde a la sensibilidad que transmite Sófocles sobre la relación existente entre la moral individual, que obedece a la lealtad intrínseca y personal, y la moral pública, que atiende a razones y justificaciones políticas. Para Heaney, las injusticias no son excluyentes en función de que sea un determinado grupo de personas quienes las padezcan, las víctimas son todos los seres humanos que las sufren, independientemente de las razones ideológicas. En esta traducción, encontramos alusiones muy directas, especialmente en los coros, sobre el sufrimiento y la aflicción –temas muy recurrentes en la obra de Heaney– que afectan a toda la población norirlandesa.

Personajes de *The Cure at Troy*:

Odysseus

Neoptolemus

Philoctetes

Coro

Ayudantes de Neoptolemus, al menos tres:

El líder del coro

El centinela

Un espía que se presenta (disfrazado) como el Mercader.

Hércules (personificado en el líder del coro).

El uso que hace Sófocles del mito de Filoctetes probablemente estaba influenciado por un pasaje de la *Iliada* de Homero. La referencia al mito de Filoctetes en Homero es muy breve. Ocurre en el segundo libro de la mencionada obra cuando Homero describe a los ejércitos griegos y a los líderes que han ido a luchar a Troya:

Philoctetes the master archer had led them on
in seven ships with fifty oarsmen aboard each,
superbly skilled with the bow in lethal combat.
But their captain lay on an island, racked with pain,
on Lemnos' holy shores where the armies had marooned him,
agonized by his wound, the bite of a deadly water-viper.
There he writhed in pain but soon, encamped by the ships,
the Argives would recall Philoctetes, their great king.
But not even then were his men without a captain,
yearn as they did for their lost leader.

(Fagles 1991: II, 122, vv. 819-828)

Aunque este extracto es breve, es la antepenúltima línea en particular la que proporcionó a Sófocles con el material necesario para su obra. Esta línea hace referencia a una historia sobre la fase final de la guerra de Troya. Los griegos habían oído una profecía según la cual no podrían tomar Troya sin la ayuda de Filoctetes y su famoso arco, arma que había heredado de Heracles. Sin embargo, los griegos habían abandonado a Filoctetes diez años antes camino de Troya. Le dejaron desamparado en la isla de Lemnos después de que éste fuera mordido por una serpiente. Esta mordedura le produjo una herida tan repulsiva y pestilente que sus compañeros le dejaron a él solo en dicho lugar con su arco con el que poder cazar y como medio de defensa. Diez años después, cuando supieron de la profecía, los griegos enviaron una embajada a Lemnos para

llevar a Filoctetes y su arco a Troya. Este episodio de la embajada es precisamente sobre lo que escribió Sófocles en su obra.

Como se ha indicado anteriormente, la versión que realiza Heaney del mito es bastante fiel y se ajusta a la escrita por Sófocles. Heaney no cambia ni omite ninguna parte. Utiliza la misma cronología al ordenar los episodios e incidentes, desde el diálogo inicial entre Odiseo y Neoptólemo, y el engaño de éste con el fin de ganar la confianza de Filoctetes, hasta el cambio de rumbo de los métodos de Neoptólemo y la influencia de Heracles en la conclusión de la obra. Esto no debería sorprendernos pues en realidad lo que hace Heaney no deja de ser una versión de la obra de Sófocles. La diferencia entre las dos obras radica en los incidentes en los que Heaney pone un mayor o menor énfasis y la introducción de algunos versos –a través del coro– relacionados directamente con el conflicto político en Irlanda del Norte.

La particular adaptación de Heaney es consecuencia de la influencia de su audiencia. El público de Sófocles estaba familiarizado con este mito. Otros dos poetas trágicos griegos, Esquilo y Eurípides, habían escrito obras sobre este mismo mito antes que Sófocles, por lo que la audiencia griega estaba al corriente de este tema y habría sabido dar un significado a la implicación religiosa de la profecía; sin embargo, este contexto religioso es de poca relevancia para la audiencia de Heaney.

Los dos escritores comparten el mismo tema principal: la relación entre la moral privada y pública. La preocupación primordial de Heaney está en las actitudes de los personajes hacia sí mismos; en ellos se reflejan ciertas actitudes entre las dos comunidades norirlandesas enfrentadas. Casi al final de la obra hay una intervención muy ilustrativa del coro que dirige nuestra atención hacia problemas contemporáneos. Son cuatro versos en particular los que marcan de manera explícita la referencia al conflicto político y social en Irlanda del Norte. Son precisamente estos versos los que revelan el objetivo de Heaney al utilizar el mito de Filoctetes,

pero antes de entrar en esta cuestión es conveniente hablar un poco de la actitud de Heaney hacia la región norirlandesa en su trabajo en general.

Seamus Heaney nació en la granja familiar de Mossbawn,² cerca del pueblo de Bellaghy,³ perteneciente al condado de Derry,⁴ cuya ciudad más importante también tiene el mismo nombre. Derry fue testigo de los trágicos acontecimientos conocidos por el nombre de *Bloody Sunday*, ocurridos el 30 de enero de 1972 tres años después del inicio del conflicto en Irlanda del Norte. Mossbawn ha sido una fuente importante y recurrente de inspiración para la poesía de Heaney, mientras que, por otra parte, los problemas políticos y sociales, derivados de la hostilidad recíproca entre las dos comunidades, han recibido poco tratamiento directo y explícito en su poesía. Este hecho no ha pasado desapercibido para una parte de la comunidad de Irlanda del Norte, de la que ha recibido críticas por su postura aparentemente ‘pasiva’. No obstante, la actitud y las respuestas supuestamente tácitas de Heaney hacia los *Troubles* junto con su poesía sobre Mossbawn ponen a nuestra disposición un corpus lo suficientemente amplio como para calibrar su visión sobre los mencionados problemas a la vez que nos proporciona las claves de por qué Heaney utiliza el mito de Filoctetes y de cuál es el tema principal en *The Cure at Troy*.

Mossbawn le proporciona al poeta un sentimiento de identidad y de certidumbre de pertenencia a una comunidad. Heaney reflexiona sobre la esencia de su propia existencia en su etapa inicial como poeta y se siente a gusto en esa colectividad católica y nacionalista con la que se identifica plenamente. Mossbawn se encuentra entre los pueblos de Castledawson⁵ y

² La granja tenía una extensión de 50 acres, aproximadamente algo más de 20 hectáreas (1 acre= 4050 m²).

³ La pequeña localidad de Bellaghy tenía una población de 1.121 habitantes en 2011. Los católicos representaban el 87 % de la población (*census* 2011).

⁴ Los británicos, incluyendo a los norirlandeses protestantes, se refieren a este condado y a la ciudad del mismo nombre como Londonderry. La fundación de la histórica ciudad de Derry se remonta al año 546 d. de C. y es la segunda población urbana más grande de Irlanda del Norte tras Belfast.

⁵ En 2011 la población de Castledawson era de 2.253 habitantes, de los que el 48,32 % pertenecían o habían sido educados en la religión católica; y el 47,97 % pertenecían o habían sido educados en la religión protestante [o en otra confesión cristiana] (*ibid.*).

Toome,⁶ y por supuesto, estas poblaciones como cualquier otra en Irlanda del Norte, tiene sus divisiones; protestantes y católicas; unionistas y nacionalistas; lealistas y republicanas. Estas divisiones existen y son reales pero la comunidad debe vivir en el ámbito privado y rural. Aunque la gente tiene fuertes diferencias políticas y religiosas, mantiene un silencio prudente sobre aquellas cuestiones polémicas en conversaciones y en charlas sobre temas cotidianos como el tiempo y los asuntos de esa vida rural. Este 'silencio prudente' es el que Heaney ha adoptado en su poesía porque sabe que su trabajo podría provocar una reacción enconada de la otra parte (*the other side*).⁷ Por consiguiente, Heaney elige su lenguaje con precisión y tacto. No se abstiene de abordar los problemas, pero lo hace de forma sutil e ingeniosa mediante los artificios y recursos que proporciona la lengua, y que él es capaz de manejar con gran maestría.

Heaney proviene de una familia católica, como ya se ha mencionado, a menudo ha recibido críticas que le acusan de soslayar todo lo relacionado con la violencia y la represión. Algunos católicos norirlandeses o nacionalistas irlandeses se sienten agraviados por el hecho de que Heaney no haya abanderado su causa de forma inequívoca. Sin embargo, esos reproches no responden a la realidad. Heaney desea avanzar por la dirección que él considera moralmente correcta y no quiere fomentar las divisiones existentes creadas y perpetuadas por el enfrentamiento entre las dos comunidades. Una parte significativa de su poesía afronta la violencia que ha surgido del conflicto, y se ocupa específicamente de las víctimas de dichas agresiones, de las de ambos bandos.

El poeta tiene un sentido claro de lo que significa ser irlandés. Percibe Irlanda del Norte como un territorio que no es completamente británico ni completamente irlandés. De hecho, él comparte y acepta con buen grado esa dualidad cultural: "There is nothing extraordinary about

⁶ En el mismo año la población de Toome era de 739 habitantes, de los que el 91,04 % pertenecían o habían sido educados en la religión católica; y el 6,27 % pertenecían o habían sido educados en la religión protestante [o en otra confesión cristiana] (*census* 2011).

⁷ "The Other Side" es el título de un poema de *Wintering Out*; la expresión se utiliza tanto por católicos como por protestantes para identificar y referirse a las personas que no forman parte de su grupo; además de ser vistos como diferentes también pueden suponer una amenaza.

the challenge to be in two minds”; sus orígenes son irlandeses, pero ha nacido en una parte de la isla de Irlanda controlada política y socialmente por los británicos: “My identity was emphasized rather than eroded by being maintained in such circumstances” (RP 202). Para él cualquier solución al problema debe venir desde dentro del ámbito norirlandés, pero para que esto ocurra será necesario un cambio radical en la actitud de las dos tradiciones existentes en la región. Es precisamente sobre la posibilidad de un cambio de actitud sobre lo que Heaney ha escrito en *The Cure at Troy*.

11.2.2. *The Cure at Troy*

El contexto cultural de la obra es muy importante en la versión de Heaney, que incluye como epígrafe dos estrofas del poema “As I walked Out One Evening”, de W. H. Auden, y que ayudan a establecer, en parte, el ambiente de la obra:

‘O look, look in the mirror,
O look in your distress;
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked neighbour
With your crooked heart.’

W. H. Auden

(CT vii)

Las palabras hacen referencia a la virtud cristiana de amar al prójimo, en este caso de amar al vecino como a uno mismo. Sin embargo, los dos últimos versos nos indican que ese amor es ambiguo. Nada bueno podemos esperar de un “crooked neighbour”, por lo que hay que estar vigilante y corresponderle con un “crooked heart”. Algo parecido ocurre con Odiseo y los

griegos al aceptar y recibir a Filoctetes. Esta tragedia, afortunadamente, no acaba en muerte, y, aunque no se produce una completa reconciliación, sí podemos hablar de una aceptación mutua, que se traduce en que las dos partes se adaptan a la nueva situación. Algo parecido es lo que, a mi juicio, busca Heaney con la situación de desconfianza y violencia en Irlanda del Norte.

Filoctetes, que ha soportado con resentimiento durante diez años un destino de soledad lleno de rencor y odio, debe renunciar y abandonar esa postura y sus sentimientos de amargura, y dejarlos en el pasado; pero la decisión no es fácil para él, que se resiste:

You're making me see things in such brilliant light
I can't bear it. I've been in the afterlife
For ten years now, ten years of being gone
And being forgotten. Even you, my son,
Won't bring me back. The past is bearable,
The past's only a scar, but the future –
Never. Never again can I see myself
Eye to eye with the sons of Atreus.⁸

(CT 73)

Por otro lado, Neoptólemo intenta convencer a Filoctetes para que abandone la isla y se una a ellos, no solo para que les ayude a poner fin a la guerra contra los troyanos, sino porque Neoptólemo considera que es la decisión correcta. De esta forma, además de aceptar a Filoctetes por su prodigioso arco también asume su herida. Ante tanta resistencia, finalmente Neoptólemo, que ha estado sometido a una tremenda tensión entre su sentido personal de la ética y las exigencias políticas de su país durante gran parte de la obra, está en disposición de dirigirse al intransigente Filoctetes para exigirle que se decida de una vez por todas y que vea las cosas con miras más amplias y una perspectiva de futuro: “Stop just licking your wounds. Start seeing

⁸ Agamenón y Menelao eran los hijos del rey Atreo. Agamenón, rey de Micenas, era el comandante en jefe de la expedición griega en Troya; y su hermano Menelao, rey de Esparta y marido de Helena, cuya escapada con Paris provocó la guerra de Troya.

things”⁹ (*ibid.* 74). Ciertamente, Filoctetes tiene una herida importante que no se puede ignorar (Neoptólemo no le pide que se olvide de ella) pero, además de eso, no es menos cierto de que puede, y debe, hacer algo más que recrearse en su dolencia. No es aconsejable estar pendiente de sus heridas y afrentas indefinidamente, para siempre. La clave está en el adverbio “just”. Heaney cree que Filoctetes está en condiciones de empezar a ver otras realidades: “start seeing things”, y no ‘solo’ sus agravios, es decir, que es hora de ampliar su visión más allá de sus propios problemas personales para abarcar una posible solución global, ‘visionaria’, que incluya los intereses generales de todos. Debe aceptar la ‘cura’ que le espera en Troya, tanto física como moral.

Las aportaciones nuevas más relevantes de Heaney son las que nos proporciona el coro tanto al principio como al final de la obra, y que también están íntimamente relacionadas con los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte. Al comienzo del texto, Heaney, a través de la voz del coro, nos introduce al tema de la obra posicionándose de la siguiente manera:

Philoctetes.

Hercules.

Odysseus.

Heroes. Victims. Gods and human beings.

All throwing shapes, every one of them

Convinced he’s in the right, all of them glad

To repeat themselves and their every last mistake,

No matter what.

People so deep into

Their own self-pity self-pity buoys them up.

People so staunch and true, they’re fixated,

Shining with self-regard like polished stones.

⁹ El verso “Licking their wounds” (*CT2*) aparece al principio de la obra en boca del coro, y hace referencia a todas las personas.

And their whole life spent admiring themselves
For their own long-suffering.

Licking their wounds

And flashing them around like decorations.

I hate it, I always hated it, and I am

A part of it myself.

And a part of you,

For my part is the chorus, and the chorus

Is more or less a borderline between

The you and the me and the it of it.

(CT 1-2)

Heaney establece el tema de la obra en el terreno del sufrimiento humano y la angustia vital de las personas, a quienes el autor identifica como sus compatriotas, es decir, los irlandeses. Desgraciadamente, él describe la herida (de Filoctetes) pero no ve la posible e hipotética curación de la misma (que tendría lugar en Troya).

Para Sófocles el problema principal es el honor, o la falta de él, personificados en Filoctetes y Odiseo, respectivamente. Filoctetes es una persona íntegra que no está dispuesta a hacer concesiones que atenten contra el honor y se resiste con aplomo, mientras que Odiseo sí está dispuesto a anteponer los intereses políticos a la propia moralidad personal y al deshonor si es necesario. A medio camino y en fase de redención se encuentra Neoptólemo, quien, inducido por Odiseo, pasa del engaño más innoble a Filoctetes, a experimentar una epifanía como diría Joyce, para darse cuenta de que su conducta es indecorosa y que necesita recuperar su dignidad.

Para Heaney, el honor es importante, pero se ve truncado por los muchos obstáculos que se presentan y por la herida encarnizada de la memoria. Heaney se muestra favorable a una cura o cuando menos a una cicatrización de la herida que aflige a Irlanda. A pesar de la distancia temporal de la tragedia griega (409 a. C.) respecto a los problemas de Irlanda del Norte, Heaney

utiliza el agravio y la aflicción de Filoctetes para establecer un paralelismo simbólico entre la historia de la guerra de Troya y la historia de Irlanda; la situación de Filoctetes es un espejo en el que se reflejan los problemas irlandeses y esta realidad permite establecer ciertos paralelismos entre lo que describe Sófocles y lo que observa Heaney y relata en su adaptación.

The Cure at Troy es un alegato pesimista contra la injusticia y la violencia, especialmente en los prolegómenos de la obra, que durante largas décadas han sufrido los ciudadanos en Irlanda. Heaney quiere preparar a la audiencia, y al lector en su caso, para lo que se avecina en gran parte de la representación. No obstante, Heaney también quiere dejar una puerta abierta a la esperanza. Al final, el discurso de la voz principal del coro invita al optimismo:

Human beings suffer,
They torture one another,
They get hurt and get hard.
No poem or play or song
Can fully right a wrong
Inflicted and endured.¹⁰

The innocent in gaols
Beat on their bars together.
A hunger-striker's father
Stands in the graveyard dumb.
The police widow in veils
Faints at the funeral home.

History says, *Don't hope*
On this side of the grave.
But then, once in a lifetime

¹⁰ Los versos “No poem or play or song / Can fully right a wrong / Inflicted and endured” nos recuerdan a los que escribió W. B. Yeats: “[I THINK it better that in times like these] / A poet's mouth be silent, for in truth / We have no gift to set a statesman right”, pertenecientes al poema “On Being Asked For A War Poem” (Yeats 1933: 175).

The longed-for tidal wave
Of justice can rise up,
And hope and history rhyme.
(CT 77)

Lógicamente, esta parte no aparece en la tragedia de Sófocles. Conviene recordar que Heaney vivió muy de cerca toda la problemática política y social (anterior a, y durante los *Troubles*) en su Irlanda del Norte natal, y padeció en primera persona los abusos policiales y la actitud arbitraria por parte del RUC (*Royal Ulster Constabulary*), la fuerza de policía norirlandesa en esa época.¹¹ También fue testigo de excepción de las injusticias sociales, laborales y económicas que sufrieron otros católicos como él. Sin embargo, en las anteriores estrofas su actitud ante los *Troubles* es objetiva y carente de sectarismo. Heaney apuesta por la reconciliación y hace un llamamiento a la esperanza para alcanzar un acuerdo pacífico y para cerrar las heridas del odio atávico.

Los tres primeros versos: “Human beings suffer, / They torture one another / They get hurt and get hard”, nos traen a la memoria una imagen –ya mencionada en “Kinship” (N 38)– del poema *Easter, 1916* de Yeats: “Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart. / O when may it suffice?” (1933: 204). La primera estrofa reparte el sufrimiento en ambos lados y no se puede justificar en ningún caso; en la segunda, el sufrimiento es compartido a partes iguales en las dos muertes: el republicano que protesta y muere como consecuencia de una huelga de hambre en una prisión británica, y la mujer viuda de un policía que llora al difunto marido que apoyaba al régimen unionista establecido. En la tercera, y a pesar del pesimismo pertinaz del inicio, aparece esa deseada y anhelada esperanza de justicia que haga historia en mayúsculas.

¹¹ Entre las distintas disposiciones que establece el Acuerdo de Belfast de 1998, el cuerpo de policía de la RUC pasó a llamarse *Police Service of Northern Ireland* (PSNI) a partir del 4 de noviembre de 2001. Los primeros miembros formados por el PSNI entraron en servicio en abril de 2002 (*Police Service of Northern Ireland*).

Centrándonos en la segunda estrofa, son los siguientes cuatro versos los que atraen nuestra atención de forma más directa sobre el conflicto en Irlanda del Norte:

A hunger-striker's father
Stands in the graveyard dumb.
The police widow in veils
Faints at the funeral home.

(CT 77)

Los dos primeros versos nos retrotraen al periodo de principios de los años 80 cuando diez reclusos nacionalistas murieron por huelga de hambre. Protestaban contra su encarcelamiento, que les clasificaba como presos comunes en lugar de presos políticos como ellos se hacían llamar. El tercer y cuarto versos nos llevan a pensar en el asesinato de un miembro del RUC, un acto generalmente llevado a cabo por terroristas republicanos. Heaney no quiere que pongamos toda nuestra atención exclusivamente en las dos personas muertas y lo que han sufrido. Amplía la escena para mostrarnos a las otras víctimas de la comunidad; en este caso, un padre y una esposa, los familiares que lloran la muerte de sus seres queridos. Se supone que debemos compartir y comprender su indignación; transitar el paso que va desde el aturdimiento por la incapacidad de comprender verdaderamente la dimensión del problema, hasta llegar al desmayo por el reconocimiento sin ambages de la incesante cadena de asesinatos. Es en este punto ya casi al final de la obra, cuando Heaney ha clarificado el contexto de la misma, que la utilización del mito de Filoctetes toma forma y da sentido a 'su versión'.

Al principio de este apartado sobre la obra de Heaney muestro mi desacuerdo con la valoración que hace Vickers, que identifica a Filoctetes con los unionistas,¹² a Neoptólemo con los irlandeses de la República y a Odiseo con el IRA. Creo, sinceramente, que no se puede

¹² Es posible que Vickers relacionara la intransigencia y el rechazo de los unionistas contra el Acuerdo angloirlandés de 1987 con la insistente resistencia de Filoctetes a abandonar la isla de Lemnos, cuya actitud se refleja en los versos que pronuncia Neoptólemo y que dirige a Filoctetes: "Things are different now. I ask again: / Are you going to stay here saying no for ever / Or do you come in with us?" (CT 69).

establecer esa correspondencia en absoluto porque no existe esa identificación de forma tan nítida como sostiene Vickers. Además, en algún caso, como veremos enseguida, un mismo personaje puede alternar los papeles y representar a dos grupos o facciones diferentes según el contexto y el marco temporal, como ocurre con la evolución tanto de Filoctetes como de Neoptólemo.

Con relación a Filoctetes el propio Heaney ha afirmado lo siguiente: “Philoctetes is not meant to be understood as a trimly allegorical representation of hardline Unionism” (Heaney 2002: 175). Además, en todo caso Filoctetes representaría la intransigencia de las dos comunidades, la unionista y la nacionalista, de la misma forma que ambas facciones se han regocijado en el victimismo; Heaney ha dicho que la actitud adoptada por estos dos bandos ha sido siempre la de mantener el discurso de: “the righteous refusal, the wounded one whose identity has become dependent upon the wound, the betrayed one whose energy and pride is a morbid symptom” (*ibid.*).

Filoctetes también es un símbolo de la comunidad nacionalista en Irlanda del Norte por el padecimiento que ha tenido que soportar, y Heaney lo utiliza de tal forma que supone una condena inequívoca de los terroristas republicanos al aceptar Filoctetes, finalmente, ir a Troya con sus compatriotas griegos y dejar atrás el victimismo y el inmovilismo, es decir, a participar en las instituciones políticas, algo impensable tanto para los miembros del IRA como para su brazo político del partido del Sinn Féin durante décadas. Es un personaje hacia quien la audiencia inicialmente reacciona con gran simpatía y compasión. Ha sido traicionado y abandonado por sus compañeros durante diez años en completo aislamiento. Este aspecto y el dolor de su pie herido le han causado mucho sufrimiento durante ese periodo. Pero cuando Odiseo y Neoptólemo vuelven, le miran con desconfianza e inquietud. A Filoctetes se le ha hecho daño y merece nuestra compasión y respeto. Sin embargo, cuando Neoptólemo cambia

de actitud hacia la víctima, Filoctetes no está dispuesto a reaccionar de forma apropiada. Se niega tajantemente ir a Troya.

Es obvio que a Filoctetes se le ha tratado mal pero su firme rechazo hacia las súplicas de Neoptólemo hace que nuestra simpatía hacia él sea ambivalente, especialmente, desde que hemos asistido a las deliberaciones morales de Neoptólemo. En este sentido la actitud obstinada de Filoctetes simboliza el victimismo de los nacionalistas y el inmovilismo de los unionistas. Víctima de la injusticia, Filoctetes se ha entregado a su propia consagración, a la contemplación de sus heridas, y a interiorizar el odio hacia sus opresores, lo que le impide llevar a cabo cualquier posible concesión o alcanzar un acuerdo o compromiso de progreso cuando se le presenta la oportunidad. El argumento de Heaney es que, si los nacionalistas se preocupan continuamente por injusticias pasadas y rechazan trabajar juntos por un acuerdo pacífico, la violencia y la injusticia nunca terminarán.

Por otro lado, Odiseo representa transversalmente a una parte de la comunidad norirlandesa. Encarna a los políticos de Irlanda del Norte, particularmente a los demagogos de los partidos unionistas, que son quienes están en el poder, y, posiblemente en menor medida, a los nacionalistas. La demagogia es esencialmente la utilización del lenguaje como instrumento de manipulación de masas, práctica con la que muchos políticos están familiarizados, independientemente del color del partido al que representan. De nuevo es esencial una valoración de la obra de Sófocles para entender este símbolo. A Odiseo se le puede identificar con un político ateniense del siglo V a. C. que ha sido influenciado por los sofistas, es decir, que ha aprendido el arte de analizar el sentido de las palabras y las utiliza como medio para influir sobre los ciudadanos.

Odiseo carece completamente de escrúpulos y está dispuesto a utilizar a cualquier persona o cualquier medio para alcanzar su propio objetivo personal. Con su retórica, es capaz de convencer y atraer a Neoptólemo hacia punto de vista, que siempre estará al servicio de sus

intereses egoístas. Zimmermann hace la siguiente descripción de Odiseo: “[...] Odysseus, a power politician for whom only the facts count and who does not shrink from employing deceit if he thinks that there is an advantage to be gained by it, for whom there are no absolute norms and values, and for whom oracles are a welcome means of justifying morally dubious conduct and of supporting morally dubious arguments” (1993: 82).

Al final de la obra Odiseo queda al descubierto y es merecedor del desprecio de la audiencia. Heaney pretende ilustrar cómo muchos políticos norirlandeses perpetúan las injusticias de sus sociedades con sus engaños y manipulaciones. Su sectarismo les impide llevar a cabo lo que debería ser su obligación moral, es decir, ocuparse de los problemas de todos los ciudadanos. Su defensa superficial de una sola parte asegura la miseria continua de ambas comunidades mientras que ellos mantienen sus cómodos puestos y sus prominentes estilos de vida.

Finalmente, Neoptólemo, al igual que ocurre en la obra de Sófocles, es el personaje que puede tranquilizar a la audiencia con cualquier tipo de esperanza. A lo largo de toda la representación se ha visto desgarrado y dividido entre su sentido personal de lo que significa la ética para él, y las necesidades políticas de su país, es decir, el sentido de Estado. Al principio vemos cómo acepta a regañadientes los métodos de engaño de Odiseo, y cómo se desencadena su consiguiente lucha interna moral hasta que él mismo decide rechazar y poner fin a estos métodos. Neoptólemo cesa en la argucia ya que esa postura solo servirá para mantener, e incluso aumentar, las injusticias. Su lucha moral dramatiza el conflicto entre la integridad personal y la conveniencia política. Quiere conservar su reconocida virtud de honradez, pero a la vez logra el objetivo que comparte con Odiseo, aunque discrepa de los medios. Esta cuestión queda patente con la presencia constante en segundo plano del ejército griego en Troya. ¿Cómo pueden lograr ese objetivo en nombre de su Ejército? Neoptólemo quiere conseguirlo de tal

forma que le permita retener su propia lealtad consigo mismo. De ahí que tenga que rechazar el uso, políticamente conveniente y oportuno, de la treta.

Neoptólemo no tiene éxito con su honrado intento de persuadir a Filoctetes para que este vaya a Troya. Su ardid inicial le ha salido caro y se da cuenta de que, si quiere preservar su integridad personal, debe llevar a Filoctetes consigo de vuelta a Grecia. Neoptólemo está preparado para hacerlo; sin embargo, su decisión moral se ve finalmente recompensada al final de la obra cuando, agotadas todas las vías humanamente posibles, Sófocles recurre al plano divino para resolver la acción, al *deus ex machina*: Heracles interviene y ordena a los dos hombres ir a Troya. La intervención de Heracles fue esencial para la obra de Sófocles ya que con su presencia pone fin al *impasse* con el decreto de Zeus y de esa forma pudo salvar el mito tradicional sobre el final de la guerra de Troya.

Heaney ha reconocido la importancia que tiene el poder transmitir la voz del poeta a través del coro: “I even wrote in a couple of extra choruses, because the Greek chorus allows you to lay down the law, to speak with a public voice. Things you might not get away with in your own voice, *in propria persona*, become definite and allowable pronouncements on the lips of the chorus” (Heaney and Hass 2000: 22-23).

En *The Cure at Troy*, Hércules,¹³ interpretado por el coro, aparece también al final de la obra a modo de *deus ex machina* para resolver el entuerto –evitar que Filoctetes y Neoptólemo se vayan tranquilamente a casa–, y para conminarles a acudir a Troya, donde se requiere su presencia para acabar la guerra. Hércules ordena a Filoctetes marchar y poner fin a la contienda bélica con honor, rehuendo las injusticias una vez concluida ésta:

I have opened the closed road
Between the living and the dead

¹³ Sófocles utiliza el nombre de Heracles según la tradición griega, pero en la obra de Heaney aparece como Hércules, nombre que pertenece a la tradición latina y que es mucho más conocido por la audiencia contemporánea. Sin embargo, Heaney mantiene en su versión el nombre de Odiseo, y no el de Ulises.

To make the right road clear to you.
I am the voice of Hercules now.

Here on earth my labours were
The stepping-stones to upper air:
Lives that suffer and come right
Are backlit by immortal light.

(CT 78)

Filoctetes, además de conseguir su curación física y moral gracias a Asclepio, logrará, junto a sus compatriotas griegos, por fin, la tan ansiada victoria militar, pero Hércules le pide que libre “a fair combat”:

Go, Philoctetes, with this boy,
Go and be cured and capture Troy.
Asclepius will make you whole,
Relieve your body and your soul.¹⁴

Go, with your bow. Conclude the sore
And cruel stalemate of our war.
Win by fair combat. But know to shun
Reprisal killings when that's done.

A continuación, le insta a partir llevándose consigo solo el botín, y a abandonar los estragos del pasado: “Then take just spoils and sail at last / Out of the bad dream of your past”. A Neoptólemo le pide que sea su sombra en el combate y actúen como leones depredadores y castigo de Troya:

And, Neoptolemus, you must be
His twin in arms and archery.

¹⁴ Asclepio (Esculapio en la tradición romana) era el dios de la curación de los enfermos.

Marauding lions on that shore,
Troy's nemesis and last nightmare.

(CT 79)

Hércules termina su alocución pidiendo, durante el saqueo de la ciudad, respeto hacia los lugares santos por lo que éstos representan. Esta última petición hace referencia a la permisividad con que las iglesias protestantes, que abundaban en el paisaje irlandés, fueron tratadas durante el establecimiento del Estado Libre Irlandés en 1921, y posteriormente con la creación de la República de Irlanda en 1949. Los irlandeses, católicos en su inmensa mayoría, permitieron que pudieran continuar las iglesias que formaban parte de la fe protestante. Hay que recordar que la constitución irlandesa de 1937 establece que la religión de la República es católica si bien permite la existencia de otros credos.¹⁵ Este aspecto es importante, ya que, desgraciadamente, durante mucho tiempo en Irlanda del Norte no existió un trato de justicia hacia los que profesaban la religión católica y Heaney quiere resaltar este hecho de manera implícita:

But when the city's being sacked
Preserve the shrines. Show gods respect.
Reverence for the gods survives
Our individual mortal lives.

(CT 79)

En la obra de Sófocles la referencia al respeto de los lugares santos en Troya es la siguiente:

A second time

¹⁵ En su preámbulo la Constitución irlandesa reza: "In the Name of the Most Holy Trinity, from Whom is all authority and to Whom, as our final end, all actions both of men and States must be referred [...]" (Constitution of Ireland / Bunreacht na hÉireann 1956: 2).

En su artículo 44.1. 2º declara: "The State recognises the special position of the Holy Catholic Apostolic and Roman Church as the guardian of the Faith professed by the great majority of the citizens" (*ibid.* 144).

En el apartado 3º, respecto a otras religiones, mantiene que: "The State also recognizes the Church of Ireland, the Presbyterian Church in Ireland, the Methodist Church in Ireland, the Religious Society of Friends in Ireland, as well as the Jewish Congregations and the other religious denominations existing in Ireland at the date of the coming into operation of this Constitution" (*ibid.*)

must Ilium fall to my bow. But remember this,
when you come to sack that town, revere the gods.
All else our father Zeus thinks of less importance.
Holiness does not die with the men that die.
Whether they die or live, it cannot perish.
(Greene 2013: 276)

En relación con las palabras de Hércules, Heaney ha escrito: "Hercules' speech at the end (which I transpose to the Chorus) is an expression of recognition which Philoctetes has repressed: in other words, the Chorus is the voice of his unconscious" (Heaney 2002: 173).

Concluida la intervención de Hércules, a través del coro, Filoctetes queda satisfecho con lo que ha oído y acepta cumplir con el mandato:

Something told me this was going to happen.
Something told me the channels were going to open.
It's as if a thing I knew and had forgotten
Came back completely clear.
All that you say
Is like a dream to me and I obey.
(CT 79)

Neoptólemo, por su parte, asiente y acata las órdenes también:

And so will I.

El coro les apremia para iniciar la marcha:

Then go, immediately.
The winds are blowing and the tides are high.

Como colofón a la obra, y a modo de anhelo, Heaney hace que el coro (Hércules), en su función mediadora entre Dios y los mortales, nos proponga una aspiración legítima al expresar

un estado de ánimo según el cual se pueden alcanzar los deseos y las aspiraciones de cambio hacia la paz. Las heridas infligidas del pasado, aunque no se olviden, dan paso a un futuro relativamente prometedor de confianza y progreso:

Now it's high watermark
And floodtide in the heart
And time to go.
The sea-nymphs in the spray
Will be the chorus now.
What's left to say?

(CT 80)

Los últimos versos rezuman el optimismo que Heaney desea transmitir:

Suspect too much sweet talk
But never close your mind.
It was a fortunate wind
That blew me here. I leave
Half-ready to believe
That a crippled trust might walk

And the half-true rhyme is love.

(*ibid.* 81)

Si Filoctetes no hubiera ido a Troya, la guerra no habría llegado a su fin. Por esa razón, la intervención del dios es fundamental para Heaney. Da una solución a su propósito sobre una posible salida para Irlanda del Norte. Los personajes, especialmente Neoptólemo, se enfrentan a una batalla interior sobre sus prejuicios contra los demás. De forma parecida, la gente en ambas comunidades tiene en su mano la solución al problema norirlandés. Si son capaces de reunir la fuerza suficiente para enfrentarse a una batalla de identidad y están dispuestos a reconocer las diferencias entre ellos y a hacer concesiones, se puede avanzar en la buena

dirección. Esta nota de esperanza es, con toda seguridad –a mi juicio– el corolario que se puede apreciar en *The Cure at Troy*. Esta misma ilusión es la que prevalece en la poesía de Heaney, la que arranca en sus inicios de Mossbawn como poeta y continúa a lo largo de toda su obra.

Al final del poema, Filoctetes pronuncia sus últimas palabras cuando está a punto de despedirse de Lemnos:

But I can't believe I'm going. My head's light at the
thought of a different ground and a different sky. I'll
never get over Lemnos; this island's going to be the
kneel under me and the ballast inside me. I'm like a
fossil that's being carried away, I'm nothing but cave
stones and damp walls and an old mush of dead
leaves. The sound of waves in draughty passages. A
cliff that's wet with spray on a winter's morning. I feel
like the sixth sense of the world. I feel I'm part of
what was always meant to happen, and is happening
now at last. Come on, my friends.

(CT 80)

Filoctetes representa el sufrimiento de Irlanda a lo largo de la historia, pero en la versión de Heaney también simboliza la esperanza en el futuro, particularmente de Irlanda del Norte: “Philoctetes is part of the past and the future: he is what Ireland should be, one that can incorporate its past and sail into the future with a secure ballast, rather than a festering wound that hinders progress” (McDonald 1996: 136).

Con relación al lenguaje utilizado por Heaney en su versión quiero resaltar que, en líneas generales, presenta unas características menos formales y encorsetadas que la de Sófocles en su *Filoctetes*. Heaney utiliza expresiones idiomáticas, y recurre a cierto grado de humor, especialmente en los diálogos, como vemos en la respuesta ocurrente e ingeniosa que Filoctetes ofrece cuando el coro le insiste en que debe ir a Troya y él se niega de forma inexorable:

Never. No. No matter how I'm besieged.
I'll be my own Troy. The Greeks will never take me.
(CT 63)

Otro ejemplo de expresión idiomática propia del uso en Irlanda ocurre cuando Odiseo quiere convencer a Filoctetes de que debe marchar y éste se resiste a toda costa, entonces Odiseo se mofa de Filoctetes y le espeta: “What blather’s this” (*ibid.* 56).¹⁶

11.2.3. *The Cure at Troy* en el proceso de paz en Irlanda del Norte

La Declaración de Downing Street de diciembre de 1993 produjo un cambio significativo en las relaciones políticas entre los distintos partidos y supuso el inicio de las conversaciones para alcanzar la paz en Irlanda del Norte. Todavía quedaba un larguísimo y tortuoso camino lleno de obstáculos para conseguir esa ansiada meta. Aunque la violencia siguió muy activa durante mucho tiempo, afortunadamente, empezó a bajar de intensidad paulatinamente.

Tras 25 años dividiendo la ciudad de Berlín, el 9 de noviembre de 1989 se produjo un hecho verdaderamente histórico: la caída del famoso e infame muro. Este acontecimiento tuvo consecuencias inmediatas en la siguiente década, pues desencadenó otros muchos cambios trascendentales en el contexto político mundial: el derrumbe de los regímenes comunistas en Europa oriental uno tras otro como fichas de dominó. En el verano de 1990 todos los líderes comunistas estaban fuera del poder, se celebraron elecciones libres y se produjo la reunificación de Alemania. Finalmente, en 1991 tuvo lugar la desaparición de la Unión Soviética.¹⁷

Otro acontecimiento histórico y humanitario a la vez ocurrió en febrero de 1990 con la liberación de Nelson Mandela. Seamus Heaney, al igual que muchas otras personas en el

¹⁶ La expresión vendría a significar algo así: ¿Qué habladurías son éstas? *Blather*: parloteo, cháchara, tonterías.

¹⁷ La disolución de la Unión Soviética se produce oficialmente el 26 de diciembre de 1991. Mikhail Gorbachev, su último presidente, dimitió y transfirió todos sus poderes a Boris Yeltsin, primer presidente de Rusia.

mundo, no era ajeno a la situación política en Sudáfrica. En una entrevista durante una visita a ese país Heaney dijo: “I had a particular interest in South Africa in that I was involved with the anti-apartheid movement in Dublin for a number of years” (Johnson 2002). Heaney describe la excarcelación de Mandela como: “a memory-marking moment for anybody. The world was entranced with South Africa.” La puesta en libertad le cogió a Heaney en la Universidad de Harvard, donde impartía clases durante semestres alternos entre Harvard y Oxford, y en ese momento estaba enfrascado con *The Cure at Troy*, él mismo nos lo cuenta así:

I was translating a play called Philoctetes, about how a marooned man comes back and helps the Greeks to win the city of Troy. The play is really about someone who has been wounded and betrayed, and whether he can reintegrate with the betrayers or not. Human sympathy says yes, maybe political vengefulness says no, but the marooned man in Sophocles' play helps the Greeks who betrayed him to win Troy. It seemed to me to mesh beautifully with Mandela's return. The act of betrayal, and then the generosity of his coming back and helping with the city – helping the polis to get together again (*ibid.*).

En esa misma entrevista, y sobre Mandela, a quien Heaney había conocido en Dublín, opinaba que: “Of all the heroes, he's the great one. There's a great transmission of grace there – and, of course, great stamina to go with it”.

Es importante conocer la opinión de Heaney sobre alguien que ha representado el símbolo del sufrimiento, y más especialmente el de la libertad para millones de personas. Considero que hay muchos rasgos de similitud y un gran paralelismo entre lo ocurrido en Sudáfrica e Irlanda del Norte. Habría que matizar el origen y las causas de las situaciones en ambos casos, pero las consecuencias se podrían resumir en pocas palabras en algo tan fundamental como la ausencia de derechos civiles. En cierta forma los católicos o nacionalistas irlandeses también sufrieron su *apartheid* en Irlanda del Norte.

Durante el proceso de paz norirlandés son varias las alusiones que destacadas personalidades políticas han hecho sobre algunos versos de la obra de Seamus Heaney. Entre

ellas cabe destacar la del entonces presidente de Estados Unidos, Bill Clinton –cuyo papel fue determinante para alcanzar el Acuerdo de Belfast de 1998–, quien los citó en un discurso a la comunidad en la ciudad norirlandesa de Derry durante una visita en 1995:

History says, *Don't hope*
On this side of the grave.
But then, once in a lifetime
The longed-for tidal wave
Of justice can rise up,
And hope and history rhyme.

So hope for a great sea change
On the far side of revenge.
Believe that a further shore
Is reachable from here.
Believe in miracles
And cures and healing wells.

(Clinton 1995: 1810)

Inmediatamente después de acabar de citar los versos anteriores Bill Clinton continuaba su discurso diciendo: “Well, my friends, I believe. I believe we live in a time of hope and history rhyming. Standing here in front of the Guildhall, looking out over these historic walls, I see a peaceful city, full of young people that should have a peaceful and prosperous future...” (*ibid.*). El mandatario norteamericano ponía el énfasis en la esperanza (“hope”) vinculando el pasado (“history, historic walls”) con el tiempo que está por llegar y en el derecho de los ciudadanos a poder disfrutar de un futuro no solo de paz sino también de éxitos.

El hecho de que Gerry Adams, líder del partido de Sinn Féin, escogiera las célebres palabras *Hope and History* (2003) como título para uno de sus libros, y después de que el propio Bill Clinton hubiera optado por *Between Hope and History: Meeting America's Challenges for the 21st Century*, para su libro (1996), y, por último, Nadine Gordimer titulara el suyo *Living in*

Hope and History (2000), demuestra hasta qué punto esos versos de *The Cure at Troy*: “permeated the consciousness of public life” (O’Driscoll 2009: 62).

Otra célebre personalidad política, Mary Robinson, al final de su discurso de toma de posesión como presidenta de la República de Irlanda citó cuatro palabras de la obra de Heaney: “hope and history rhyme” (CT 77):

May God direct me so that my Presidency is one of justice, peace and love. May I have the fortune to preside over an Ireland at a time of exciting transformation when we enter a new Europe where old wounds can be healed, a time when, in the words of Seamus Heaney, “hope and history rhyme” (President of Ireland 1990).¹⁸

Ella ponía el acento en un futuro esperanzador al hacer coincidir y yuxtaponer las palabras “esperanza” e “historia”.

A continuación, las dos estrofas que siguen a los versos citados por Bill Clinton y que cierran la intervención del coro casi al final de la obra:

Call miracle self-healing:
The utter, self-revealing
Double-take of feeling.
If there’s fire on the mountain
Or lighting and storm
And a god speaks from the sky
That means someone is hearing
The outcry and the birth-cry
Of new life at its term.

(CT 77-78)

Seamus Heaney dedicó retrospectivamente esta obra a las víctimas del atentado de Omagh de 1998 en el que murieron 29 personas y dejó un reguero de cientos de heridos (CAIN

¹⁸ Discurso inaugural de toma de posesión de Mary Robinson como presidenta de la República de Irlanda en el Castillo de Dublín el 3 de diciembre de 1990. En este discurso también citó a otros dos grandísimos escritores irlandeses: James Joyce y W.B. Yeats.

2016d).¹⁹ Esta masacre fue perpetrada por el RIRA (*Real IRA*), grupo escindido del PIRA (*Provisional IRA*).

Las palabras de O'Brien resumen el sentir del momento: "It was no accident that, during the peace process negotiations, Heaney's words from *The Cure at Troy* became almost a catchphrase: "And hope and history rhyme"" (O'Brien 2005: 3).

11.3. Conclusión

Creo que lo más destacado de *The Cure at Troy* es que proporciona el marco en el que Heaney plantea y recrea los problemas en el orden político y social en Irlanda del Norte para su visualización y análisis, y, paralelamente, propone una solución, o al menos, una posible esperanza de resolución de dichos problemas. Heaney lo explica así:

... while there are parallels, and wonderfully suggestive ones, between the psychology and predicaments of certain characters in the play and certain parties and conditions in Northern Ireland, the play does not exist in order to exploit them. The parallels are richly incidental rather than essential to the version. The essential travail is change; the essential conflict the one that Neoptolemus exhibits, between truth of institution and the demands of solidarity, between personal integrity and political expedience. But still, of course, all that is very complicated: Philoctetes is 'cured' but cured into the very loyalty and solidarity which Neoptolemus had to flout in order to bring the cure about. The play, in fact, could be described in words that Yeats uses about his book *A Vision*: it is 'a stylistic arrangement of experience', an attempt 'to hold in a single thought reality and justice' (Heaney 2002: 175).

La solidaridad y la lealtad están íntimamente relacionadas y son temas recurrentes en la poesía de Heaney, valores que transmite en su moderna versión sobre esta obra clásica, y que personaliza principalmente en las figuras de Neoptólemo y Odiseo: la lealtad privada e íntima hacia uno mismo en oposición a la lealtad pública o tribal, es decir, la fidelidad hacia las creencias morales personales contra la adhesión hacia las inclinaciones políticas o religiosas

¹⁹ El atentado de Omagh tuvo lugar el 15 de agosto de 1998. Entre los fallecidos hubo dos ciudadanos españoles.

determinadas de un grupo, en este caso las comunidades unionista y nacionalista. En esta línea y con relación a los sucesos políticos derivados de los *Troubles*, en una entrevista con Robert Hass, Heaney ha dicho:

The whole deception strategy goes against Neoptolemus' nature, but, for the sake of the Greek cause, he cooperates. He lies to Philoctetes, but in the end he cannot sustain the lie.... Anyhow, the moral crunch of the play connects up with E.M. Forster's famous declaration that if it came to a choice between betraying his country and betraying his friend, he hoped he would not betray his friend. But that is not a Greek position. Nor an Ulster one, indeed. In the Northern Ireland situation, you feel stress constantly, a tension between your habitual solidarity with your group and a command to be true to your individual, confused and solitary self. But in crisis situations, as Odysseus knows, there is little room for the tender conscience. If your side wants to win politically, you all have to bond together. And that bonding can strangle truth-to-self. So it was the overall situation of the play that I translated (Heaney and Hass 2000: 22).

Afortunadamente, en *The Cure at Troy* prevalecen los valores de la lealtad personal hacia uno mismo.

Esta obra, además de su valor intrínsecamente artístico, se ha convertido en un símbolo emblemático y en un canto a la esperanza para las dos comunidades enfrentadas, y pretende ayudar a poner fin a décadas de violencia, fanatismo, intolerancia, sectarismo y odio. La versión de Heaney tiene un alto contenido político puesto al servicio de un reconocimiento del dolor y del sufrimiento de ambas partes. Durante la primera representación de la obra, Heaney dijo en una entrevista que él no es un escritor político y que no cree que la literatura sea un medio para resolver problemas políticos (O'Driscoll 2008: 382).

Sin embargo, para Heaney, la palabra escrita sí que tiene otra función esencial: sirve para informar y formar la conciencia: "When I was young, the spiritual directors used to talk about the necessity of an 'informed conscience' – as opposed to culpable ignorance. [...] The detached, disinterested quality of poetry is what's informative of both understanding and stand-off". Para aclarar y ampliar estas palabras Heaney recurre a la siguiente analogía: "[...] poetry

is like the line Christ drew in the sand, it creates a pause in the action, a freeze-frame moment of concentration, a focus where our power to concentrate is concentrated back upon ourselves” (*ibid.* 382-3). Creo que la postura de Heaney es plausible; a partir del conocimiento de unos hechos, cada persona es responsable de interpretar la situación y de actuar en conciencia.

Coda: La literatura de otros autores con respecto al conflicto norirlandés

En los años sesenta surgió un movimiento de escritores e intelectuales norirlandeses cuyo objetivo principal era rehabilitar las tradiciones literarias y culturales del Úlster. Este grupo no tenía nada que ver con el renacimiento o restablecimiento literario irlandés que habían llevado a cabo W. B. Yeats y Lady Gregory desde finales del siglo XIX. El fallecimiento de Lady Gregory tuvo lugar en 1932, y el de Yeats coincidió con el nacimiento de Seamus Heaney en 1939. Pero sí se puede decir que había un interés renovado en la conservación y definición de una cultura que estaba desapareciendo. Muchos de los escritores norirlandeses se unieron entorno al conocido como ‘Belfast Group’, un taller de escritura creativa –dirigido por Philip Hobsbaum, profesor, poeta y crítico inglés–, en el que se fomentaba la literatura, especialmente el género de la poesía. En este contexto de trabajo literario los participantes desarrollaron una labor importante y, con el tiempo, muchos de ellos emprendieron una exitosa carrera profesional como escritores y poetas.

Deane nos habla de la relevancia de este talensoso elenco de escritores: “Poets from the North of Ireland have recently dominated the Irish, and even the English, literary scene to such an extent that the long interval between the Death of Yeats in 1939 and of Joyce in 1941 and the appearance of Seamus Heaney, Derek Mahon, Michael Longley, James Simmons in the mid-sixties has tended to be looked upon as an interregnum” (1986: 227).

Estos autores plasman su visión de la realidad política y social en Irlanda del Norte en función de su personalidad, aspiración poética y su ‘compromiso’ con la sociedad. Heaney valora la existencia de este grupo de escritores y ve en ellos una parte de la posible solución hacia un cambio a mejor: “The fact that a literary action was afoot was itself a new political condition, and the poets did not feel the need to address themselves to the specifics of politics because they assumed that the tolerances and subtleties of their art were precisely what they had to set against the repetitive intolerances of public life” (*GT* xxi).

1. Introducción

El conflicto político y social de los *Troubles* coincide con este periodo de intensa actividad poética que tuvo lugar en Belfast desde la llegada de Hobsbaum en 1962 y la marcha de Heaney diez años después, y proporcionan un nexo "... between the Revivals – literary and cultural – of the early part of the century, and what has been termed the ‘Ulster Revival’ of the 1960s and 1970s” (Brearton 2003: 95).

La Ley de Educación de 1944, conocida como *Butler Education Act*, permitió que muchos jóvenes, procedentes del medio rural o pertenecientes a las clases trabajadoras urbanas, pudieran disfrutar de una adecuada enseñanza secundaria universal; esta ley suponía la gratuidad de la enseñanza secundaria.¹ Sin embargo, el Gobierno unionista de Irlanda del Norte aplicó dicha ley con tres años de retraso como la *Education Act (Northern Ireland) 1947*. En cualquier caso, el cambio educativo tuvo mucho que ver con el surgimiento de varias generaciones de escritores, ya que posibilitó la formación académica de muchos ciudadanos que no habrían podido asistir a la universidad sin la citada legislación. Con relación a esta reforma educativa Clark ha escrito lo siguiente:

This provincial renaissance was made possible by the 1944 Education Act. Between 1945 and 1965, the number of secondary school students rose from 1.75 million to 3 million, while the period between 1962 and 1967 saw the number of university students increase more than it had over the past twenty-five years. The education boom meant that more people were Reading serious literature than ever before. In response to this the Arts Council established a literature panel in 1966, gave more grants to individual writers, and increased its spending on literature from 5,000 in 1964 to 80,000 in 1968. Also, between 1960 and 1968, expenditure on public libraries doubled (2006: 88).

De esta generación, Seamus Heaney ha sido el autor cuya obra ha conseguido el mayor reconocimiento no solo en Irlanda sino en el mundo. La relación de estos escritores con la

¹ La Ley de Educación de 1944 afectaba a Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte. Escocia tenía entonces las competencias en materia educativa como ocurre en la actualidad.

comunidad y el público en general ha sido complicada por los problemas surgidos, en gran medida, de la partición de Irlanda. Las divisiones resultantes son básicamente dos comunidades políticas enfrentadas, que por añadidura –aunque esto no es lo más importante–, también rivalizan por cuestiones religiosas. Desde los años sesenta, y a pesar de lo anterior, es decir, en contra de la terrible situación política y la agitación social como consecuencia de los *Troubles*, los versos de los poetas (nor)irlandeses han florecido, especialmente en la turbulenta provincia del Norte. Cleary lo expone en los siguientes términos:

The decades of the Troubles in the North seem, to some degree, to have created the conditions for the emergence of the distinctive and inclusively Northern Irish literature that the period of Unionist political and cultural domination had never yielded. Since the late sixties, a new generation of writers – among whom poets and literary critics have been most distinguished – from both nationalist and Unionist backgrounds has emerged to international prominence (2002: 75).

Debido a las asfixiantes circunstancias políticas estos poetas han estado sometidos a una gran presión social, Ormsby nos traslada la opinión de uno de estos escritores: “Michael Longley records how Northern Irish writers in the late 1960s and early 1970s were sometimes accused of exploitation if they wrote about the Troubles and evasion if they did not, concedes that the poet ‘would be inhuman if he did not respond to tragic events in his own community and a poor artist if he did not seek to endorse that response imaginatively’” (Ormsby 1992: xvii).

Foster también nos recuerda la dificultad y el riesgo que entrañaba indagar y escribir sobre ciertas cuestiones tras el estallido de la violencia: “Troubles or no, digging deep has always been a hazardous business in Ulster, for it is to resume the dark, in Heaney’s phrase, and the dark is fearful” (Foster 1995b: 26).

La producción literaria de estos autores ha crecido en esta época e incluso se ha revitalizado en los últimos tiempos a pesar de las tensiones y presiones propias e inherentes al

contexto político-social, como nos indica Vance: “Traditional resentments of British, or more specifically English cultural, economic and political ‘imperialism’ have usually stopped well short of a boycott of English publishing houses, though Irish publishing north and south of the border has entered on a new and vigorous phase in recent years” (1999: 211). Un buen ejemplo de esto, y que pone de manifiesto otro tipo de división, es la publicación de dos antologías poéticas: una publicada por Paul Muldoon, *Faber Book of Contemporary Irish Poetry* (1986), y otra publicada por Blake Morrison y Andrew Motion, *Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982). En esta última antología ‘británica’, aparecen cinco de los diez poetas de la antología ‘irlandesa’ de Muldoon.

Seamus Heaney surge como poeta y escritor en un ambiente de creciente tensión política en Irlanda del Norte, y su generación literaria necesariamente coincide con ese clima de enfrentamientos. Él resume en términos políticos y sociales la situación que imperaba en esa época: “Sectarian prejudice, discrimination in jobs and housing, gerrymandering by the majority, a shared understanding that the police were a paramilitary force” (*GT* xxi).

A Heaney le preceden, por citar los poetas más representativos, John Hewitt, John Montague y Thomas Kinsella. De su generación son Michael Longley, Seamus Deane y Derek Mahon. “Mahon came to prominence, with Seamus Heaney and Michael Longley, as one generation of poets from Northern Ireland, whose arrival coincided with the outbreak of the Troubles” (Haugton 2010: 1). Los poetas más destacados que le siguieron son Ciaran Carson, Tom Paulin, Medbh McGuckian y Paul Muldoon. Estos autores, algunos católicos y otros protestantes, han aportado una visión y una voz propias sobre una comunidad profundamente fracturada por las diferencias políticas y sociales durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX en la región norirlandesa. Sobre la generación de poetas inmediatamente posterior a la de Heaney, y con relación a los problemas de Irlanda del Norte, Ormsby afirma lo siguiente:

The gifted generation of Ulster poets who emerged in the Seventies – most notably Paul

Muldoon, Ciaran Carson and Tom Paulin – extended significantly the body of Troubles poetry produced by their older contemporaries. Each grapples with familiar Troubles themes in an individual way and the oeuvre of each includes book-length collections permeated by an awareness of history and contemporary events in Northern Ireland (2009: 6).

Heaney dice que todos ellos tenían la necesidad de plasmar en palabras las distintas realidades que se percibían en la región: “We all experienced a need to get certain unique and almost subcultural realities of Ulster life into words, and we all learnt something from each other and from the example of other generations”. En este sentido Heaney nos cuenta la influencia que recibió de algunos de estos poetas y de otros:

I learnt from John Hewitt and John Montague and Patrick Kavanagh special confidences and orientations which I could not have got from Gerard Manley Hopkins or Dylan Thomas. Michael Longley and Derek Mahon learned different things from Louis MacNeice and again from Patrick Kavanagh. And much of this learning went towards getting down in words what it was we grew up with, establishing cultural and literary credentials, being able to say to ourselves with some satisfaction (*RP* 193-194).

Paul Muldoon se unió al *Belfast Group* en la etapa final en un periodo de intensa violencia (agravada partir de 1969), y con relación al papel que tuvieron los escritores en aquella época sostiene que: “One way or another, it does seem that Irish writers again and again find themselves challenged by the violent juxtaposition of the concepts of ‘Ireland’ and ‘I’”. Muldoon también nos dice que los escritores irlandeses tienen una tendencia a interponerse entre los dos conceptos: “... as if they feel obliged to extend the notion of being a ‘medium’ to becoming a ‘mediator’” (2000: 35).

De forma similar a Muldoon se manifiesta el propio Heaney: “Among poets of my own generation in the 1960s there was a general feeling of being socially called upon which grew as the polarization grew and the pressure mounted upon the writers not only to render images of the Ulster predicament, but also perhaps to show solidarity with one or the other side of the

quarrel” (*RP* 193).² Heaney hace suyas las palabras de Nadezhda Mandelstam, en el sentido de que el trabajo de un poeta tiene un carácter social y está relacionado con los asuntos de los conciudadanos del poeta, con quienes vive y cuyo destino comparte. Ese trabajo consiste en ser una fuente de la verdad y a la vez un vehículo de armonía. Considera que el poeta no habla ‘para ellos’ sino con ellos.

En consonancia con las opiniones expuestas aquí por otros escritores, Michael Longley, en una entrevista concedida a Peter McDonald la noche del referéndum sobre el *Good Friday Agreement* (22 de mayo de 1998), explica lo que significa escribir y ser una voz dentro de una sociedad tan dividida como la de Irlanda del Norte:

When I published my poem ‘Ceasefire’ in the *Irish Times* I got a letter from the father of Paul Maxwell, the sixteen-year-old boy who had been blown up with Lord Mountbatten. Those letters matter more to me than any amount of criticism I might receive in literary journals or attention in the public world. I do mean that. I also believe in that wartime slogan, ‘Careless talk costs lives’. To write carelessly and self-indulgently in a place like Northern Ireland could have terrible consequences. I do speak occasionally on radio and television in a measured way, mindful of how much some fellow-citizens have suffered. If you look at the work of the poets from this part of the world – Hewitt, Heaney, Mahon, Carson, Muldoon, McGuckian, Ormsby – they have all behaved in much the same way. Unavoidably, the poet’s role here has been more public than the role of a poet living in a more settled society. I don’t think that has made any of us feel self-important – the reverse probably (McDonald 1998: 14).

Obviamente, a estos escritores les habría gustado no tener que asumir ese papel de voz pública. En esa entrevista, Longley también hace una referencia a la redacción del ‘Acuerdo de Viernes Santo’ y explica el rigor y el cuidado del lenguaje utilizado en dicho documento, al que compara con la precisión de la forma poética de los escritores y poetas: “In its language the Good Friday Agreement depended on an almost poetic precision and suggestiveness to get its complicated message across. The good poetry that has emanated from here is like that too, and

² El subrayado es mío.

for exactly the same reasons” (*ibid.*).

Otra iniciativa cultural que surgió en Irlanda del Norte en la que participaron activamente algunos de los poetas y escritores mencionados fue la creación de la compañía de teatro *Field Day Theatre Company*, fundada en Derry en 1980 por el dramaturgo irlandés Brian Friel y por el actor también irlandés Stephen Rea. Esta compañía teatral contribuyó al debate y a la reflexión sobre la problemática política y social en la región. Posteriormente, se unieron a ella Seamus Heaney y otros destacados escritores norirlandeses, entre ellos, Seamus Deane, Tom Paulin y David Hammond. Entre las muchas actividades realizadas por dicha compañía, cabe destacar la representación de *The Cure at Troy* en octubre de 1990 en Derry, al poco tiempo de la publicación de la obra por Seamus Heaney.

Sobre los objetivos de la empresa Deane cuenta que: “The company’s role was to stimulate discussion, to break from the cul de sac of stereotype and bigotry, to expose the Unionist state for what it was and would be, to take some responsibility in the ungoing [sic] crisis in the North.” Él también se muestra satisfecho por la consecución de dichos logros, especialmente en la posibilidad de poner voz a otra forma de hacer política: “I think we succeeded in that; and further, we succeeded in providing an important critique of the nature of essentialism in political thinking [...] In effect, we tried to redesign the linkage between authority and power and show that the possession of the latter was no prelude or condition for the possession of the former” (Brown 2002: 105).

2. Escritores anteriores a la generación de Seamus Heaney

2.1. John Hewitt

John Harold Hewitt (1907-87), poeta norirlandés de estirpe protestante, cuya valoración como escritor y figura destacada de Irlanda del Norte ha aumentado sensiblemente en las últimas décadas.

Cuando tenía sesenta años él dijo de sí mismo: “I am by birth an Irishman of planter stock, by profession an art gallery man, politically a man of the left...”. No hay duda de que la poesía era su primera pasión, en una entrevista para el *The Coventry Evening Telegraph* en 1968 Hewitt dijo: “Now Poetry is what I’m about”, aunque también tenía otras actividades e intereses como el periodismo y la docencia (*Public Record Office of Northern Ireland* 2007: 4).

En ocasiones a Heaney se le ha acusado de mostrar solidaridad solo con una parte de sociedad, sin embargo, él ha intentado permanecer abierto a la dualidad de la tradición poética en Irlanda del Norte. En este sentido, un referente importante para Heaney ha sido John Hewitt, cuyo objetivo en una gran parte de su trabajo ha consistido en elaborar un relato positivo y comprensivo hacia el colono escocés e inglés, para quienes se pudiera mostrar empatía. También buscaba con ahínco vincular la identificación de la identidad con las raíces de la tierra.

Al establecerse el *Irish Free State* (Estado Libre Irlandés) como Estado independiente en 1922, y posteriormente proclamarse la República de Irlanda en 1949, en Irlanda del Norte había una mayoría unionista resistente y defensiva, obviamente bajo la égida británica, y una minoría nacionalista que formaba un enclave de católicos frustrados y desconfiados.³ En este contexto demográfico y político Heaney nos dice que en los años treinta y cuarenta Hewitt “attempted to write into the imaginative record the Ulster Planters’ sense of difference and entitlement by deliberately recognizing and affirming the colonial nature of the Ulster Protestant experience” (*RP* 195).

No obstante, Heaney no cuestiona a Hewitt como poeta, aunque sí hace una crítica ponderada sobre cierto sesgo en él:

³ El establecimiento del Estado Libre Irlandés tiene lugar el 6 de diciembre de 1922. Este nombre dejó de existir con la entrada en vigor de la nueva constitución el 29 de diciembre de 1937, aprobada por referéndum en julio de ese año. Bajo la nueva constitución el Estado irlandés pasó a denominarse Irlanda. El 18 de abril de 1949, Irlanda se convirtió en la República de Irlanda.

The first thing to be said is that Hewitt was a poet to be grateful for, whether you were a Protestant or a Catholic. He tilted the lenses a fraction. The Northern Ireland situation was allowed its historical dimension: he recognized that it was a colonial predicament [...] in John Hewitt's imagining, the Catholics in the North, and the Irish south of the border, remained definitively 'other'" (O'Driscoll 2008: 331).

Heaney también considera que Hewitt era un hombre profundamente tolerante y de principios que practicaba la empatía en su forma de ver la diversidad y que también se sentía apasionado por la justicia social, sin embargo: "...in his imagining he could not include the Irish dimension in anything other than an underprivileged way" (RP 196). Para Hewitt, la tradición intelectual británica suponía la supremacía sobre el obscurantismo de la Iglesia católica y la lógica de su metáfora colonial otorgaba validez y reconocía la cultura de la potencia colonizadora sobre la cultura nativa "... all this meant that he stood his ground in the north as a resolute democrat, with a vision of the just society based on regional loyalties, but a vision that was slightly Nelson-eyed, as it were, more capable of seeing over the water than over the border" (*ibid.*). Es decir, estaba más vinculado, histórica e intelectualmente al Reino Unido que a su Irlanda natal.

"The Colony" es una exploración parabólica tanto de la inseguridad de los unionistas como de las reivindicaciones de pertenencia, y es una muestra característica de la forma negativa de escribir de Hewitt en general.⁴ Kirkland nos dice que la lectura de este poema indica que "Hewitt's poetry through this period is obsessed with the concept of the enemy both as external force and internal temptation" (1996: 31). Según Hewitt el poema de "The Colony" es: "the definitive statement of my realisation that I am an Ulsterman" (1987: 154).

En 1974 él mismo se definió como:

An Ulsterman, of Planter stock. I was born in the island of Ireland, so secondarily I'm an Irishman. I was born in the British archipelago and English is my native tongue, so I am British.

⁴ El poema data de 1949/50 y fue publicado en *The Bell* en 1953.

The British archipelago consists of offshore islands to the continent of Europe, so I'm European. This is my hierarchy of values and so far as I'm concerned, anyone who omits one step in that sequence of values is falsifying the situation (1991: 6).

El título de "The Colony" es muy representativo del contenido y mensaje que Hewitt quiere transmitir mediante una alegoría en la que encontramos a un colono romano asentado en un lugar lejano del imperio, es decir, a un colono protestante inglés o escocés afincado en Irlanda del Norte. El poblador también podría ser norirlandés al estar enraizado en la tierra a través de varias generaciones. Al hablante del poema le gustaría pensar que es posible, según Murphy: "to make amends / by fraternising, by small friendly gestures":

hoping by patient words I may convince
my people and this people we are changed
from the raw levies which usurped the land
if not kin, to co-inhabitants.

(2009: 143-144)

Kirkland es muy crítico con "The Colony" y, en un tono irónico, afirma que dicho poema: "can be read either as a masterly lesson in the use of contradiction and reduction within the poetic artefact or as quite confused", y añade en un sentido más bien sarcástico: "In the absence of arguments to support the former I would suggest the latter" (1996: 51).

Para Heaney las cuestiones culturales, históricas y las divisiones religiosas en Irlanda del Norte entran en la poesía en el ámbito personal o dramático, nunca como opinión. Él sostiene que muchos de estos poemas revelan una búsqueda de identidad personal: "that must strike many of Hewitt's fellow-countrymen as a remembrance, full of a stubborn determination to belong to the Irishry and yet tenaciously aware of a different origin and cast of mind" (*P* 208).

El poema se cierra con un monólogo dramático del hablante en el que reivindica su pertenencia a la tierra y rechaza ser desplazado de la misma. La experiencia del colono del

Úlster se transforma en una situación en la que los ciudadanos de la colonia están a punto de convertirse en nativos de esa tierra:

The use, the pace, the patient years of labour,
the rain against the lips, the changing light,
the heavy clay-sucked stride, have altered us;
we would be strangers in the Capitol;
this is our country also, no-where else;
and we shall not be outcast on the world.

(P 208)

Kirkland ahonda en la cuestión de la identidad y critica a Hewitt por no reconocer nunca con claridad a qué comunidad servía o para quién escribía: "... the absolute concept of Hewitt's Ulster regionalism was always open to the misreadings and political appropriations that its ambiguity sought to foreclose". Sea cual fuere la naturaleza del regionalismo que estaba instalado en Irlanda del Norte, continúa Kirkland: "it seems clear that for Hewitt at least it was a mode of evasion: a way of posing delusory ethical debates on the question of bourgeois identity in his work while avoiding any attempt to address political or territorial schism" (Kirkland 1996: 30).⁵

En el poema de "The Glens" Hewitt también deja patente su derecho de pertenencia a su tierra a la vez que nos hace ver su diferencia con respecto a otras personas que "habitan" en su región, en este caso, sus vecinos católicos, a quienes solo les dispensa un mínimo de cortesía sin ir más lejos en el trato con el vecino:

I cannot spare more than a common phrase
of crops and weather when I pace these lanes
and pause at hedge gap spying on their skill
so many fences stretch between our minds.

⁵ El subrayado es mío.

“The Glens” es muy similar en su temática al poema “The Other Side” de Heaney, y supone un contraste entre ambos, pero cambian los protagonistas, y, por ende, los papeles religiosos y políticos; en Hewitt los personajes son evidentemente unionistas protestantes y en Heaney nacionalistas católicos. Hewitt, por último, reclama el vínculo hacia la región en que ha nacido y en la que vive como propia: “no other corner in this land / offers in shape in colour all I need / for sight to torch the mind with living light” (1968: 23).

En todo caso, la comunidad unionista y protestante siempre se ha visto bien reflejada y fortalecida en la poesía de Hewitt, en particular en cuestiones de identidad relacionadas con el regionalismo territorial, en detrimento de la comunidad nacionalista católica. Heaney lo ve así: “Hewitt’s regionalism suited the feeling of possession and independence of the empowered Protestants with their own Parliament and a fail-safe majority at Stormont more than it could ever suit the sense of dispossession and political marginalization of the Catholics” (RP 195-96).

2.2. John Montague

Nació en Brooklyn, Nueva York, en 1929 en el seno de una familia católica irlandesa. A la edad de cuatro años –al morir su tío John– volvió a Garvaghey (condado de Tyrone) como niño adoptivo con sus dos hermanos bajo la tutela de dos tías mayores. Montague, 10 años mayor que Heaney, está considerado como uno de los poetas contemporáneos más importantes de Irlanda. En 1998 se convirtió en el primer poeta en ocupar la cátedra de Poesía de Irlanda.⁶ Estudió en la University College de Dublín y en la Universidad de Yale.

En una carta al director de *The New York Review of Books* titulada *The Troubles*, y en respuesta a la pregunta de Karl Miller⁷ sobre por qué Montague no incluyó en su antología de

⁶ Esta cátedra se instauró en 1998 tras la concesión del Premio Nobel de Literatura a Seamus Heaney, y se ejerce conjuntamente entre las universidades de Queen’s, en Belfast, y Trinity College Dublin y University College Dublin, y *the Arts Council of Northern Ireland* y *the Arts Council/An Chomhairle Ealaíon* de Irlanda. Cada tres años se elige a un poeta distinguido para representar la cátedra de Poesía de Irlanda (*The Ireland Chair of Poetry*).

⁷ Karl Miller es editor y crítico literario británico. En 1979 fundó el *London Review of Books*.

The Faber Book of Irish Verse (de cuya antología Miller había realizado una reseña crítica el 15 de mayo de 1975) el poema “Limbo” de Seamus Heaney, Montague contestó: “The obvious answer is that I, as editor of the anthology, do not like the poem which I find sentimental and theologically anachronistic”. Montague también afirma que en la antología hay un poema incluso más potente y valiente sobre un tema análogo de Thomas Kinsella (“Ballydavid Pier”). Sobre la obra de Heaney comenta: “There are other poems of Seamus which I prefer, including the first poem in his new book, “Mossbawn Sunlight,” [*North*, 1975] which I was delighted to include as Karl Miller obviously would be glad to include “Limbo,” *if he were the editor*”.

Montague continúa con su diatriba hacia Miller echándole en cara que cuestionara la no inclusión en dicha antología de poemas relacionados con los *Troubles* del Úlster, que hablan de guerra y de alabanza a los héroes muertos. Montague añadió: “Irish, and especially Ulster, poets have been more saddened than thrilled by the slow bursting of the abscess of Ulster”. Hay que tener en cuenta que Montague escribe esta carta en 1975 cuando era profesor en la Universidad de Cork (UCC). La violencia en Irlanda del Norte era creciente, y como él dice al final de la carta al director, los poetas de Úlster han preferido tratar este tema de forma indirecta hasta hace relativamente poco tiempo:

“The poetry of reflection” he speaks of is more common: I have myself committed an eighty-page poem on the subject (*The Rough Field*) but it would have been a little invidious of me to include it in this anthology! But I have included poems by MacNeice, Longley, Derek Mahon (his “Ecclesiastes” seems to me the most honest statement by any of the younger Ulster poets) as well as Heaney’s “Tollund Man,” all of which reflect our local tragedy. But in general the new Ulster poets have preferred to deal with the subject obliquely, until very recently (Montague 1975b).

Montague cree que un poeta debería ser un “global regionalist”, enraizado en su propia cultura y en sus orígenes, pero “at ease in the world” (McCulloch 2015). Sin embargo, Kennedy-Andrews considera que Montague es modernista en técnica poética, pero

tradicionalista en sus actitudes político-sociales. Para él, el regionalismo de Montague tiene una naturaleza notablemente sesgada y parcial en la tendencia de ver la existencia de una sola comunidad en su provincia (dividida y enfrentada). Aunque Montague se muestra abierto a las influencias cosmopolitas, lo que él buscaba no era un proceso constante de renovación sino más bien una modernización de la tradición irlandesa dentro de un marco nacionalista.

En el poema “Portrait of the Artist as a Model Farmer” de la colección *Poisoned Lands* (1961), Montague cataloga despectivamente el regionalismo como provinciano, insular y con grandes dosis de sentimiento autóctono, que busca una recuperación y perpetuación de una cultura indígena como oposición a una aculturación. Los cuatro primeros versos son una verdadera declaración burlesca sobre el provincianismo, que se visualiza peyorativamente en todo el poema:

Wild provincials
Muttering into microphones
Declare that art
Springs only from the native part;
(McCulloch 2015)

Kennedy-Andrews compara el regionalismo de Montague con el de Hewitt y Kavanagh: “Poems such as the early ‘Portrait of the Artist as a model farmer’ (*Poisoned Lands*) mock the kind of Ulster regionalism that was espoused by Hewitt and practised by Kavanagh, yet for Montague place has a grounding force for both self and community” (2006: 41).

Seamus Heaney, que durante la infancia tuvo muchas experiencias parecidas a las de Montague, describe las diferencias poéticas entre ambos de forma similar: “my words wanted to bed down and merge but John’s were more in the business of stalking round and watching” (O’Driscoll 2008). Al referirse al ámbito del mundo rural, la patata es un símbolo al que Heaney ha recurrido a menudo en su producción literaria, y que le retrotrae a un periodo oscuro de la

historia política irlandesa; en el poema “At a Potato Digging”, perteneciente a su primera colección de *Death of a Naturalist*, vemos una de estas referencias: “Stinking potatoes fouled the land / pits turned pus in filthy mounds / and where potato diggers are / you still smell the running sore” (1966: 20). Para Montague es un símbolo de una tradición poética que quiere hacer suya.

Otro poema cuyo nombre por sí solo retrata las divisiones políticas existentes es “Border”, de la colección de *The Dead Kingdom*, que Montague escribió con ocasión de la muerte de su madre y la asistencia al funeral. En este poema Montague analiza los trastornos personales y políticos y las divisiones creadas como consecuencia de la partición de Irlanda. Montague se entera de la muerte de su madre, acude al funeral y describe las condiciones físicas de la zona al cruzar la frontera entre los dos países:

Under Cuilcagh Mountain
inching the car across
a half-bombed bridge,
trespassing, zigzagging
over potholed roads, post-
(1984: 46)

El paso de la línea fronteriza se convierte en una maniobra difícil, y en la descripción que hace del puente encontramos la primera alusión al “conflicto” ya que aquel está medio bombardeado, como si fuera un escenario de guerra. Asimismo, los versos cortos que utiliza Montague reflejan las condiciones claustrofóbicas de la travesía y esa tensión le crea una ansiedad al narrador. Cruzando el puente hacia el otro lado, se encuentra con señales y símbolos opuestos que anticipan la entrada a un territorio hostil:

boxes, now green, now red,
alternately halted by British
patrols, unarmed Garda,

signs in Irish and English,
both bullet-pierced, into

En estos versos vemos que hay dos listas antagónicas: los colores, verde y rojo; la policía, patrullas británicas y los gardaí desarmados; por último, las señales, en irlandés e inglés, en ambos casos perforadas por las balas. Las marcas distintivas hacen que la frontera física dé una sensación de inestabilidad y al llegar al otro lado se encuentra con una serie de cambios que le producen intranquilidad:

that shadowy territory
where motives fail, where
love fights against death,
good falters before evil.

(ibid.)

El poema “The Errigal Road”, perteneciente al volumen de *A Slow Dance*, nos permite establecer un cierto paralelismo –por su similitud temática– con relación a los poemas “The Other Side” de Heaney, y “The Glens” de Hewitt, aunque este último narrado desde la perspectiva de un granjero protestante. El tratamiento que Montague da al granjero protestante de “The Errigal Road” difiere del que aparece en “The Other Side” de Heaney, donde vemos a “old Eagleson”, un granjero protestante, y a su vecino católico caminando por su “shared landscape”:

As we climb, my old Protestant neighbour
signals landmarks along his well trodden path,
some hill or valley celebrated in local myth.

(1975a: 26)

Ambos lamentan la violencia de los enfrentamientos recientes:

[...] and we exchange sad notes

about the violence plaguing these parts;
last week, a gun battle outside Aughnacloy,
machine-gun fire splintering the wet thorns,
two men beaten up near dark Altamuskin,
an attempt to blow up Omagh Courthouse.

(ibid. 27)

La permanente presencia militar se hace notar, no solo para evitar enfrentamientos, pero también para resaltar y dejar claro quiénes tienen el control y la jurisdicción del ‘teatro de operaciones’ en que se ha convertido Irlanda del Norte,

Helicopters overhead, hovering locusts.
Heavily booted soldiers probing vehicles, streets,
their strange antennae bristling, like insects.

At his lane’s end, he turns to face me.

(ibid.)

El granjero protestante le dice a su vecino católico que cuando vuelva a Irlanda debería decir a la gente que protestantes y católicos todavía pueden ser amigos: “‘Tell them down South that old neighbours / can still speak to each other around here’ / & gives me his hand, but does not ask me in” (Kennedy-Andrews 2006: 46). El último verso denota una amistad restrictiva y hasta cierto punto relativamente impostada: esa “amistad” queda en entredicho por el gesto final, que implica distancia e incomodidad. Los dos poemas parecen poner más énfasis en lo que les separa en lugar de cuestionar las diferencias de identidad con todas las connotaciones que subyacen a esa diferencia “tribal”.

En este sentido Goodby también piensa en términos parecidos: “In the work of Montague and Heaney [...] insistence on an identity confronting difference confirms the binary terms or “timeless” divisions, which have dominated cultural debate, rather than undoing them” (2000: 146). Montague reconoce haber heredado, y compartido, un cierto grado de amargura

de su padre: “I’m looking at a broken man shaped by historical forces and I find that sad. My father said that he would live on bread and water for the rest of his days if he could see England brought to her knees. His world was shaped by a vision of Ireland which emerged in 1916 and took root in the ‘20s” (Brown 2002: 56).

En el poema “The Plain of Blood” de la colección de *The Dead Kingdom*, Montague plantea que el origen de los conflictos actuales (*Troubles*) habría que buscarlo en ‘malignant Cromm’. Esta invocación mitológica hace referencia a una deidad en la Irlanda precristiana cuyo culto fue suprimido, aparentemente, por San Patricio. Crom Cruach⁸ aparece en el *Book of Leinster* del siglo XII, y es la deidad más antigua y venerada de las distintas tribus de Irlanda. “Situated around him were twelve smaller idols made of stone, while he was gold. [...] The idols were extremely ancient even in Patrick’s time around AD 500, and, according to tradition, it was he who destroyed them and worship of them” (Kennedy-Andrews 2006: 38).

Near here, he stood,
the Stooped one,
Lord of Darkness,
drinker of blood,
eater of the young,
King of the void,
The Golden Stone.

But are such visions
of an abstract evil
an evasive fiction:
the malignant Cromm
but the warming sun,
his attendant stones
the whirling seasons?

⁸ Significa ‘media luna sangrienta’, y se presenta como una imagen de oro rodeada de doce figuras de piedra o bronce. Se cree que se hacían sacrificios humanos en su honor.

The evil sprang from
our own harsh hearts:
thronged inhabitants
of this turning world,
cramped into a corner,
labelled by legend,
Ulster or Northern Ireland.

(1984: 47)

Montague está claramente influenciado por la antigua forma poética irlandesa de *dinnseanchas*: "... so that place, place names and legends surrounding places are lovingly invoked, so too we recognise that Montague depends upon other recurrent features whether in the bardic training or the bardic experience – the rooting in place but also the wrenching experience of exile". No cabe duda de que para el poeta la tierra tiene un significado que se manifiesta en la identidad y Montague, como 'bardo' en sus dos acepciones, es decir, como poeta de los antiguos celtas y como poeta lírico, nos muestra la importancia que ésta tiene en el poema. Montague continúa: "... but also the suffering at the hands of Time; the marriage with the land which grants Sovereignty, the unlawful possession which results in colonialism, sectarianism, bloodshed and endless pain" (John 1988: 49).

Según avanza el poema, Montague nos introduce en un nuevo escenario en el que los problemas en Irlanda del Norte se explican por las mencionadas políticas coloniales y sectarias británicas:

Source of that malevolence,
a long-nurtured bitterness.
No Nordic family feud,
arm & thighbone scattered
*(the ravens have gorged
on a surfeit of human flesh)*
but wise imperial policy

Hurling the small peoples
against each other, Orange
Order against Defender,
neighbour against neighbour,
blind rituals of violence,
our homely Ulster swollen
to a Plain of Blood.

(ibid. 47-48)

Todas esas políticas han tenido como resultado los actuales enfrentamientos entre los vecinos de las dos comunidades y han desembocado en una serie de rituales de violencia ciega, en un valle de sangre: “a Plain of Blood”.

2.3. Thomas Kinsella

Nació en Dublín en 1928. De filiación católica, estudió en la Universidad de Dublín (UCD). Al igual que Heaney, Kinsella se ha identificado estrechamente con una tradición poética irlandesa y ha buscado ampliar las fronteras de ese acervo como escritor; Heaney describe este aspecto de su colega así: “He too has been concerned to widen the lens, to make Irish poetry in English get out from under the twilight shades of the specifically English tradition” (*GT* 32). De todos los poetas de los que hablo en este apartado, y cuyos poemas analizo y comento, Thomas Kinsella es el único poeta que no es norirlandés o que no se ha criado en Irlanda del Norte. Sin embargo, Kinsella escribió un poema bastante duro y explícito sobre la dramática masacre de lo que históricamente se conoce por el nombre de *Bloody Sunday*.⁹ Compuso “Butcher’s Dozen” en abril de 1972 como respuesta airada a las

⁹ Estos terribles hechos tuvieron lugar en Derry el domingo día 30 de enero de 1972. La Asociación de Derechos Civiles de Irlanda del Norte (NICRA) había organizado una manifestación como protesta contra la prolongación de la reclusión sin juicio en Irlanda del Norte. Participaron en la marcha entre diez y veinte mil hombres, mujeres y niños en un ‘ambiente festivo’. El ejército británico impidió que los manifestantes entraran en el centro de la ciudad. Entonces, el grueso de la manifestación se trasladó a ‘Free Derry Corner’ para asistir a una concentración, pero algunos jóvenes empezaron a lanzar piedras a los soldados en la calle William. Soldados del regimiento de paracaidistas, un regimiento de elite del ejército británico, se desplazaron al Bogside. Durante los siguientes 30

conclusiones del informe judicial del *Widgery Tribunal*¹⁰ (CAIN 2014d). El informe exonera al ejército británico de cualquier culpa por la muerte de las 13 personas a pesar de todas las evidencias que indicaban lo contrario.

El mencionado documento (del 18 de abril de 1972) ha sido reemplazado por un segundo informe de investigación conocido por el nombre de *Report of the Bloody Sunday Inquiry [Saville Inquiry]* (GOV.UK) del 15 de junio de 2010. El mismo día en que se dio a conocer la nueva información sobre los acontecimientos de *Bloody Sunday*, el primer ministro británico, David Cameron, pidió perdón por la masacre en un discurso dirigido a los miembros de la Cámara de los Comunes:

I know that some people wonder whether, nearly 40 years on from an event, [if] a prime minister needs to issue an apology.

For someone of my generation, Bloody Sunday and the early 1970s are something we feel we have learnt about rather than lived through.

But what happened should never, ever have happened. The families of those who died should not have had to live with the pain and the hurt of that day and with a lifetime of loss.

Some members of our armed forces acted wrongly. The government is ultimately responsible for the conduct of the armed forces and for that, on behalf of the government, indeed, on behalf of our country, I am deeply sorry (Cameron 2010).

El nombre del poema es muy significativo, Kinsella ha hecho un juego de palabras con la frase ‘Baker’s dozen’,¹¹ que significa 13; dadas las circunstancias y la naturaleza de la masacre, Kinsella cambió el nombre de ‘panadero’ por el más expresivo de ‘carnicero’ por las connotaciones de los asesinatos de las 13 víctimas. El poema de “Butcher’s Dozen” es una sátira en la que se desprecian las conclusiones del citado informe judicial y nos relata los hechos

minutos estos soldados mataron a 13 hombres (y dispararon e hirieron a otras 13 personas) principalmente mediante disparos a la cabeza y al tórax (CAIN 2014c).

¹⁰ Informe del Tribunal nombrado para investigar los acontecimientos del domingo, 30 de enero de 1972 [Widgery Report].

¹¹ “Baker’s dozen: a group or set of thirteen. [...] [from the former bakers’ custom of adding an extra loaf to a dozen sold, this constituting the retailer’s profit.]” (*Oxford Dictionary of English*, 2017).

ocurridos a través de las clara y cuidadosamente diferenciadas voces de los fantasmas de las víctimas de ese día, *Bloody Sunday*, en marcado contraste con la narrativa simple de Lord Widgery, presidente del Tribunal Supremo de Inglaterra y Gales, en la que las diferencias entre las víctimas quedan descaradamente borradas.

El poema comienza con una descripción del escenario donde tuvo lugar la horrible y luctuosa masacre:

I went with Anger at my heel
Through Bogside of the bitter zeal
- Jesus pity! - on a day
Of cold and drizzle and decay.
A month had passed. Yet there remained
A murder smell that stung and stained.

(1992: 9)

Se produce un cambio que va de las declaraciones a la repulsa a la vez que las voces de los espectros van perdiendo las cualidades personales en la medida en que pasan de poner su atención, al principio, en la investigación Widgery, para poner después el foco sobre los efectos más amplios del imperialismo británico en Irlanda.

And when I came where thirteen died
It shrivelled up my heart. I sighed
And looked about that brutal place
Of rage and terror and disgrace.

(*ibid.*)

Lo que empujó a Kinsella a escribir el poema no fue tanto la matanza sino la versión que el informe Widgery dio de las muertes de esa matanza. El texto se fundamenta en la necesidad de un juicio justo, en la imparcialidad, en la justicia y, finalmente, en la búsqueda de

la verdad. Aunque el poema se sitúa en el Bogside¹² de comienzos de 1972, en el contenido del mismo se trasluce una conciencia histórico-política que va más allá y que identifica a Widgery como parte de una larga tradición de la opresión británica en Irlanda, especialmente la criminalización de las protestas y las manifestaciones.

If England would but clear the air
And brood at home on her disgrace
- Everything to its own place.

(1992: 14)

Tal vez esta sea la razón por la que, de todos los poemas escritos como reacción a la matanza de *Bloody Sunday*, el poema de Kinsella ha recibido tantas críticas y ha permanecido como el más destacado de los dramáticos sucesos de ese día. Kinsella publicó “Butcher’s Dozen” el 26 de abril, ocho días después del conocimiento público del informe del tribunal. Él quiso que el poema se volviera a publicar el 19 de abril de 1992 coincidiendo con el vigésimo aniversario de la publicación del mencionado documento judicial. En el prólogo de 1992 Thomas Kinsella ha escrito:

It is twenty years since the publication of the Report of the Widgery Tribunal of Inquiry into the shooting of thirteen Civil Rights demonstrators by the British Army, in Derry. The twentieth anniversary of the killings, last January, was marked by two documentary films for British television. These examined the evidence accepted by the Tribunal and showed that much of it was unacceptable, and that some of it appeared to have been interfered with or planted by the soldiers who did the killing (1992: 7).

En los años siguientes a *Bloody Sunday* ha habido otros casos en los que la policía se ha visto involucrada en casos serios por perjurio, violencia y amenazas, y ha fabricado pruebas

¹² El Bogside es un barrio extramuros de la ciudad de Derry, en el condado del mismo nombre. Ha sido escenario de muchos enfrentamientos violentos durante los *Troubles*. Es conocido por los grandes murales que hay en los hastiales de las fachadas de las casas. La mayoría de la población del vecindario es eminentemente católica y linda con el barrio Fountain, de mayoría protestante.

falsas que han llevado a muchas personas inocentes a la cárcel, donde han permanecido muchos años. Los casos más mediáticos, y por consiguiente más conocidos, son los ‘Seis de Birmingham’ y los ‘Cuatro de Guilford’. El primer caso fue llevado al cine con la película *En el nombre del padre*, protagonizada por el famosísimo y gran actor, doblemente ‘oscarizado’, Daniel Day Lewis.

Respecto a la situación en Irlanda del Norte (en 1992) Kinsella afirma que no ha habido progresos: “Northern Ireland, twenty years after Bloody Sunday, is still an unjust and violent society. The injustice is official and structured, based on the threat of Unionist violence at the establishment of the Northern state, and on a system of sectarian discrimination since then. The current violence is an outcome of this, and continues to increase” (*ibid.*).

Russell critica duramente el poema de Kinsella y lo pone como un ejemplo del “pernicious effect upon imaginative literature written immediately after an atrocity in the Troubles. [...] Kinsella’s poem was written very soon after the reprehensible whitewash of the events of Bloody Sunday by the Widgery Tribunal in 1972 and suffers aesthetically as a result. The clunky rhyme scheme of this poem and its tone make it more propaganda than poetry” (2010: 314).

No puedo estar más en desacuerdo con la afirmación de Russell, quien se atreve a juzgar despectivamente un poema 38 años después de unos hechos que quedaron reflejados en dicho poema. Que a Russell no le gusta el poema desde un punto de vista estético no deja de ser un derecho incuestionable de todos los lectores, pues es algo subjetivo y por lo tanto discutible; sin embargo, no creo que Kinsella tuviera como objetivo su lucimiento personal sino más bien denunciar de forma clara e inexorable unos sucesos a todas luces abominables y rechazables moralmente para cualquier persona. El que Kinsella volviera a publicar el poema en 1992 (20 años tras la primera publicación) sin alterar una sola coma demuestra que estaba satisfecho con el texto original. Tampoco estoy de acuerdo en que se trate de propaganda pues,

independientemente del origen ideológico o político, todos los demócratas, y, por ende, todos los defensores de los derechos humanos, deberían sentirse agredidos por lo ocurrido el 30 de enero de 1972 en la ciudad de Derry, y manifestar su condena más enérgica. Kinsella, como poeta, lo hizo como mejor supo, plasmándolo con su texto en “Butcher’s Dozen”, y de esa forma contribuyó a remover conciencias dando a conocer un escenario de violencia sectaria instalado en Irlanda del Norte que iba más allá de los hechos que él denuncia.

Heaney tuvo sentimientos encontrados con este poema: “I had mixed feelings”; por un lado, dice: “The anger was salutary and justified, and the hurl of rage in the couplets never lets up. I admired, or better say I envied, that. It was blazing with hatred for the imperial cast of mind and that again was exhilarating, not just because of the cover-up by Widgery but primarily because of the shootings by the paratroopers”. Por otro lado, Heaney pone ciertos reparos a aquella parte de lo que él considera como estereotipos exagerados y un cierto sesgo de intolerancia: “And yet, and yet – there were furious characterizations of the Unionist, Protestant collective in the North that seemed too stereotypical, a tilt towards the kind of bigotry the poem was scarifying”. En esta línea ambivalente Heaney continúa en su análisis político del poema en los siguientes términos: “I found myself elated by the attack on the hypocrisy of the Widgery report and uneasy about the caricature of the protestants. At that time, some of my best friends etc....” (O’Driscoll 2008: 164).

Seamus Heaney también escribió un poema con motivo de la masacre de *Bloody Sunday*. El poema, cuyo nombre es “The Road to Derry”, fue escrito en 1972 aunque no se dio a conocer públicamente hasta 1997, es decir, en el vigesimoquinto aniversario de *Bloody Sunday*. El poema, inédito hasta entonces, fue publicado por el *Derry Journal*. El inolvidable texto refleja los sentimientos del poeta durante el viaje de Belfast a Derry para asistir a los funerales de los 13 hombres (de los cuales seis tenían 17 años y otros tres 19, 20 y 22 respectivamente) asesinados por paracaidistas británicos el 30 de enero de 1972. Heaney, en la

carta que envía al periódico, explica el origen del poema: Luke Kelly, cantante del grupo de *The Dubliners*, le pidió que escribiera una canción tras la masacre: “I did four stanzas... and sent them to him, with the suggestion that they might be put to the air of *The Boys of Mullaghbawn*, but nothing ever came of it.” En el mismo escrito Heaney considera que es un buen momento para publicación del poema después de tanto tiempo transcurrido: “Anyway, I think it is in order to reprint this abbreviated version now, twenty-five years after the drive from Belfast to Derry on the day of the funerals” (*Derry Journal* 2013).

En los tres primeros versos Heaney describe durante el viaje la situación climática y paisajística del lugar con palabras propias del periodo invernal (principios de febrero), cuya semántica coincide con el tétrico ambiente del momento y de la ocasión de dicho viaje. En el cuarto verso aparece una metáfora cargada de gran penumbra que se convierte en oscuridad permanente con la muerte: las banderas como escarcha negra de luto y llorando por los trece hombres muertos:

On a Wednesday morning early I took the road to Derry
Along Glenshane and Foreglen and the cold woods of Hillhead;
A wet wind in the hedges and a dark cloud on the mountain
And flags like black frost mourning that the thirteen men were dead.

Todavía en el camino, pero ya más cerca de Derry, también el “Roe llora y el Foyle grita al cielo”.¹³ Él hace referencia al Puente de Burntollet, donde los manifestantes católicos protestaban por los derechos civiles y fueron atacados por los unionistas y policías de paisano (4 de enero de 1969). Este verso, lleno de simbolismo por la violencia sectaria, es verdaderamente dramático pues “la vieja herida se abre” y el “Bogside, otra vez, sangra”. Poco más de tres años transcurrieron entre el ataque del puente y la masacre de ‘Domingo

¹³ Son dos ríos; el Foyle divide Irlanda del Norte de la República a lo largo de parte de su recorrido y pasa por la ciudad de Derry desembocando en el lago del mismo nombre en el norte de la provincia.

Sangriento':

The Roe wept at Dungiven and the Foyle cried out to heaven,
Burntollet's old wound opened and again the Bogside bled;
By Shipquay Gate I shivered and by Lone Moor I enquired
Where I might find the coffins where the thirteen men lay dead.

Él camina con el corazón asediado por la ira y la mente confusa en estado de alerta por el peligro entre los viejos lugares y la tierra natal donde sangraron sus compatriotas:

My heart besieged by anger, my mind a gap of danger,
I walked among their old haunts, the home ground where they bled;
And in the dirt lay justice like an acorn in the winter
Till its oak would sprout in Derry where the thirteen men lay dead.¹⁴

(Campbell & Herron 2008: 19)

La justicia yacía en el suelo “como una bellota en el invierno” con la esperanza de que esa justicia se haga realidad en Derry, “donde los trece hombres yacían muertos”. La metáfora de los dos últimos versos denota inferencias de resentimiento a la vez que rezuma claramente la necesidad de reparación y desagravio. Para entenderla adecuadamente nos ayuda conocer la etimología de la palabra ‘Derry’, de ‘doire’, que significa ‘robledo’. Heaney quiso que “The Road to Derry” fuera publicado, por primera vez, en un libro: *Harrowing of the Heart: The Poetry of Bloody Sunday*.¹⁵

Hay otro poema de Heaney inspirado también en la masacre de *Bloody Sunday*, cuyo nombre es “Casualty”,¹⁶ esta elegía forma parte de *Field Work*, colección publicada en 1979. Corcoran compara la reacción que tuvieron Heaney y Kinsella con relación a la masacre de

¹⁴ Una amplia zona del condado de Derry estaba cubierta por robledales hasta no hace mucho tiempo; el roble es el emblema de dicho condado.

¹⁵ El libro fue coeditado por Julieann Campbell, periodista del *Derry Journal*, y publicado por Guildhall Press en 2008.

¹⁶ Véase el análisis e interpretación de este poema en el capítulo VII dedicado a *Field Work*.

Bloody Sunday. A él le sorprende que Heaney tardase siete años en publicar “Casualty”, cuando Kinsella escribió sobre la masacre inmediatamente tras la publicación del informe judicial Widgery: “That this is Heaney’s only explicit consideration of Bloody Sunday, and that he waited seven years before he published it is in itself very revealing, particularly when we remember that Thomas Kinsella published an outraged satire called ‘Butcher’s Dozen’ within a week of the publication of the Widgery report” (2009: 171).

La apreciación de Corcoran respecto a la inmediatez de la creación del poema de Kinsella viene a apoyar mi argumento en contra de las afirmaciones de Russell, quien sostiene que no se debe escribir sobre unos sucesos, por muy horribles que sean, al poco tiempo de producirse estos; según él, habría que esperar entre que transcurren los hechos y el reflejo de los mismos en una creación poética.

3. Escritores de la generación de Seamus Heaney

3.1. Michael Longley

Nació en Belfast en 1939. Sus padres eran ingleses y habían emigrado a Belfast en los años veinte. Entre 2007 y 2010 ocupó la Cátedra de Poesía de Irlanda. Estudió en el Royal Belfast Academical Institution y en el Trinity College de Dublín (TCD). Además de su trabajo como profesor, fue director de *Literature and Traditional Arts* para el *Arts Council* de Irlanda del Norte de 1970 a 1991. Longley ha vivido permanentemente en Irlanda del Norte, incluso durante todo el larguísimo periodo de los, eufemísticamente llamados, *Troubles*. Asistió a las reuniones semanales del ‘Belfast Group’, y aunque no en la misma medida que Heaney, también se benefició de su participación en el seminario de escritura creativa dirigido por Philip Hobsbaum.

Longley, de filiación protestante, no fue ajeno a la hora de interpretar y contar la crisis que se desencadenó en Irlanda del Norte a partir de 1969, periodo en el que su poesía asumió una resonancia política. En su creación poética Longley establece vínculos entre el conflicto

del presente con el pasado y plantea una serie de preguntas éticas relacionadas con su propia experiencia. Al igual que muchos de sus colegas poetas coetáneos, Longley reflexiona sobre la dualidad entre la producción poética y los *Troubles*, la creatividad y la violencia, “Art and Life” como lo denomina Heaney. Brown (en una entrevista en 2002) le pregunta a Longley si está comprometido con la historia y se implica en ella, o si piensa como su colega Derek Mahon: “are you ‘through with history’ like Mahon in ‘The Last of the Fire Kings’?”. Longley responde que le habría gustado haber podido dejar la ‘historia’ atrás:

I wish in a way that I could be ‘through with history’. But I’m not. Nor is Mahon. Nor can we ever be. The poems we’ve written in response to the thirty year agony should now be allowed to speak for themselves: poems like Heaney’s ‘Casualty’, ‘The Tollund Man’; Mahon’s ‘Afterlives’; Simmons ‘From the Irish’; Muldoon’s ‘Anseo’; Carson’s ‘The Bomb Disposal’ and many more.

Longley manifiesta estar orgulloso de haber contribuido personalmente a denunciar esa ‘agonía’ y la violencia, consecuencia de la situación política y social, con la inclusión de algunos de sus poemas como “Wounds”, “Wreaths” y “Ceasefire” en la lista antes citada. Y sobre la finalización del conflicto afirma: “I pray that the “Troubles” are over, that the Good Friday Agreement will hold” (Brown 2002: 93).

El nombramiento de Michael Longley como “Professor of Poetry for Ireland Chair” fue un hecho cultural histórico por ser la primera cátedra transfronteriza creada tras el Acuerdo de Viernes Santo de 1998. Fue también un momento de gran transcendencia política pues, como indica Russell: “McGuinness, an alleged former IRA member, allegedly holding at one time the title of commander of the IRA’s Derry brigade, was praising a (nominally) Protestant Belfast poet!” (2010: 3).¹⁷

¹⁷ Martin McGuinness ocupó el cargo de viceministro principal del Gobierno de Irlanda del Norte en representación del Sinn Féin desde las elecciones de 2007 hasta su dimisión en enero de 2017, que supuso la caída del Gobierno norirlandés presidido por Arlene Foster, del *Democratic Unionist Party* (DUP).

“Wounds” (1972) es uno de sus poemas más conocidos; en esta elegía Longley crea una conexión entre la muerte de su padre, Richard Longley, que participó en la Primera Guerra Mundial (falleció en 1952), y los asesinatos sectarios en Irlanda del Norte. El título del poema en sí podría interpretarse como ‘las heridas’ causadas en la guerra, así como las resultantes de la violencia sectaria, que duran y persisten en el tiempo. Longley indaga en el papel de las víctimas, así como el sacrificio y el sufrimiento inherentes a su condición de damnificados. En la primera estrofa el poeta refleja la relación íntima entre su padre y él centrándose en “two pictures from my father’s head” relacionados con la guerra:

Here are two pictures from my father’s head –
I have kept them like secrets until now:
First, the Ulster Division at the Somme
Going over the top with ‘Fuck the Pope!’
‘No Surrender!’: a boy about to die,
Screaming ‘Give ’em one for the Shankill!’
‘Wilder than Gurkhas’ were my father’s words
Of admiration and bewilderment.
Next comes the London-Scottish padre
Resettling kilts with his swagger-stick,
With a stylish backhand and a prayer.
Over a landscape of dead buttocks
My father followed him for fifty years.
At last, a belated casualty,
He said – lead traces flaring till they hurt –
‘I am dying for King and Country, slowly.’
I touched his hand, his thin head I touched.

(1992: 94-95)

La segunda estrofa hace referencia a asesinatos en los *Troubles*, y nos proporciona tres “pictures”, en los que la muerte de forma violenta es una cuestión del destino que puede alcanzar tanto a un militar como a un civil e incluso a un niño. Estas muertes también pueden

ocurrir en lugares tan aparentemente seguros como una guardería infantil o en el salón de la casa de cualquier persona. Los causantes de este horror pueden ser un “shivering boy” o un miembro del ejército. Irlanda del Norte se convierte en un escenario de guerra para los jóvenes soldados británicos de la misma forma que Francia lo fue durante la Primera Guerra Mundial. Es el nuevo teatro de operaciones en el que muchos dejarán la vida. Sin embargo, el niño y el conductor de autobús que son conmemorados en el poema mueren en sus propias casas por conciudadanos suyos.

La magnitud de los estragos en Irlanda del Norte no es comparable a lo ocurrido a decenas de miles de hombres en la batalla del Somme, pero el sufrimiento humano y las consecuencias sí lo son. La metáfora de Longley enterrando a víctimas del conflicto norirlandés al lado de su padre: “... *I bury beside him / Three teenage soldiers, ...*” y el hecho de que tanto el padre de Longley como los tres jóvenes soldados británicos estén enterrados juntos, y por extensión todas las víctimas de conflictos, implica una superación de las diferencias y de lo que supone ser ‘distinto’, es decir, en el reconocimiento de la otredad. De ahí que la elegía de Longley se pueda considerar incluyente y respetuosa con todas las víctimas, independientemente de sus orígenes o causas:

Now, with military honours of a kind,
With his badges, his medals like rainbows,
His spinning compass, I bury beside him
Three teenage soldiers, bellies full of
Bullets and Irish beer, their flies undone.
A packet of Woodbines I throw in,
A lucifer, the Sacred Heart of Jesus
Paralysed as heavy guns put out
The night-light in a nursery for ever;
Also a bus-conductor's uniform –
He collapsed beside his carpet-slippers
Without a murmur, shot through the head

By a shivering boy who wandered in
Before they could turn the television down
Or tidy away the supper dishes.
To the children, to a bewildered wife,
I think 'Sorry Missus' was what he said.

(Longley 1992: 95)

El desconcierto del padre de Longley en la primera estrofa, "*Of admiration and bewilderment*", también está presente (en el penúltimo verso de la segunda estrofa) en la desconcertada mujer cuyo marido ha sido asesinado delante de ella, y la supuesta disculpa del joven asesino le une a otros jóvenes y confusos soldados que bien pueden estar en la batalla del Somme o que simplemente salen a tomar algo en su tiempo de descanso en Belfast.

En una entrevista concedida a Peter Macdonald la noche del referéndum (22 de mayo de 1998) sobre el Acuerdo de Viernes Santo (*Good Friday Agreement*), y con relación a dos elegías que Longley había escrito, el poeta explica la satisfacción que le supuso recibir dos cartas de familiares de las víctimas:

I wrote an elegy for an ice-cream man on the Lisburn Road who was murdered by the IRA; I read it on the radio, and I got a letter some time later from the murdered man's mother, a very beautiful letter. My poem ends with a list of twenty-one flowers – I'd never counted them – and it begins with a shorter list of ice-cream flavours. She said, I wouldn't have noticed, but there were twenty-one flower names in my poem and there were twenty-one ice-cream flavours in her son's shop. She signed herself The Ice-Cream Man's Mother. When I published my poem 'Ceasefire' in the *Irish Times* I got a letter from the father of Paul Maxwell, the sixteen-year-old boy who had been blown up with Lord Mountbatten. Those letters matter more to me than any amount of criticism I might receive in literary journals or attention in the public world. I do mean that (McDonald 1998).

"Ceasefire" es otra elegía de una relevancia importante en la obra del poeta que se sitúa en el contexto de los problemas políticos norirlandeses. Longley recurre a la mitología griega para inspirarse en este soneto, a la *Ilíada* de Homero. El poema da cuenta de cómo, Príamo, el

rey de Troya, ablanda el corazón de Aquiles cuando fue a recoger el cuerpo de su hijo Héctor. El texto también trata de dar respuesta a la dificultad de superar el pasado e intenta romper un ciclo de violencia. Fue publicado en 1994 coincidiendo con el alto el fuego del IRA.¹⁸ Al escribir el poema Longley se inspiró en la forma en que Gordon Wilson había perdonado a los asesinos de su hija, Marie, que perdió su vida en el atentado de Enniskillen, perpetrado por el IRA en 1987.

Longley recrea una conversación imaginaria entre el guerrero Aquiles y el rey Príamo durante la Guerra de Troya. El poeta nos recuerda la dificultad de perdonar a los verdugos y el pareado rimado al final se puede leer como si en este acto de reconciliación Príamo pudiera superar su inmenso odio hacia el asesino de su hijo Héctor y el deseo de venganza; se trata de una imagen con la que muchas personas inmersas en los problemas y la violencia en Irlanda del Norte se podrían identificar, y simboliza, en cierta forma, la tan deseada y necesaria reconciliación para poder superar el sufrimiento de tantos años de conflicto. Como indica Campbell: “It reminds its reader of the difficulty of a necessary forgiveness, as it is allowed to conclude with the full rhyme of the concluding couplet of the English sonnet: ‘I get down on my knees and do what must be done / And kiss Achilles’ hand, the killer of my son’” (2003: 4). Estos dos versos son muy conmovedores, al igual que ocurre en la obra de Homero:

I

Put in mind of his own father and moved to tears
Achilles took him by the hand and pushed the old king
Gently away, but Priam curled up at his feet and
Wept with him until their sadness filled the building.

II

Taking Hector’s corpse into his own hands Achilles
Made sure it was washed and, for the old king’s sake,
Laid out in uniform, ready for Priam to carry
Wrapped like a present home to Troy at daybreak.

¹⁸ La declaración del cese de hostilidades tuvo lugar el 31 de agosto de 1994.

III

When they had eaten together, it pleased them both
To stare at each other's beauty as lovers might,
Achilles built like a god, Priam good-looking still
And full of conversation, who earlier had sighed:

IV

'I get down on my knees and do what must be done
And kiss Achilles' hand, the killer of my son.'

(1995: 39)

Durante una visita del Dalai Lama de tres días de duración a Irlanda del Norte en noviembre de 2005, el líder budista tibetano y Michael Longley acudieron a la apertura del centro *Mediation Northern Ireland*, dedicado a asuntos de resolución de conflictos. El Dalai Lama habló de paz, amor y perdón ("peace, love and forgiveness").¹⁹ Longley quedó muy impresionado y dijo: "It's like hearing Jesus thinking aloud". El monje y el poeta abordaron el espinoso tema de cómo las personas afectadas por los estragos causados por la violencia podrían conseguir algún tipo de verdad, reconciliación y perdón. En la ceremonia de inauguración Longley leyó su poema "Ceasefire".

El Dalai Lama tenía su propia parábola sobre el poder de curación del perdón, habló de un monje tibetano de edad avanzada que pasó casi 20 años en un gulag chino, donde sufrió tortura física y mental. Cuando el monje fue liberado se fue a vivir a la India, y allí le dijo al Dalai que su mayor temor había sido que pudiera perder su 'compasión hacia los chinos'. El Dalai Lama dijo: "Such forgiveness may not have benefited the Chinese, but it certainly saved the heart, spirit and mind of the old monk". Y añadió: "There was a lesson there for people in

¹⁹ Al leer estas palabras, me vinieron a la mente las palabras 'Paz, piedad y perdón', pronunciadas por Manuel Azaña, presidente de la Segunda República, en su discurso del 18 de julio de 1938. "D. Manuel, on July 18, the second anniversary of the war, had given his speech pleading for a mediated end to the war, and concluding with the brief and moving formula 'Paz, piedad, perdón', the text had previously been read and approved by Negrín, although in the broadcast version the Prime Minister had been irritated by the tone of pathos in the President's voice" (Jackson 2010: 233). Aunque el contexto y la situación son radicalmente distintos sí tienen en común la idea de la reconciliación.

Northern Ireland [...] if they could find the strength to grasp it” (Moriarty 2005: 11).

El Dalai Lama vive en la India desde 1959 y fue galardonado con el Nobel de la Paz en 1989 por su lucha no violenta por la libertad en el Tíbet. Por último, en esa inauguración con Michael Longley el Dalai Lama hizo la siguiente reflexión: “The only weapon is compassion, and compassion brings patience and forgiveness. With forgiveness then the real peace, real reconciliation, is possible . . . Out of forgiveness the person himself or herself gets the best reward” (*ibid.*).

3.2. Seamus Deane

Nació en Derry en 1940. Hijo de un electricista, se crió en un barrio de clase trabajadora conocido por el nombre de Bogside. Se trata de una zona católica, nacionalista y republicana. Estudió en St. Columb’s College, la misma escuela de secundaria para chicos católicos a la que fueron Seamus Heaney y John Hume. Realizó estudios superiores en Queen’s University, Belfast e hizo el doctorado en la Universidad de Cambridge. Es poeta, novelista y crítico literario.

En su novela *Reading in the Dark*, Deane escribe sobre un muchacho cuya mayoría de edad coincide con el estallido de la violencia en Irlanda del Norte. La novela abarca el periodo que va desde febrero de 1945 hasta julio de 1971 y tiene a la ciudad de Derry como escenario. La narración incluye los enfrentamientos y disturbios violentos que asolaron el barrio del Bogside entre los residentes católicos y las fuerzas de policía del RUC (Royal Ulster Constabulary) durante el 12 y el 14 de agosto de 1969. Estos incidentes se conocen como la ‘Batalla del Bogside’. Deane describe las fuertes diferencias entre las comunidades católica y protestante y cómo esta situación afectaba la vida de todos. En el capítulo titulado “EDDIE”, el narrador y protagonista de la novela –un muchacho católico irlandés cuyo nombre no se menciona– habla de las conversaciones que tenían su padre y sus tíos maternos sobre diversos temas, entre ellos la desaparición de Eddie, hermano de su padre: “[...] There were great events

they returned to over and over, like the night of the big shoot-out at the distillery between the IRA and the police, when Uncle Eddie disappeared. That was April, 1922. Eddie was my father's brother. [...] Certainly he had never returned, although my father would not speak of it at all" (Deane 1997b: 7-8).

A pesar de que Deane supuestamente narra unos hechos de ficción en la novela, en una entrevista varios años después de su publicación, Brown le pregunta al autor de la obra: "READING IN THE DARK *has your uncle and grandfather involved in IRA and police killings in the '20s; does this reflect a factual or typical account of Northern Nationalism at that time?*" La respuesta de Deane fue: "Yes, it's true but not sure how typical. Certainly not unheard-of. To break the Unionist state, an ambition that was assumed to be widely shared, legitimate and sure to be realised in the long run, there were two weapons available: guns or education". Dada la gravedad de la descripción, Deane lo justifica con la siguiente acotación: "It's hard to persuade those who did not know it, how deep the isolation of the northern Catholics then was" (Brown 2002: 98). Deane afirma que la novela se puede interpretar como anticlerical, como una visión similar a la de Joyce del catolicismo, del que dice: "I like its vertical historical depth. [...] But I hated Catholicism's co-operation with the British state in Ireland, since the foundation of Maynooth and the Orange Order in the 1790s, when any Enlightenment possibility for Ireland was sacrificed to a polity of carefully nurtured sectarianism" (*ibid.* 100).

En una entrevista en 1988 sobre las posibles negociaciones de paz tras la firma del Acuerdo angloirlandés, Deane hace la siguiente reflexión:

I have a dozen feelings about it [the peace negotiations in Northern Ireland]. It might contain the germ of a real solution, but I don't think in itself it is a solution. It will be modified in various ways. I think the central military problem in the north is the RUC, the Royal Ulster Constabulary. It's a necessity for it to be disbanded and replaced with a nonsectarian, non-murderous group or force. So those are issues that still have to be worked out. But I think the relation of Dublin is still too restrictive for the peace of mind of the [Catholic] minority, because despite all the years of Unionist fears, it's the minority that has suffered in Northern Ireland the

most. It's the minority that needs protection most. I don't think that the present proposals are sufficient to ensure this end (Deane 1988).

Deane se muestra bastante pesimista sobre la situación en Irlanda del Norte y lamenta que la minoría católica ha sido la comunidad que más ha sufrido durante todo este tiempo. Deane arremete con claridad y contundencia contra la actuación de la policía (RUC), a la que acusa de sectaria y asesina sin ambages, y pide su disolución como cuerpo policial. Sin embargo, al final Deane atisba o parece que quiere atisbar una ventana de esperanza al afirmar: "However, that said, it is possible to envisage the peace working and developing in a more genial atmosphere than has existed up until now. I suppose anything that brings even a modicum of justice and stops the killing has to be welcomed" (*ibid.*)

En el poema "Derry"²⁰, que alude a la ciudad del mismo nombre, Deane hace una radiografía de la situación social y de la violencia de principios de los años setenta, en pleno auge de los enfrentamientos políticos. Derry era el bastión del republicanismo nacionalista (el 70% de la población era católica) y el Gobierno unionista quiso debilitar esa posición de predominio nacionalista en la segunda ciudad más importante de Irlanda del Norte. John Hume,²¹ compañero de colegio de Seamus Deane y Seamus Heaney, hace una reflexión sobre los antecedentes de su papel en la campaña para la Universidad de Derry y las consecuencias de su participación:

Our growing sense of isolation was enhanced by the closure of our rail links to Donegal in 1953 and to Dublin in 1965, and the subsequent downgrading of the link to Belfast. When Prime Minister [Terence] O'Neill embarked on a modernisation campaign in 1963, he focused on the area to the east of the River Bann, overlooking Derry and its environs. The final straw was the

²⁰ Deane escribió el poema en 1972, sin embargo, no fue publicado hasta 1988.

²¹ John Hume, fue profesor y posteriormente un destacado político nacionalista que dirigió el SDLP desde 1979 hasta 2001 (*Social Democratic and Labour Party*), y cuya fundamental contribución, junto con la del político unionista David Trimble del UUP (*Ulster Unionist Party*), fue determinante en las negociaciones políticas y en el proceso de pacificación en Irlanda del Norte que desembocaron en el Acuerdo de Belfast, el 10 de abril de 1998, también conocido por 'Acuerdo de Viernes Santo' (*Good Friday Agreement*). Ambos políticos recibieron el Premio Nobel de la Paz en 1998.

recommendation, in 1965, that a new university be constructed in the small neighbouring town of Coleraine, rather than in the city of Derry, which already had the historic buildings of Magee College, the obvious site for a new seat of learning. All of these grievances produced an inevitable momentum, which led to the dynamic and widely supported civil rights campaign. And all of it is encapsulated in Seamus Deane's poem 'Derry' (Hume 2008: 17).

En los dos primeros versos de "Derry", Deane se muestra preocupado por la situación social debido al creciente desempleo en su ciudad natal: "The unemployment in our bones / Erupting on our hands in stones". En parte, la situación se debe a la decisión arbitraria y eminentemente política de crear la segunda universidad de Irlanda del Norte en la pequeña localidad de Coleraine, en lugar de en Derry, la segunda ciudad más importante y poblada de la región. Esta medida contribuyó a potenciar el desarrollo del movimiento de derechos civiles y la creación de NICRA²² (*Northern Ireland Civil Rights Association*), cuyas actividades iban dirigidas a paliar la discriminación sectaria contra los católicos y las desigualdades que desembocaron en los *Troubles*:

The unemployment in our bones
Erupting on our hands in stones;

The thought of violence a relief,
The act of violence a grief;

Our bitterness and love
Hand in glove.

(1992: 65-66)

La última estrofa del poema nos recuerda el origen de los actuales problemas. Los privilegiados colonos escoceses e ingleses que han usurpado y se han apropiado de las tierras

²² Esta asociación se formó en enero de 1967. John Hume se convirtió en uno de los líderes del movimiento de derechos civiles de Irlanda del Norte y fue elegido al Parlamento de Stormont en 1969. Además de John Hume, en sus múltiples manifestaciones y protestas participaron, entre otros escritores, Seamus Heaney, Seamus Deane y Michael Longley.

de los “nativos hostiles”. Esta situación de injusticia perdura desde hace mucho tiempo sin aparentes visos de cambiar: “It might be so forever, someone fears,” aunque el último verso abre una ventana de esperanza: “Or for days”:

The Scots and English
Settling for the best.
The unfriendly natives
Ready for the worst.
It has been like this for years
Someone says,
It might be so forever, someone fears,
Or for days.

(*ibid.* 66)

Ante la pregunta de si la poesía debería estar más cerca del socialismo que del nacionalismo, Deane opina que: “Only to a limited extent. I wouldn’t say Socialism as opposed to nationalism. It’s neither one nor the other”. Respecto a la creación del poema de “Derry”, Deane lo justifica en los siguientes términos: “Maybe just a diffused anger at the social and political injustices that are integral to the world I grew up in” (Brown 2002: 105).

3.3. Derek Mahon

Natural de Belfast, nació en 1941. Hijo único de familia trabajadora y de filiación protestante. Su padre y abuelo trabajaron en *Harland and Wolff*, astillero de Belfast donde se construyó el famoso trasatlántico *Titanic*. Mahon estudió en Trinity College en Dublín, donde coincidió con Michael Longley con quien entabló una sólida amistad, y en la Sorbona de París. Mahon no fue miembro del ‘Belfast Group’, y a diferencia de Heaney y Longley, no ha dedicado una atención importante y consistente a los problemas de la región en su poesía. “Mahon’s poems are set in an actual specified place, often Belfast, or, more frequently, in some

barren, primitive, or post-holocaust site” (Johnston 1997: 225). Asimismo, ha pasado grandes periodos fuera de Irlanda del Norte, aunque en la actualidad vive en Belfast.

El poema “A Disused Shed in Co. Wexford” está dedicado a J. G. Farrell, autor de la novela *Troubles*, que es un relato sobre los últimos días de funcionamiento de un hotel angloirlandés que se quemó en el verano de 1919, en plena lucha en Irlanda por conseguir la independencia de la metrópoli. Estos enfrentamientos, que se prolongaron desde el 21 de enero de 1919²³ hasta el 11 de julio de 1921, desembocaron en el Tratado angloirlandés del 6 de diciembre de 1921.²⁴ En 1922 estalla la Guerra civil en Irlanda entre los defensores y los detractores del Tratado, cuyos líderes son Michael Collins y Éamon de Valera respectivamente.

La obra de Farrell, habla sobre la menguante influencia inglesa en Irlanda, y la ‘decadencia’ del imperio británico del que forma parte. El poema de Mahon trata sobre la violencia que había ocurrido 50 años antes. El escenario del poema tiene lugar en un cobertizo abandonado “in the grounds of a burnt-out hotel”, donde Mahon medita sobre una violencia del pasado. En él se describe el descubrimiento de miles de champiñones que llevan creciendo en dicho cobertizo mucho tiempo “for half a century, without visitors, in the dark”, es decir, desde los días de la guerra civil en Irlanda, que tuvo lugar entre junio de 1922 y mayo de 1923. El poema fue publicado en septiembre de 1973 en *The Listener*, por lo que efectivamente los hechos narrados en el poema se remontan exactamente a “half a century’ later”. El poema nos retrotrae a las consecuencias de la partición de Irlanda, que tuvo lugar el 3 de mayo de 1921 bajo la ley de *Government of Ireland Act 1920*.

Para Mahon, son precisamente esas diferencias políticas no resueltas las que se enconan y se multiplican como champiñones, como ocurriría también con el Acuerdo de Sunningdale

²³ En las elecciones de 1918, el partido republicano irlandés Sinn Féin obtuvo una victoria aplastante en Irlanda. El 21 de enero de 1919 se formó un gobierno de ruptura (*Dáil Éireann*) y se declaró la independencia del Reino Unido.

²⁴ El 6 de diciembre de 1921 se firma el Tratado angloirlandés, que pone fin a la guerra de independencia y establece el Estado Libre Irlandés (dentro del imperio británico) justo un año después, el 6 de diciembre de 1922.

de diciembre de 1973 (Haughton, 2010: 115). Sorprende que Mahon escribiera esto en un periodo álgido de la violencia en Irlanda del Norte y que en su poema no haya mención sobre la violencia del momento. El año de 1972 comenzó con la masacre de *Bloody Sunday* (30 de enero), la imposición del Gobierno directo de Londres, y la intensificación de la campaña de atentados del IRA.²⁵

They are begging us, you see, in their wordless way,
To do something, to speak on their behalf
Or at least not to close the door again.
Lost people of Treblinka and Pompeii!
'Save us, save us,' they seem to say,
'Let the god not abandon us
Who have come so far in darkness and in pain.
We too had our lives to live.
You with your light meter and relaxed itinerary,
Let not our naive labours have been in vain!'

(2016: 35)

Además de hablar de la guerra civil también hay una posible alusión a Hiroshima: “the world waltzing²⁶ [revolving] in its bowl of cloud”, los efectos de la bomba se describieron en su momento con la metáfora de ‘un hongo nuclear’ (*mushroom cloud*) por su forma. Vemos otra alusión a la “justicia” dispensada a los líderes del Alzamiento de Pascua de 1916²⁷ (*Easter Rising*) en “a flash-bulb firing-squad”, que fueron fusilados como castigo por la sublevación. Esta imagen nos transporta incluso hasta los fusilamientos recogidos en el cuadro de Francisco de Goya. Haughton lo expone así: “[...] brutal political and military punishments of the kind

²⁵ El año de 1972 fue el más sangriento hasta esa fecha y al final resultó serlo de todo el periodo de los *Troubles*: se produjeron 498 muertos (McKittrick & McVea 2012: 375).

²⁶ En la edición de *Selected Poems* (2000), aparece la palabra ‘waltzing’, mientras que en la última de *New Selected Poems* (2016), ha sido substituida por ‘revolving’.

²⁷ Esta rebelión, contra la autoridad del Reino Unido en Irlanda, tuvo lugar entre los días 24 (lunes de Pascua) y el 29 de abril.

Goya recorded in the ‘Fourth of May’,²⁸ [sic] and the kind of justice faced by the leaders of the Easter Rising and other dissidents and rebels” (2010: 116). Tras el título del poema, Mahon incluye la siguiente cita: “*Let them not forget us, the weak souls among the asphodels*”, que pertenece al poema “Mythistorema” de George Seferis, poeta y diplomático griego.

En una entrevista realizada en el año 2002, tras haber vivido unos años en EE. UU., Brown le pregunta a Mahon sobre el significado que tiene la palabra *home* para él: “I felt very far from home in those years. (In fact, for a large part of my life I’ve been *terrified* of home.) I think that this has a great deal to do with what started happening in Northern Ireland in 1968, 1969–how it took me by surprise” (Brown 2002: 115).

Derek Mahon, a diferencia de Seamus Heaney o Thomas Kinsella, se ha mostrado menos explícito a la hora de hablar o denunciar la violencia de los *Troubles*, su voz a través de su poesía es más sutil e indirecta sobre las causas y los enfrentamientos; adopta una postura en la que reparte la responsabilidad a los dos bandos por igual, y, en parte, lo justifica en la entrevista así: “I couldn’t deal with it. I could only develop a kind of contempt for what I felt was the barbarism, on both sides. But I knew the Protestant side; I knew them inside out. I was one of them, and perhaps I couldn’t bear to look at my own face among them. So I adopted a “plague on both your houses” attitude”.

Ante la pregunta: “Did it provoke, in its anguish, any digging for roots?” Mahon parece lamentar no haber indagado más, no haber hecho más ‘digging’ como hizo Heaney en sus primeros poemarios: “Should have. There are various researches that I should have undertaken at that point and that I didn’t, that I avoided. Seamus Heaney, for example, did a lot more digging than I did” (*ibid.* 116). Sin embargo, por otro lado, y con relación a la costumbre de recurrir al pasado para escribir vemos cómo en los siguientes versos del poema “The Last of the Fire Kings”²⁹ Derek Mahon manifiesta su voluntad de dejar de ‘cavar’ en la historia como

²⁸ El título de la obra de Goya es: *El 3 de mayo en Madrid*, o “Los fusilamientos” (Museo del Prado).

²⁹ Mahon escribió este poema en 1979 pero no fue publicado hasta 1999.

temática para su creación poética, algo que refuerza sus declaraciones posteriores de lamentar el abandono de la historia como fuente de inspiración:

... I am
through with history -
who lives by the sword

dies by the sword.
Last of the fire kings, I shall
break with tradition and

die by my own hand
rather than perpetuate
the barbarous cycle.

(2016: 26)

Ya vimos anteriormente a Longley afirmar que él no ha podido abstraerse de escribir sobre la historia (aunque hasta cierto punto a él le habría gustado poder hacerlo), y a Mahon tampoco.

En los cuatro últimos versos del poema “Afterlives” Mahon describe lo que podría haber sido o significado la palabra ‘home’ para él de haberse quedado en Irlanda del Norte: “Perhaps if I’d stayed behind / And lived it bomb by bomb / I might have grown up at last / And learnt what is meant by home” (1992: 292).

Sobre su religiosidad y la de su familia Mahon ha dicho: “There’s no such thing as a devout Protestant, is there? Protestants aren’t devout, they’re staunch. [...] my parents were approached by the minister (the Church of Ireland minister, I should say, not Presbyterian) who asked, ‘could young Derek hold a tune, would he be interested in having a go with the choir?’” (Brown 2002: 110-111). Y así es cómo el joven Derek se unió al coro y se empapó de toda la

liturgia al tener dos servicios (misas) los domingos y práctica con el coro los miércoles por la tarde.

En el poema “Ecclesiastes” Mahon critica abiertamente la cultura protestante y explica por qué discrepa de ella. Él creció en un ambiente impregnado por el protestantismo y conoce bien los rituales y ceremonias de esa religión, de ahí que el poeta se encuentre en una excelente posición para opinar sobre *su* cultura religiosa. En el poema Mahon describe la mentalidad de un predicador protestante de forma irónica e incluso, a veces, satírica. Y utiliza una lengua no excesivamente formal, que se parece mucho al lenguaje propio del uso oral.

Reproduzco el poema íntegro, tal y como aparece en la edición utilizada, por la conveniencia de disponer del conjunto del texto para poder hacer una interpretación adecuada del mismo:

God, you could grow to love, it, God-fearing, God-
chosen purist little puritan that,
for all your wiles and smiles, you are (the
dank churches, the empty streets,
the shipyard silence, the tied-up swings) and
shelter your cold heart from the heat
of the world, from woman-inquisition, from the
bright eyes of children. Yes, you could
wear black, drink water, nourish a fierce zeal
with locusts and wild honey, and not
feel called upon to understand and forgive
but only to speak with a bleak
afflatus, and love the January rains when they
darken the dark doors and sink hard
into the Antrim hills, the bog meadows, the heaped
graves of your fathers. Bury that red
bandana and stick, that banjo; this is your
country, close one eye and be king.

Your people await you, their heavy washing
flaps for you in the housing estates –
a credulous people. God, you could do it, God
help you, stand on a corner stiff
with rhetoric, promising nothing under the sun.
(2000: 13)

En los primeros versos Mahon marca una distancia entre el hablante y el predicador, con el que nunca se identifica: “God, you could grow to love, it,” y acto seguido describe y ridiculiza al predicador irónicamente como “God-fearing, God- / chosen, purist little puritan”. También le describe como astuto y cínico: “for all your wiles and smiles”, y le satiriza al identificarlo con la falta o ausencia de vida: “you are (the / dank churches, the empty streets, / the shipyard silence, the tied-up swings)”, y le asocia con la miseria: “and love the January rains when they / darken the dark doors and sink hard / into the Antrim hills, the bog meadows, the heaped / graves of your fathers”.

En las imágenes “shipyard silence, the tied-up swings” Mahon define esta cultura protestante como un régimen represivo, sin libertad para sus feligreses. Los astilleros deberían ser lugares con mucha actividad, y los “swings” (grúas) no pueden efectuar su función si están atadas. Mahon compara la represión de esos feligreses a la necesidad de tener que “shelter your cold heart from the heat / of the world, from woman-inquisition, from the / bright eyes of children”. El predicador carece también de la virtud fundamental del amor: “and [you do] not / feel called upon to understand and forgive”. Asimismo, le acusa de practicar solo la retórica: “but only to speak with a bleak / afflatus”. Sigue diciendo del predicador: “[you] love the January rains when they / darken the dark doors and sink hard / into the Antrim hills, the bog meadows, the heaped / graves of your fathers”. El hablante continúa con la sátira al decir: “this is your / country, close one eye and be king”, y pedirle que cierre un ojo, posiblemente indicando que al predicador le falta visión, la capacidad de ver la realidad del mundo. Esta

imagen nos recuerda el dicho de, ‘en el país de los ciegos el tuerto es el rey’. Sin embargo, al predicador no le importa e ignora las realidades terrenales incómodas de la población mientras él se recrea en el poder, que ejerce sobre esa gente que se muestra “credulous”.

Los dos últimos versos resumen la sátira esencial del poema: “stand on a corner stiff / with rhetoric, promising nothing under the sun”, ya que el predicador no tiene nada positivo que ofrecer. Mahon es capaz de retratar la esencia de lo que es un evangelista demagogo (que recuerda al fanático y radical reverendo unionista Ian Paisley), y a la misma vez se burla de esa figura de manera sutil.

Los siguientes cuatro autores: Ciaran Carson, Tom Paulin, Medbh McGuckian y Paul Muldoon, pertenecen a la fecunda generación posterior a la exitosa pléyade de poetas ya descrita, compuesta por Michael Longley, Seamus Deane, Derek Mahon, y el propio Seamus Heaney como máximo exponente de todos ellos.

4. Escritores de la generación posterior a Seamus Heaney

4.1. Ciaran Carson

Nació en Belfast en 1948, en el seno de una familia de habla irlandesa. Creció en un ambiente de diglosia en el que el irlandés era la lengua utilizada en casa; sobre su origen él ha dicho: “I wonder how far all this double dealing comes from my bilingual background, as embodied in my name, Ciaran the Catholic Irish, Carson the Protestant Ulsterman. At any rate I relish the ambiguity” (Queen’s University Belfast 2015). Estudió en la Universidad de Queen’s de Belfast. Trabajó en el *Arts Council of Northern Ireland* de 1975 a 1998. En 2003 fue nombrado director del *Seamus Heaney Centre for Poetry* de la mencionada universidad.

En su obra Carson escribe sobre cuestiones políticas y personales: las sombrías realidades de la vida en una nación ocupada, la erosión de su lengua nativa, la constante violencia de los *Troubles*, y la ocupación militar. El poeta Carson es autor de un número importante de colecciones de poesía, entre ellas *The Irish for No* (1987), en la que mezcla

realidades urbanas con imágenes nostálgicas del pasado y une la memoria con la cartografía y la geografía para crear un retrato de la vida en Belfast. Carson nos ofrece su postura sobre la situación política y la violencia generada por los *Troubles*:

I can't, as a writer, take any kind of moral stance on the "Troubles", beyond registering what happens. And then, as soon as I say that, I realise that 'registering' is a kind of morality. Nor can one, even if one wanted to, escape politics. But my aim was, in that work which deals with the "Troubles", to act as a camera or a tape-recorder, and present things in a kind of edited surreality (Brown 2002: 148).

El nombre del poema "Belfast Confetti", de la colección *The Irish for No*, es un eufemismo y una ironía a la vez pues el confeti es algo blando y suave que se utiliza en fiestas, bodas y otras celebraciones. Nada que ver con el significado del contenido del poema sino todo lo contrario. De hecho, el uso de esa expresión en el poema (es una frase jergal) hace referencia a los tornillos, tuercas y otros objetos punzantes que utilizaban y lanzaban con ira algunos manifestantes, y Carson ingeniosamente combina imágenes de violencia con las imágenes visuales de los signos de puntuación en todo el poema: el avance de la manifestación con signos de exclamación, una explosión con un asterisco, un estallido de disparos unidos con un guion; Carson utiliza estos signos de puntuación de forma eufemística pues cuando los vemos en el mapa parecen inofensivos pero si uno se ha de enfrentarse a ellos en la vida real son muy peligrosos y aterradores: "an asterisk on the map" (*) supone que ha habido una explosión mientras que: "This hyphenated line" (-----) implica que hay disparos rápidos de fuego real. Carson utiliza un lenguaje muy directo y duro, en el que también encontramos alusiones militares, el poema empieza con el adverbio "suddenly" lo que nos indica que ha ocurrido algo antes de empezar. De esta forma Carson está creando un ambiente de acción y un sentido de confusión a la vez. Respecto a la estructura del poema y a la extensión de los versos, hay una combinación entre versos relativamente largos y versos muy cortos (estos últimos están sangrados), lo que contribuye a esta confusión.

El poema nos describe la violencia como algo cotidiano entre los manifestantes y las fuerzas de seguridad en Irlanda del Norte. Incluye una serie de referencias a lugares donde ha habido conflictos violentos: Balaclava (una batalla en la Guerra de Crimea y Raglan, un mariscal de campo británico en esa guerra); Inkerman y Odessa fueron escenarios de batallas británicas en la misma guerra. También encontramos algunas imágenes de alta tecnología militar (como, los vehículos de transporte de personal acorazados “Saracen”, y las defensas personales del “Kremlin-2 mesh and Makrolon faceshields”, que contrastan con la “tornillería” casera de los violentos manifestantes.

Carson nos describe una “guerra urbana” con un escenario en el que las palabras parecen estar perdidas y el hablante se ve incapaz de comunicar, solo ve la “metralla” de los signos de puntuación, que vuelan como proyectiles y, finalmente, todas las preguntas del narrador quedan sin respuesta. En definitiva, en la pregunta: “Why can’t I escape?”, y en la última frase del poema (“a fusillade of question-marks”), vemos las dudas y las incertidumbres, así como la frustración del narrador. Incluso la palabra “fusillade” (descarga, tiroteo), que resume todas las dudas y preguntas anteriores, tiene connotaciones militares, de conflicto y de guerra. Este último verso no ofrece la mínima esperanza de una respuesta positiva, tan solo más preguntas que cargan aún más el tono negativo y de frustración del poema:

Suddenly as the riot squad moved in, it was raining
exclamation marks,
Nuts, bolts, nails, car-keys. A fount of broken type. And the
explosion
Itself - an asterisk on the map. This hyphenated line, a burst of
rapid fire...
I was trying to complete a sentence in my head but it kept
stuttering,
All the alleyways and side streets blocked with stops and
colons.

I know this labyrinth so well - Balaclava, Raglan, Inkerman,
Odessa Street -
Why can't I escape? Every move is punctuated. Crimea Street.
Dead end again.
A Saracen, Kremlin-2 mesh. Makrolon face-shields. Walkie-
talkies. What is
My name? Where am I coming from? Where am I going? A
fusillade of question- marks.

(1987: 31)

Casi 20 años después de escribir este poema Carson reflexiona sobre el momento en que lo produjo y la validez y vigencia del mensaje del poema:

When I wrote 'Belfast Confetti' in about 1985 it did not occur to me that whatever circumstances it emerged from might still be valid today. It was, I thought, strictly of its time. But if a poem, as I have suggested, is a zone which offers more questions than answers, then it might still be true: "What is/ My name? Where am I coming from? Where am I going? A fusillade of question-marks (2009: 3).

4.2. Tom Paulin

Nació en 1949 en Leeds, Inglaterra, aunque su familia se trasladó a Belfast cuando él era niño. Su madre, protestante, nació en Irlanda del Norte, y su padre en Inglaterra. Paulin también es de filiación protestante. Es profesor de literatura inglesa en Hertford College, Oxford.

En el poema "States" perteneciente a su primera colección, *A State of Justice* (1977), Paulin presenta una meditación sobre la compleja organización de la sociedad y sobre la naturaleza de la ley y el orden. Esta composición y el título de la colección marcan las preocupaciones de un autor que se ha ganado la reputación, según Ormsby, de ser probablemente: "the most directly "political" of the Northern Irish poets [...] his work too has been deeply energised and coloured by events in the North since 1968" (2009: 7).

En el poema “Desertmartin” de la colección de *Liberty Tree* (1983), Paulin hace una introspección al pasado religioso en una búsqueda radical de ese presbiterianismo disconforme de libre pensamiento que floreció en Irlanda del Norte a finales del siglo XVIII. Paulin ataca ferozmente la nefasta influencia que las religiones fundamentalistas tienen sobre una sociedad. El “free, strenuous spirit” de los presbiterianos del siglo XVIII se ha transformado en:

... servile defiance that whines and shrieks
For the bondage of the letter: it shouts
For the Big Man to lead his wee people
To a clean white prison, their scorched tomorrow
(1993: 43)

En este mismo sentido y con relación a la religión protestante en Irlanda del Norte, Cleary añade: “[...] some writers from a Unionist background, such as poet and literary critic Tom Paulin [...] [has] attempted to recover the radical Protestant republican heritage of the eighteenth century to challenge orthodox concepts of Northern protestant identity” (2002: 75).

En la colección de *Fivemiletown* (1987) Paulin se centra en las fidelidades fracturadas de una cultura que enarbola una bandera querida y maldita a la vez. Los poemas “Sure I’m a Cheat Aren’t We All” y “An Ulster Unionist Walks the Streets of London”, reflejan con empatía el sentimiento de traición de los unionistas norirlandeses por la suspensión del Parlamento de Stormont y la firma del Acuerdo angloirlandés de 1985. En “An Ulster Unionist Walks the Streets of London” el poeta hace un análisis histórico y político en el que critica el discurso ideológico de la hegemónica comunidad unionista en Irlanda del Norte.

Utiliza frases de dos acérrimos políticos unionistas norirlandeses pertenecientes a partidos distintos, Harold McCusker, del *Ulster Unionist Party* (UUP), e Ian Paisley, del

Democratic Ulster Party (DUP). El DUP, fundado por Paisley³⁰ en 1971, siempre ha sido más fánatico y prounionista que el UUP, partido de centro derecha fundado en 1905 y que ha estado en el poder en Irlanda del Norte prácticamente durante todo el siglo XX (salvo los periodos en que el Parlamento fue suspendido por Londres). Desde las elecciones de 2007 y hasta la fecha el ministro principal del Gobierno ha pertenecido al DUP: el propio Paisley durante poco más de un año, Peter Robinson hasta enero de 2016, y Arlene Foster desde entonces (la Asamblea lleva suspendida desde enero de 2017).³¹

En el primer verso “All that Friday” se hace referencia al Acuerdo angloirlandés firmado el viernes, 15 de noviembre de 1985. Los siguientes describen el viaje que el político unionista Harold McCusker hace a Hillsborough Castle (donde se firmó el Acuerdo) para conseguir una copia (“a signed paper”) del documento recién firmado. Paulin reconstruye dicho viaje utilizando algunas palabras y expresiones que el propio McCusker³² empleó en la declaración realizada el 18 de noviembre tras la firma del mencionado Acuerdo entre la primera ministra británica Margaret Thatcher y Garret FitzGerald, el taoiseach irlandés (primer ministro).

there was no flag –
no Union Jack,
no tricolour –
on the governor’s mansion.
I waited outside the gate-lodge,
waited like a dog
in my own province
till a policeman brought me
a signed paper.

(1987: 42)

³⁰ También fue el fundador de la *Free Presbyterian Church of Ulster*.

³¹ Esta Asamblea fue instaurada por el Acuerdo de Viernes Santo de 1998 pero estuvo suspendida entre octubre de 2002 y marzo de 2007. Tras la celebración de las elecciones el 7 de marzo de 2007 el Gobierno británico restableció el poder a la Asamblea el 8 de mayo de 2007.

³² Las declaraciones están recogidas en el documento “Waiting Like A Dog: The Gates of Hillsborough” (McCusker 1991: 372-377).

Los unionistas se sintieron profundamente traicionados por el Acuerdo firmado entre el Reino Unido e Irlanda. Paulin, al reproducir partes del discurso de McCusker –fiel reflejo de la ideología de los unionistas–, nos describe el sentimiento de la comunidad de la que él es miembro y que hasta ese momento pensaba que formaba parte del imperio británico pues los miembros de dicho grupo político se consideraban ciudadanos británicos. Hay una sensación de pérdida de poder y del prestigio asociado a los derechos inherentes de pertenencia a la comunidad británica.

El poema de Paulin sigue en forma de diálogo. Esta vez le toca hablar al reverendo fanático radical Ian Paisley, sin embargo, él lo hace de manera preventiva pues su declaración (de la que extrae las palabras e ideas Paulin) corresponde al día 14 de noviembre, es decir, un día antes de la “nefasta y traidora” firma del Acuerdo para ellos:

I sat on the breakfast-shuttle and I called –
I called out loud –
to the three Hebrew children
for I know at this time
there is neither prince, prophet, nor leader –
there is no power
we can call our own.

(ibid.)

Paisley compara a los unionistas de Irlanda del Norte con la historia del libro del profeta Daniel *The Song of the Three Holy Children*.³³ Paulin explica el impacto traumático que supuso el Acuerdo angloirlandés en una parte de la comunidad en Irlanda del Norte: “The implicit dilution of British sovereignty profoundly traumatized Ulster’s loyalist community, and one of

³³ El libro cuenta la historia de tres jóvenes judíos que se negaron a adorar al monumento de oro que mandó construir el rey Nabucodonosor II de Babilonia, y le dijeron al rey que solo adorarían a su dios. Los tres jóvenes fueron introducidos en un horno para ser quemados, pero salieron ilesos ya que estaban protegidos por Dios y por la fe

that community's leaders – Ian Paisley – ended a bitter attack on the British government for its 'betrayal' of the loyalists..." (1992: 14).

Al referirse al Libro de Daniel, Paisley afirma: "Like the three Hebrew children, we will not budge, we will not bend and will not burn" (1991: 371). Sobre la historia de Daniel y las citas de Paisley, Paulin escribió: "Reading the Book of Daniel in the light of Paisley's citation of that text – and reading with that intense concentration which is like a type of underwater recognition – I found a narrative that viewed the critical act of interpretation as central to social life" (*ibid.*).

Por su interés político e histórico, reproduzco la declaración de Ian Paisley (1991: 371):³⁴

Having failed to defeat the IRA you now have capitulated and are prepared to set in motion machinery which will achieve the IRA goal – a united Ireland. We now know that you have prepared the Ulster unionists for sacrifice on the altar of political expediency.

They are to be sacrificial lambs to appease the Dublin wolves. You can build your altar: you can use bent and corrupted law to ignite the fire; you can prepare to stifle truth with a propaganda of lies paid for out of the taxpayers' pocket; you can bring into Northern Ireland those who illegally and unconstitutionally claim jurisdiction over this part of the Queen's dominions; you can wine and dine them on Ulster's soil and in the Queen's residence; you can offer bribes to the Iscariots who in their day of betrayal always surface with hands outstretched for the blood money – but you can never break the spirit of Ulster unionism.

Like the three Hebrew children, we will not budge, we will not bend and we will not burn. This simple sum you will have to learn the hard way – six into 26 will never go.³⁵

Paisley acusó al Gobierno británico de traición pues la comunidad unionista del Úlster siempre se había identificado con la identidad británica y al equiparar al Reino Unido poscolonial con el imperio babilónico, Paisley reafirma el mito del Úlster protestante. El propio

³⁴ El 14 de noviembre de 1985 Paisley denunció el Acuerdo angloirlandés, que se firmó al día siguiente en el Castillo de Hillsborough, en el condado de Down.

³⁵ Es patente la obsesión de Paisley en contra de la unificación de toda la isla de Irlanda al mencionar que los "six" (condados de Irlanda del Norte) nunca formarán parte de los 26 condados de la República de Irlanda, es decir, no habrá 32 condados unidos.

Paulin manifiesta al respecto: “This story of ‘peoples, nations and languages’ related hermeneutics to state authority, political power and nationhood. Nebuchadnezzar’s Babylon was Britain in post-imperial confusion. Daniel was a loyalist imagination which sits ‘in the gate of the king’, identifies with the British sovereign and holds a British identity”. Paulin nos relata cómo se sintió al leer la historia que le llevó, en parte, a incorporarla a su poema junto con los comentarios de Paisley: “To read the story in this way was to read both personally and communally, but that process of recognition also carried an awareness that such an intensely direct interpretation was boxed-in and parochial; it could be of no interest to anyone outside a community that now felt in was a minority within Ireland” (1992: 14-15).

Siguiendo con el relato que hace Paulin sobre los movimientos del político unionista McCusker en “An Ulster Unionist Walks the Streets of London”:

I grabbed a fast black –
ack, I caught a taxi –
to Kentish Town,
then walked the streets
like a half-foreigner
among the London Irish.

(1987: 42)

El parlamentario llega a Londres tras haber cogido un avión en Belfast: “I sat on the breakfast-shuttle and I called”, y se dirige a Kentish Town, un barrio con una importante población inmigrante de irlandeses. Siente que es un ciudadano británico de segunda clase y, a diferencia de los irlandeses que viven y se ganan la vida en Inglaterra, él es incapaz de integrarse. El ‘ciudadano’ parlamentario se encuentra en el ‘limbo’, es decir, ni se siente británico ni irlandés:

What does it feel like?

I wanted ask them –
What does it feel like
To be a child of that nation?
But I went underground
To the Strangers' House –
(*ibid.*)

A pesar de la pérdida de su condición de ciudadano británico, y con ello la de sus derechos plenos y de su identidad, al parlamentario siempre le quedará su 'ideología', a la que se aferran Paisley y sus correligionarios y de la que nadie los podrá despojar; así que decide ir 'underground' como cualquier otro inmigrante de un país colonizado. Se siente totalmente alienado en 'su patria', el país al que profesa su lealtad, y por lo tanto carece del sentimiento de pertenencia al que aspira cualquier persona.

El poema se cierra con la incompreensión que siente y su inconformismo le lleva de nuevo a las calles "searching my own people".

*We vouch, they swore,
We deem, they cried,
till I said, 'Out ...
I may go out that door
and walk the streets
searching my own people.'*
(*ibid.* 43)

Por último, y para reforzar la tesis del análisis del poema "An Ulster Unionist Walks the Streets of London", en "The Defenestration of Hillsborough"³⁶ el hablante, abiertamente y sin rodeos, define la "elección" a la que se han de enfrentar los unionistas. O'Donoghue lo expone

³⁶ El poema pertenece a la colección de *Fivemiletown* (1987: 54). El Castillo de Hillsborough es donde se firmó el Acuerdo angloirlandés de 1985. Es la residencia oficial del secretario de Estado para Irlanda del Norte y de la familia real británica. También se hospedan en esta residencia visitantes internacionales destacados, como George Bush en su visita en 2003.

así: “The choice for the Northern Unionists is put starkly at the end of ‘The Defenestration of Hillsborough’ (the leaders of the Democratic Unionist Party have more than once complained that they have been pushed out on to the window-ledge): This means we have a choice: / Either to jump or get pushed” (1992: 184).

4.3. Medbh McGuckian

Nació en Belfast en 1950. De familia católica, su padre fue profesor de enseñanza primaria. Sobre la religiosidad y filiación política de su madre McGuckian ha manifestado: “She is more deeply religious than my father; [...] she was more moderately Unionist than my father – in the sense that she was happy with the status quo in the North. When the bombs started going off my mother would condemn the violence; my father, who was a liberal who never supported violence, would more readily try to understand why rather than criticize” (Brown 2002: 169).

En la poesía de McGuckian no hay alusiones claras de índole político o social sobre los *Troubles*. Sin embargo, en el ámbito lingüístico ella sí ha mostrado su apatía e insatisfacción personal con la lengua impuesta: “‘I am more and more aware of English as being a foreign medium’; ‘I resist and I’m angry – we’re always angry, because every time we open our mouths we’re slaves’” (Murphy 2003: 200). En este sentido, Murphy sostiene que la interferencia entre la lengua inglesa y el gaélico irlandés es algo que ya sucedía cuando todavía ella no había cumplido los 20 años de edad. La desavenencia psicológica de McGuckian con su lengua materna no es nueva tal y como reflejan sus pensamientos recogidos en su diario de 1968/69: “English is very sour upon the tongue ... I keep finding fault with English these days, like a mother with her child”. Según Murphy, esta actitud de distanciamiento hacia la lengua justifica la creencia de aquellos críticos que sostienen que la obra de McGuckian es apolítica e irracional (*ibid.*).

El poeta y escritor Frank Ormsby ha editado un importante libro que recoge una colección de poemas simbólicos relacionados con los *Troubles* cuyo título es: *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. De los más de 250 poemas de la selección editorial, la antología no incluye ninguno de McGuckian; Ormsby lo justifica así: “Some [poets] address the “Troubles” more explicitly [...] If the “Troubles” are indeed a current in McGuckian’s poetry before 1992, the current runs too deeply for detection, at least by me” (Brown 2002: 137). Coincido con la opinión de Ormsby en que McGuckian trata los *Troubles* y la relación del pasado de Irlanda con la situación contemporánea de forma bastante más indirecta que los autores citados hasta ahora.

Esta forma de escribir la vemos reflejada en la colección de *Captain Lavender* (1994), antología publicada dos años después de la de Ormsby, en la que McGuckian abre con una cita de Picasso de 1944: “I have not painted the war ... but I have no doubt that the war is in ... these paintings I have done” (1995: 99). La colección de *Drawing Ballerinas* (2001) nos demuestra en cierta forma de que, a pesar del Acuerdo de Viernes Santo de 1998 y el inicio del proceso de paz, la violencia en Irlanda del Norte todavía no había dejado de existir. El título del poemario lo toma del pintor francés Henri Matisse, quien, ante la pregunta de cómo se las arregló para sobrevivir la guerra [mundial] artísticamente, contestó que pasó los peores años “drawing ballerinas” (2001: 15). McGuckian explica que escribió este poema en conmemoración de Ann Frances Owens, compañera de colegio y vecina, que perdió la vida en la explosión del Café Abercorn en 1972.³⁷

³⁷ El 4 de marzo de 1972 hizo explosión una bomba en dicho establecimiento, que estaba situado en el centro de Belfast. La bomba mató a dos personas (dos mujeres católicas, Janet Bereen y Ann Frances Owens, de 21 y 22 años respectivamente) e hirió a más de 130. La naturaleza del atentado y el alcance de las heridas que sufrieron las víctimas dejaron una marca duradera en la población de Irlanda del Norte. Ninguna organización paramilitar reivindicó la autoría, pero ha quedado ampliamente reconocido que el grupo terrorista del IRA provisional (PIRA) fue responsable de dicho atentado (CAIN 2014a).

4.4. Paul Muldoon

Nació en la ciudad de Portadown, Armagh, en 1951; este condado forma parte de Irlanda del Norte y es fronterizo con la República de Irlanda. Muldoon se crió en una zona rural en Collegelands, al norte de Armagh, donde su madre trabajaba como profesora y su padre como empleado y jardinero. Fue educado dentro del catolicismo, religión que profesaban sus padres, que también eran nacionalistas, aunque no excesivamente militantes. Según muchos críticos, Muldoon es el mejor poeta de habla inglesa desde la Segunda Guerra Mundial. En un interesante artículo de Robert Potts, titulado “The poet at play”, Muldoon afirma sobre su ideología: “We were a fairly non-political household; my parents were nationalists, of course, but it was not something, as I recall, that was a major area of discussion. But there were patrols; an army presence; movements of troops; a sectarian divide. And that particular area was a nationalist enclave, while next door was the parish where the Orange Order was founded” (Potts 2001).

En dicho artículo O’Donoghue señala que Muldoon: “was one of the first Northern Irish writers to be published when the Troubles were in full swing. He’s a Troubles poet from the beginning, cautious from the start. And this is why the compassion in his work is so important”. En un ambiente lleno de tensión la voz que grita más alto no se convierte necesariamente en la más loable y respetable. O’Donoghue añade: “There’s a mock innocence in the poems, a disturbing way of reporting violence - horribly literal, half-humorous - that works as a shock tactic. It works as a way of conveying how shocking the violence is.” Por otro lado, y en el mismo sentido, el poeta inglés Alan Jenkins³⁸ afirma que: “Paul hates violence. Yes, he thought the British army shouldn't have been there, but he hates all forms of violence” (*ibid.*).

En el poema “The Boundary Comission” Muldoon se lamenta sobre la forma injustificada en que se establecieron las líneas fronterizas entre Irlanda del Norte e Irlanda (*Irish*

³⁸ Vicedirector del *The Times Literary Supplement*, y padrino de boda de Paul Muldoon.

Free State en ese momento). No se fija tanto en la decisión política (también arbitraria) del Reino Unido con respecto a la partición decidida en 1920³⁹ sino en cómo y dónde se trazó dicha frontera dividiendo pueblos sin ‘criterios objetivos’.

En las elecciones generales de 1918 los condados de Fermanagh y Tyrone, la ciudad de Derry (pertenecientes a Irlanda del Norte), y las regiones fronterizas habían votado mayoritariamente a candidatos nacionalistas.

Los tres primeros versos están en letra cursiva y el narrador se dirige a una segunda persona sin especificar. Dicho hablante no entiende la kafkiana decisión de por qué se ha trazado la línea en la mitad de una calle anónima. La división entre el carnicero y el panadero es como la de Caín y Abel. Por un lado, tenemos al matarife, y por otro el pan, que sustenta la vida, y en el medio la señal, que simboliza la división sectaria, la frontera que cruza entre ellos. A partir del cuarto verso se hace referencia a una tercera persona, también sin identificar, pero claramente alguien del pueblo:

*You remember that village where the border ran
Down the middle of the street,
With the butcher and baker in different states?
Today he remarked how a shower of rain*

*Had stopped so cleanly across Golightly’s lane
It might have been a wall of glass
That had toppled over. He stood there, for ages,
To wonder which side, if any, he should be on.*

(2001: 80)

Parece como si la naturaleza se hubiera aliado con la política pues la lluvia, a la que compara con un muro de cristal que se habría venido abajo, se ha parado limpiamente a lo largo

³⁹ La partición tuvo lugar el 3 de mayo de 1921 bajo la ley de *Government of Ireland Act 1920*.

de la calle Golightly. Tras mucho tiempo meditando y reflexionando sobre el pasado (“remember”) se encuentra en el presente (“Today”), y en todo caso, no sabe por qué lado debe decidirse si es que considera que debe tomar tal decisión.

En “Anseo”, Muldoon habla sobre un compañero de colegio que se convierte en intendente del IRA y cuya disciplina en su vida como colegial extrapola a sus subordinados paramilitares. Muldoon recurre a la historia reciente de Irlanda y rescata el nombre de uno de los siete signatarios de la Proclamación del Alzamiento de Pascua de 1916, Joseph Mary Plunkett,⁴⁰ a quien añade la palabra ‘Ward’ tras su apellido. En realidad, se trata de la abreviatura de ‘Ward-of-court’ pues el muchacho era un niño tutelado judicialmente: ““And where’s our little Ward-of-court?””.

La palabra ‘Anseo’, además de manifestarse como el título del poema y como explicación de su significado en gaélico irlandés, aparece en otras dos ocasiones en contextos muy diferentes y por consiguiente con funciones distintas. La primera tiene lugar cuando los niños la utilizan en el colegio en voz alta para confirmar su presencia en el aula:

When the Master was calling the roll
At the primary school in Collegelands,⁴¹
You were meant to call back *Anseo*
And raise your hand
As your name occurred.
Anseo, meaning here, here and now,
All present and correct,
Was the first word of Irish I spoke.
The last name on the ledger

⁴⁰ Joseph Mary Plunkett (1887-1916). Miembro importante del consejo militar del *Irish Republican Brotherhood* (IRB), y de los *Irish Volunteers* (*Irish Volunteer Force* – IVF). Ambas organizaciones jugaron un papel destacado durante el Alzamiento de Pascua de 1916. El IRB se creó en 1858 y el IVF fue fundado en noviembre de 1913 como respuesta directa a la creación de la organización unionista y protestante del *Ulster Volunteer Force* (UVF) en enero de 1913.

⁴¹ “Collegeland” o “College Land”: la zona se llama así porque en el pasado había sido propiedad de la Universidad de Trinity College de Dublín. Muldoon creció en esta zona, por lo que la conocía muy bien.

Belonged to Joseph Mary Plunkett Ward
And was followed, as often as not,
By silence, knowing looks,
A nod and a wink, the Master's droll
'And where's our little Ward-of-court?'

(2001: 83)

La segunda vez *Anseo* se utiliza también con el mismo fin de pasar lista, pero con unas connotaciones radicalmente distintas, pues en esta ocasión la utilizan los paramilitares o terroristas del IRA para confirmar su presencia y disposición hacia la organización en la que militan. En ambos casos la expresión se emplea en situaciones en las que surge una figura de autoridad, y existe una jerarquía que impone obediencia y disciplina. En el primero, Joseph ha sido disciplinado y castigado por el profesor con un palo tallado precisamente por él. El 'ash-plant' (fresno) es uno de los árboles mágicos de la tradición celta que tiene poderes contra la brujería. Asimismo, la palabra 'salley' es sinónimo de 'willow' (sauce), que está asociado a la sanación. Por último, el "hazel" (avellano) es otro árbol muy valorado por los celtas, que denota sabiduría: "With an ash-plant, a salley-rod. / Or, finally, the hazel-wand".

I remember the first time he came back
The Master had sent him out
Along the hedges
To weigh up for himself and cut
A stick with which he would be beaten.
After a while, nothing was spoken;
He would arrive as a matter of course
With an ash-plant, a salley-rod.
Or, finally, the hazel-wand
He had whittled down to a whip-lash,
Its twist of red and yellow lacquers
Sanded and polished,
And altogether so delicately wrought

That he had engraved his initials on it.

En el segundo caso, ya como adulto, Joseph se ha ‘convertido en el profesor’ de sus ‘alumnos’, en comandante de la organización terrorista.

I last met Joseph Mary Plunkett Ward
In a pub just over the Irish border.
He was living in the open,
In a secret camp
On the other side of the mountain.
He was fighting for Ireland,
Making things happen.
And he told me, Joe Ward,
Of how he had risen through the ranks
To Quartermaster, Commandant:
How every morning at parade
His volunteers would call back *Anseo*
And raise their hands
As their names occurred.

(ibid. 84)

5. Conclusión

La situación política y social en Irlanda del Norte ha permanecido tensa durante todo el siglo XX; John Hewitt, y John Montague, poetas protestante y católico respectivamente, ya lo reflejaron en su obra poética. Hewitt afirma y reconoce en su poesía el origen y la naturaleza colonial de Irlanda del Norte, es decir, que los colonos escoceses e ingleses son los verdaderos ‘ciudadanos’ y propietarios de esa tierra. Intenta confraternizar con toda la comunidad de forma ambigua y muestra su inseguridad y ambivalencia respecto a los problemas políticos y sociales. Considera que la cultura protestante británica es superior a la cultura nacionalista de los católicos.

John Montague, para quien el significado de la tierra también posee un valor supremo, tiene una concepción radicalmente distinta a la de Hewitt. Montague considera que el actual clima de violencia en Irlanda del Norte es la consecuencia resultante de las políticas coloniales y sectarias británicas del pasado.

De los autores analizados Thomas Kinsella es el único que ha nacido en la República de Irlanda, pero he decidido incluirlo en este apartado porque su poema “The Butcher’s Dozen” retrata unos hechos históricos y terriblemente luctuosos que marcaron un punto de inflexión en la violencia en Irlanda del Norte. Asimismo, este poema tuvo un gran impacto en la opinión pública en toda la isla de Irlanda, no ya solo por lo que supuso la masacre en sí, sino, para colmo de males, por la consiguiente injusticia sobre las conclusiones del tribunal que juzgó los hechos. Kinsella coincide con Montague en que la violencia es el resultado de la injusticia y de la discriminación sectaria implantadas por el unionismo tras el establecimiento de Irlanda del Norte.

No obstante, es a partir del estallido de la violencia a finales de los años 60 cuando los poetas de la generación de Seamus Heaney, Michael Longley, Seamus Deane y Derek Mahon, (que estaban empezando sus carreras creativas profesionalmente) no pueden evitar escribir sobre los, coloquial y eufemísticamente conocidos como los *Troubles*. Michael Longley, que siempre ha vivido en Irlanda del Norte, ha denunciado la violencia recurriendo a la historia en su creación poética y ha buscado la reconciliación de toda la comunidad. Deane, además de mostrar su preocupación por la situación política, también ha denunciado la discriminación sectaria y social a la que ha estado sometida la comunidad nacionalista.

Mahon, al igual que Longley, y en contra de su declarada voluntad, no puede evitar utilizar el pasado para hablar de la violencia reinante, cuya responsabilidad atribuye a las dos comunidades simétricamente. Mahon, que ha pasado largos periodos fuera de Irlanda del Norte y que se ha sentido ‘aterrorizado’ [of home], alude a la situación política de forma mucho más

sutil. En cambio, y a pesar de su condición de protestante, critica la hipocresía de la cultura religiosa puritana a la que tilda de cínica, perniciosa y carente de utilidad para la sociedad.

Estos autores mantienen su lucha interna sobre cómo desarrollar su creación poética, se encuentran atrapados entre la parte privada y personal, y la parte pública, y no desean convertirse en la voz que su ‘tribu’ ideológica espera de ellos. Heaney y Deane son católicos; Longley y Mahon, protestantes; pero todos asumen el compromiso moral de plasmar los acontecimientos políticos en su poesía, aunque de distinta forma. Heaney lo hace de forma más directa que los demás, Carson incluso afirma que: “Heaney seems to have moved – unwillingly, perhaps – from being a writer with the gift of percision [sic] to become the laureate of violence” (1975: 183), aunque todos ellos denuncian la violencia de ambas partes de manera desigual.

Los cuatro poetas de la generación inmediatamente posterior a Heaney han recibido fuertes críticas por razones diversas: “[...] [They] have faced hostile criticism during their respective careers. Muldoon has been charged with an elitist intellectualism. Paulin has been castigated for his blunt directness. McGuckian’s hermetic verse has led to incomprehension and bafflement. And Carson levelled criticism at himself for the costive nature of his early work” (Murphy 2003: 206).

McGuckian es la poetisa en cuya obra los problemas políticos se tratan de forma muy indirecta y superficial. Carson tampoco destaca por prestar ‘su voz’ no ya a su tribu, pues su filiación es ambivalente, sino a la sociedad en general. Sin duda, de esta última pléyade de poetas, Paulin y Muldoon son quienes, de forma más abierta y vehemente, han reflejado los problemas derivados de esa crisis política en Irlanda del Norte. Estos cuatro poetas tenían entre 18 y 21 años cuando empezó el nuevo rebrote de la violencia por lo que maduraron durante los *Troubles* de ahí que sus creaciones poéticas sobre el conflicto político-social norirlandés sean significativamente diferentes en la forma y en el fondo a las de Heaney y Longley. En cualquier

caso, lógicamente, el miedo ha influido necesariamente en las obras literarias de todos los poetas. Especialmente, como indica Longley, a partir de la generación de Seamus Heaney.

Como última consideración, creo que nadie puede sentirse legitimado para exigir a ningún poeta o escritor que levante la bandera partidista de una causa concreta si de lo que se trata es de encontrar algún tipo de solución razonable y justa para las dos comunidades, pues eso sería propaganda y contraproducente; pero sí pienso que debería haber una exigencia personal, al menos ética y moral, de denunciar las graves y flagrantes injusticias de derechos civiles fundamentales.

Conclusiones finales

Esta tesis ha demostrado que la poesía de Seamus Heaney y la obra de teatro analizadas albergan un contenido político y una carga social muy significativos sobre los *Troubles* en Irlanda del Norte. El lugar y la época en que Heaney nació le obligaron a tomar consciencia de una realidad sociopolítica muy desfavorable para la minoría católica a la que él pertenecía.

Ha denunciado situaciones de agravio e injusticia, pero siempre desde la consideración y con el deseo fundamental de un entendimiento entre las dos comunidades. Como afirma Foster: “Heaney has intended to write as a poet and for poetry and not as a citizen for a cause. The beckoning constitution which Heaney primarily ponders is poetic not political” (2009: 208). Es obvio que, a juzgar por su obra, Heaney no es un poeta político en *lato sensu* como esta tesis también ha puesto de manifiesto con múltiples ejemplos. A él le habría gustado no tener que escribir poesía sobre los problemas que acontecieron durante los *Troubles* y sus antecedentes, y poder haber dedicado toda su energía, talento e ingenio a una producción con una finalidad más artística.

Aunque la primera colección de *Death of a Naturalist* (1966) se centra fundamentalmente en su vida personal, en los trabajos de la granja familiar y en las actividades del mundo rural también aparecen las primeras incursiones en la historia de Irlanda con poemas relacionados con la gran hambruna que desoló Irlanda a mediados del siglo XIX. Por otro lado, Heaney comienza a retratar crudamente la rivalidad, el odio, el sectarismo y la intolerancia entre protestantes y católicos en sus inicios poéticos como podemos observar en “*Docker*”, poema que, además, se convierte en premonitorio, es decir, se anticipa a la inminente violencia que está por llegar.

Door into the Dark (1969) contiene una composición, “*Requiem for the Croppies*”, que aborda un evento crucial en el devenir histórico de Irlanda. Heaney habla de la rebelión de 1798 y de los vínculos de estos patriotas –con las ‘semillas de la libertad’ que llevaban en sus bolsillos

cuando murieron y que brotaron después–, con los nacionalistas irlandeses del alzamiento de 1916, que también dieron su vida por el sueño heroico de la emancipación, lo que W. B. Yeats definió como: “A terrible beauty is born” (1933: 203 y 205).

En *Wintering Out* (1972) Heaney introduce las diferencias culturales existentes entre la comunidad nacionalista católica y la unionista protestante. Habla de nacionalidad, de la lengua y la religión, las tres redes a las que alude James Joyce por boca de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Sin embargo, y a pesar de las divergencias religiosas, Heaney siempre ha tratado a sus conciudadanos protestantes con respeto. Curtis ha escrito: “Whilst acknowledging and defining his Catholic background, Heaney’s poetry does take its base on non-sectarian, humanitarian principles” (2001: 125).

En cuanto a la lengua y a la cultura Seamus Heaney concibe el inglés y el gaélico, así como los diversos términos y expresiones pertenecientes a las variedades dialectales del Úlster, como partes integrantes de su patrimonio lingüístico. Para él: “There is nothing extraordinary about the challenge to be in two minds. [...] My identity was emphasized rather than eroded by being maintained in such circumstances” (RP 202).

En esta tesis he argumentado que los problemas políticos y sociales que se desencadenaron a partir de 1969 tienen su origen en la conquista, ocupación y colonización de Irlanda del Norte por parte de la Corona inglesa. También he puesto en evidencia que las políticas discriminatorias y sectarias instigadas por los orangistas y llevadas a cabo durante el siglo XX por todos los Gobiernos unionistas, contribuyeron a alimentar y a perpetuar dichos agravios y diferencias. El corolario de esa temeraria e irresponsable forma de gobernar tuvo como resultado el estallido social y la consecuente violencia en las calles de las ciudades norirlandesas, cuya creciente virulencia de asesinatos sectarios duró más de tres décadas y dejó un reguero de víctimas mortales y heridos.¹

¹ McKittrick y McVea cifran el número de personas muertas hasta junio de 2012 en 3.739 (2012: 77).

Asimismo, se ha podido constatar el sectarismo rampante, que ha perjudicado enormemente a la comunidad nacionalista, y que ha sido, no solo inducido por la comunidad unionista, sino lo que es peor, perpetrado desde los organismos e instituciones oficiales dirigidos por el unionismo más fanático y los intolerantes orangistas. Entre las diversas medidas contra la minoría nacionalista católica valga de ejemplo la práctica habitual del ‘gerrymandering’ político para manipular los límites de una circunscripción electoral con el fin de alterar los resultados en las elecciones siempre a favor de los unionistas; o el acceso público a una vivienda o a un empleo por citar dos casos del ámbito social. Todas estas discriminaciones les obligaron a crear una asociación por los derechos civiles en su propio país a semejanza de la que los ciudadanos negros tenían en Estados Unidos.

Por lo tanto, la afirmación de que Irlanda, como Sudáfrica, ha conocido un sistema de *apartheid* –especialmente desde la implantación e imposición de las colonias, las infames *plantations*, a partir de principios del siglo XVII, que destruyeron el sistema social y cultural en Irlanda–, régimen que ha continuado en Irlanda del Norte durante el siglo XX, no es una exageración como esta tesis también ha sido capaz de poner de relieve.

Con relación a la religión, esta tesis ha demostrado que, si bien es cierto que no se puede soslayar su importancia en el ‘conflicto’ norirlandés, no se ajusta a la realidad histórica aducir un supuesto enfrentamiento religioso entre las comunidades unionista y nacionalista como el origen de los problemas políticos y sociales que derivaron en los *Troubles*, nada más lejos de la realidad. Lo que ocurre es que una parte muy importante de la población autóctona norirlandesa –es decir, anterior a las colonias– se siente nacionalista por considerar que el territorio norirlandés forma parte de Irlanda, y coincide que en su inmensa mayoría son católicos, puesto que ya lo eran cuando fueron invadidos, primero por los ingleses, y luego colonizados por escoceses e ingleses a su vez. Asimismo, la obra de Heaney, como ya se ha indicado, siempre ha sido muy respetuosa con todas las filiaciones religiosas de Irlanda del

Norte, es más, él siempre ha abogado por unas relaciones ecuménicas entre católicos y protestantes.

El problema, como se ha puesto de manifiesto, tiene una larga evolución y ahonda su raíz principal en la ocupación británica de Irlanda desde el siglo XII, que se agrava con la llegada masiva de ingleses anglicanos y escoceses presbiterianos (todos protestantes) a Irlanda del Norte a partir de principios del siglo XVII. Las consecuencias de las políticas de la Corona, empezando por la expropiación de las tierras por la fuerza a los irlandeses, sus legítimos propietarios –además de las miles de tragedias personales– son económicas y sociales. Muchos irlandeses, tras ser despojados de sus posesiones y de su dignidad, fueron enviados al oeste del país, donde el terreno no era propicio para los cultivos. La situación se recrudece todavía más y con mayor intensidad para la minoría católica cuando se produce la partición de la isla en 1921 y la creación de Irlanda del Norte como entidad política perteneciente al Reino Unido.

La relación entre estos hechos históricos y los *Troubles* queda patente en el poema de “Act of Union”, en el que: “The act sprouted an obstinate fifth column / Whose stance is growing unilateral” (N 43), cuya consecuencia es haber engendrado a los colonos protestantes del Úlster (e incluso a la mismísima Irlanda del Norte), la denominada “obstinate fifth column”. Corcoran, con quien comparto opinión, afirma que: “the poem clearly regards the Act of Union as initiating a process which “Culminates inexorably” in the present Troubles; in this child whose ‘parasitical / And ignorant little fists’ are raised against both Ireland and England” (1998: 78).

Muchos de los problemas descritos tienen su reflejo en los poemas de *North* (1975), por antonomasia el volumen más famoso y con mayor carga política y social de todos. Esto no es una casualidad pues 1972 fue el año más violento de todo el periodo de los *Troubles* con 498

muertos² (McKittrick y McVea 2012: 375). Heaney, angustiado como consecuencia del sectarismo contra la comunidad nacionalista y por la evolución a peor de los acontecimientos políticos, se sentía desesperado y afirmó respecto a su poesía: “From that moment the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament” (P 56).

North también es el poemario que más tormento le produjo a Heaney como se puede apreciar en el célebre poema de “Exposure” (que cierra la colección), cuyo título y siguiente verso: “How did I end up like this?” (N 66), resumen el estado emocional del poeta. Heaney cree haber ‘escapado de la masacre’, aunque esto es solo cierto desde el punto de vista físico ya que un poeta comprometido como él ‘nunca puede escapar’ del todo; de hecho, en los siguientes versos él mismo así lo reconoce: “Escaped from the massacre, / “Taking protective colouring / From bole and bark, feeling / Every wind that blows” (67). Una parte muy importante parte de su obra, como hemos podido analizar y comprobar en esta tesis, está impregnada de esa ‘masacre’, consecuencia de los *Troubles* que han asolado de manera inmisericorde la región de Irlanda del Norte durante tantos años. En este sentido, Molino también sostiene que: “The poet has clearly not escaped the massacre. It lives with him, haunts him, and influences his thoughts and feelings, just as the influences of religion and politics persist in his consciousness” (1994: 159).

A pesar del sectarismo institucionalizado por las autoridades unionistas, y de las consiguientes discriminaciones en todos los ámbitos –el económico incluido– contra los católicos, Heaney nunca ha tomado el estandarte del nacionalismo, razón por la que ha recibido críticas del círculo republicano más recalcitrante precisamente por no abanderar su causa, e

² El 30 de enero tuvo lugar la matanza de *Bloody Sunday*, en la que 13 civiles murieron a manos de soldados británicos pertenecientes a un regimiento de paracaidistas. Este hecho, sin duda, avivó la llama de los enfrentamientos que ocurrieron ese año.

incluso en alguna ocasión se ha enfrentado al entorno más extremista, como cuando un republicano radical le increpó:

‘When, for fuck’s sake, are you going to write
Something for us?’ ‘If I do write something,
Whatever it is, I’ll be writing for myself.’

(SL 25)

En esta línea Brown afirma que: “Eschewing overt partisanship of any kind, Heaney, in a body of verse that comprised his first four collections [...] offered to his readers an imaginative interpretation of the Irish past that served as the inspiration for some of his most powerful ‘Troubles’ poems” (2018: 269).

North marca un punto de inflexión en la poesía heaneyana. A partir de *Field Work* se percibe un cambio metodológico y un nuevo enfoque poético al afrontar la violencia de los *Troubles*. En palabras de Heaney: “I wasn’t certain what shape I wanted to pop out of these first four books. I’m certain that up to *North*, that that was one book; in a way it grows together and goes together” (Haffenden 1981: 64). En la colección de *Field Work* los difuntos también tienen presencia, pero, a diferencia de los volúmenes anteriores, su muerte es consecuencia de horribles actos violentos de los disturbios contemporáneos, víctimas de asesinatos sectarios. Algunas de ellas son cercanas a Heaney, a quienes recuerda emotivamente en elegías conmovedoras.

Este trabajo igualmente ha argumentado y ha probado que la presión a la que el poeta ha sido sometido –proveniente de todos los sectores políticos y sociales norirlandeses– ha influido en su manera de escribir. Generalmente, Heaney elabora su poesía con perspicacia, mediante la elaboración de ingeniosas analogías –a veces históricas–, sutiles metáforas y alegorías. En *North* emplea un lenguaje más directo, y en el volumen de *Station Island*, en el que se aprecia una enorme influencia de Dante, Heaney emprende un ‘peregrinaje’ en búsqueda

de la tan ansiada liberación artística. Durante el viaje tiene ocasión de reflexionar sobre su trayectoria personal y profesional. El encuentro con James Joyce es aleccionador y le sirve al poeta para dar una nueva orientación a su poesía. Los consejos del gran escritor irlandés se pueden apreciar claramente en sus dos siguientes poemarios de *The Haw Lantern*, que se caracteriza por el uso de las parábolas, y de *Seeing Things*, donde emplea un lenguaje visionario con fórmulas innovadoras un tanto encriptadas.

Heaney ha utilizado como alegoría política en su poesía la turbulenta historia de Irlanda, y con más detenimiento y detalle para describir la situación política y social generada por la intensa violencia y los asesinatos sectarios de los *Troubles* en Irlanda del Norte. Sin embargo, si bien su poesía tiene un componente político considerable acompañado de un compromiso ético elogiado, siempre ha intentado, y a mi juicio lo ha conseguido, crear una poesía en la que el poeta es capaz de transmitir mensajes de hondo calado envueltos en una estética brillante, siempre huyendo del choque frontal. El poema de “From the Land of the Unspoken” (*HL* 18-19) es un alegato contra el uso de la lengua con fines políticos por parte de los escritores, especialmente de los poetas. Hart sostiene que: “Poem after poem bears witness to the sort of scrupulous conscience needed to expose and rectify the cultural forces embedded in language that define and, to a certain extent, determine the way we live” (1993: 201).

Ideológicamente, Seamus Heaney es un nacionalista constitucional. En uno de sus ensayos pone de manifiesto su postura política y explica el ‘lío’ en el cual él y muchos de sus conciudadanos nacionalistas constitucionalistas se vieron envueltos en un momento de máxima tensión y violencia política coincidiendo con las huelgas de hambre de principios de los años ochenta:

It was the classic moment of conflicting recognitions, self-division, inner quarrel, a moment of dumbness and inadequacy [...]. And yet the bind in which I found myself mirrored exactly the classic bind of all of Northern Ireland’s constitutional nationalists. Constitutional nationalists find themselves constantly wrong-footed or are forced to wrong-foot themselves because of a

conflict between on the one hand their commitments to cultural and political ideals which are fundamentally Ireland-centred – a conflict between this on the one hand and on the other hand their disavowal of support for the violent means of the Irish Republican Army, an army which operates with pre-emptive and atrocious force in order to further similar and cultural political ideals ” (RP 188).

En muchos de los poemas a lo largo de su obra, Heaney, siguiendo la estela de Joyce, ha procurado ‘forjar la conciencia de su raza’; en boca de Stephen Dedalus: “Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (Joyce 2007: 224).

Cuando la situación política en Irlanda del Norte desembocó en violencia a partir de 1969 Heaney tenía dudas respecto a qué postura tomar. Tenía dos caminos para enfrentarse a los problemas que se derivaron de los *Troubles*: tomar las armas metafóricamente y unirse al republicanismo más radical para oponerse de manera militante a la ocupación británica, o sufrir junto a sus compatriotas las desgracias de su país y abordarlas en su poesía con una lírica dramática.

Ya en su primer y emblemático poema de “Digging” perteneciente a su primera colección importante *Death of a Naturalist*, Heaney dejó claro cuál era su intención; los dos primeros versos pueden resultar inquietantes, incluso perturbadores: “Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun” (DN 1).

Sin embargo, los tres últimos del poema son clarificadores y tranquilizadores:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I’ll dig with it.

(DN 2)

Esta tesis ha demostrado que Seamus Heaney se ha implicado en la problemática política y social de Irlanda del Norte de la forma en que mejor podía hacerlo: a través de su pluma.

Su obra, que surge de una ansiedad personal interior, expresa una preocupación por la situación sectaria –tanto en términos políticos como sociales– en Irlanda del Norte. Su contribución no tiene como finalidad aportar respuestas o soluciones al conflicto, sino más bien facilitar la comprensión de esos hechos. De esta forma, Heaney, que rechaza absolutamente utilizar la poesía como arma política, propone una reacción artística contra los acontecimientos violentos. En este sentido, Tom Paulin –destacado poeta y escritor norirlandés perteneciente a la generación posterior de Heaney, reflexiona sobre la postura de la obra de su homólogo:

... Heaney's work rises out of the post-partition Ulster Catholic community, out of a rural society which has always felt itself trapped within the modern concrete of the State of Northern Ireland. To oppose the historic legitimacy of that state and at the same time refuse the simplicities of traditional nationalism is to initiate certain imaginative positives and offer a gracious and civil trust (1986: 43).

En el apartado dedicado a los poetas norirlandeses esta tesis también ha puesto de relieve que estos autores, al igual que Heaney, han estado sometidos a la presión política. La sociedad esperaba de ellos algún tipo de reacción ante la violencia generada durante el periodo de los *Troubles*. Por un lado, Michael Longley, Derek Mahon y Seamus Deane, autores que pertenecen a la misma generación que Heaney, no han podido evitar escribir sobre los *Troubles*, aunque su respuesta fuera desigual. Longley, que siempre ha vivido en Irlanda del Norte, ha recurrido a la historia para denunciar la violencia en su poesía con el objetivo de conseguir una reconciliación de toda la comunidad.

Mahon, que ha pasado largos periodos fuera de la región, se muestra reacio en abordar la violencia, y como Longley, se sirve del pasado para denunciarla, aunque lo hace de forma mucho más sutil, y responsabiliza de la situación a nacionalistas y unionistas por igual. Sin embargo, a Mahon no le duelen prendas en criticar con dureza la cultura protestante, a la que califica de represiva, hipócrita y pernicioso para la sociedad. Por otro lado, Deane ha mostrado su preocupación por la muy grave situación de crisis en Irlanda del Norte y siempre ha sido

muy crítico con las medidas políticas y la actitud de los unionistas; ha denunciado con vehemencia la discriminación sectaria que ha padecido la comunidad nacionalista. Independientemente de su filiación religiosa –Longley y Mahon son protestantes, Heaney y Deane, católicos–, todos ellos han mantenido el compromiso moral de expresar los acontecimientos políticos, aunque estos entraban en conflicto con sus intereses legítimos de crear una poesía más personal y artística.

Por otro lado, Ciaran Carson, Tom Paulin, Paul Muldoon y Medbh McGuckian son cuatro poetas que forman parte de una generación posterior. Carson, a pesar de haber nacido en el seno de una familia de habla irlandesa, ha mantenido una ambigüedad respecto a cuestiones ideológicas y lingüísticas, y las referencias a los problemas políticos son muy sutiles en su poesía. Paulin (protestante) se ha caracterizado por sus ácidas críticas políticas contra la política unionista. Muldoon (católico) –fue alumno de Heaney– también ha reflejado los problemas de los *Troubles* de manera clara en su poesía, aunque desde una perspectiva un tanto analítica, pero efectiva. Por último, McGuckian (católica) –también fue alumna de Heaney–, los trata de forma muy somera y superficial.

Estos cuatro poetas eran estudiantes universitarios cuando empezaron los primeros brotes violentos de ahí que su respuesta ante los *Troubles* fuera distinta a la de los autores anteriores. Sin embargo, esta diferencia generacional no les evitó recibir ciertas críticas por diversos motivos, como sintetiza Murphy: “[They] have faced hostile criticism during their respective careers. Muldoon has been charged with an elitist intellectualism. Paulin has been castigated for his blunt directness. McGuckian’s hermetic verse has led to incomprehension and bafflement. And Carson levelled criticism at himself for the costive nature of his early work” (2003: 206).

De todos estos autores norirlandeses Heaney es el poeta que ha mostrado un compromiso mayor con los problemas políticos y sociales en Irlanda del Norte. La publicación

de *North*, como hemos visto, le granjeó alabanzas, pero también muchas críticas. Carson fue, injustamente desde mi punto de vista, especialmente duro: “Heaney seems to have moved – unwillingly, perhaps – from being a writer with the gift of percision [sic] to become the laureate of violence” (1975: 183).

Esta tesis ha demostrado que las injusticias políticas, sociales y económicas, fruto del sectarismo fanático e intolerante –en gran medida auspiciado y fomentado por el unionismo protestante oficial–, han derivado en un torbellino de violencia y represión y han creado una clase inferior de ciudadanos católicos en Irlanda del Norte, muchas de cuyas consecuencias todavía persisten. Es en este endiablado contexto en el que Seamus Heaney ha tenido que abordar su creación poética. A pesar de todo el sufrimiento el poeta ha tratado los problemas políticos y sociales derivados de los *Troubles* con un compromiso ético y encomiable, y siempre ha rechazado las represalias violentas perpetradas por el IRA Provisional. “Heaney’s has often been a view from no-man’s land, an uncommon and valuable perspective. He has tried to dedicate his central allegiance to Poetry and make that art his candid but chivalrous battlefield” (Foster 1995a: 3).

Durante una gran parte de los *Troubles* la frase de la producción de Heaney más célebre y, por consiguiente, más repetida por la gente popularmente era: “Whatever you say, say nothing”. Esta expresión se corresponde con el título de un poema de *North*, y se repite como verso en dicho poema. La frase denota el ambiente de miedo y de pesimismo y el clima de desconfianza instalados en la sociedad durante esa época, aspecto este último que todavía permanece en la actualidad.

Pues bien, la poesía de Heaney también ha evolucionado en esta época, como queda reflejado en su obra, y lo que antes era tétrico y pesimista se ha convertido en una puerta abierta hacia la esperanza. Las lúgubres cinco palabras de la frase anterior: “Whatever you say, say nothing”, se han transformado en cinco palabras ilusionantes: “And hope and history rhyme”,

los versos finales que canta el coro en la representación teatral de *The Cure at Troy*. Es importante recalcar que en esta obra, Heaney hace referencia al sufrimiento de las “dos partes” enfrentadas (*both sides*) de la comunidad norirlandesa. El espíritu de la obra es la denuncia de la violencia y la injusticia con sus terribles consecuencias, pero sobre todo Heaney expresa el deseo de la reconciliación. Algunos de estos versos han sido citados por políticos, periodistas, críticos y ciudadanos en general.

El talento y la responsabilidad moral de Heaney le han llevado a crear una poesía que ha sido merecedora del máximo galardón que se otorga en el mundo de la literatura, como indica la Academia: “for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past” (*The Nobel Prize in Literature* 1995). Estas pocas palabras resumen tanto su gran y bella obra lírica como su compromiso público con los tiempos y las circunstancias en que vivió. En su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura Heaney dijo: “poetry can make an order as true to the impact of external reality and as sensitive to the inner laws of the poet’s being” (*CP* 11).

En cierta forma, las palabras de la Academia Sueca y las del propio Heaney reflejan y sintetizan una de las preocupaciones recurrentes del poeta que se han puesto de manifiesto en esta tesis, la tensión entre la poesía y la propia vida: “Art and Life” en palabras del poeta irlandés: “[...] that idea of poetry as an answer, and the idea of an answering poetry as a responsible poetry, and the idea of poetry’s answer, its responsibility, being given in its own language rather than in the language of the world that provokes it, that too has been one of my constant themes (*RP* 191).

En dicho discurso, Heaney identificó el problema de Irlanda del Norte en la partición del país y las consecuencias de esta acción: “The crux of that problem involves an ongoing partition of the island between British and Irish jurisdictions, and an equally persistent partition of the affections in Northern Ireland between the British and Irish heritages”, y argumenta que

la esperanza de una reconciliación ha de estar en “[...] prefiguring a future where the vitality that flowed in the beginning from those bracing words ‘enemy’ and ‘allies’ might finally derive from a less binary and altogether less binding vocabulary” (CP 23).

En definitiva, Seamus Heaney ha sido un testigo de excepción de los acontecimientos políticos y sociales que tuvieron lugar durante el largo periodo de violencia sectaria y de las atrocidades cometidas por las dos comunidades en litigio en Irlanda del Norte. Como cualquier persona, Heaney ha evolucionado desde unas posiciones más activas de denuncia de la violencia en su poesía, aunque siempre con templanza, hacia una actitud ponderada en la interpretación de los hechos. Ha procurado evitar declaraciones o proclamas políticas explícitas en su poesía y en su lugar ha preferido un enfoque, con distintas formas, más sutil e ingenioso. Heaney nunca ha escondido su pertenencia a una de las dos partes enfrentadas en la sociedad irlandesa. Sin embargo, nunca se ha alineado de forma militante con facción alguna. Ha mantenido una actitud de moderación y de ecumenismo, y ha mostrado su empatía con aquellas personas que, a su entender, eran objeto de injusticias sociales y políticas, especialmente cuando esos agravios procedían de las instituciones oficiales del Estado norirlandés. Considero que esa denuncia es oportuna y pertinente pues si hay algo que es a todas luces inaceptable es la discriminación contra una parte de la población por parte de los poderes públicos. Un acercamiento a los acontecimientos políticos de forma más directa en su poesía corría el riesgo de degenerar en editoriales, propios del género periodístico, o peor aún, en propaganda. Como testigo ha procurado describir los hechos de manera equidistante y de esa forma contribuir a solucionar las tribulaciones de toda la comunidad norirlandesa.

Para Heaney la poesía no debe estar al servicio de la protesta, función que considera estéril para hacer públicos los problemas a la sociedad: “Protest *per se* isn’t a contribution, I don’t think, because protest is going on all the time. To put it another way, we all know that protest alone often elicits – even from those in favour of the protest – the response, ‘Yeah, yeah,

yeah.” Y tampoco está de acuerdo con la poesía política: “So-called political poetry, protest poetry, gets on my nerves. Political poetry in Northern Ireland should not be spectator sport. It should have some purchase on the actual realities of the place” (Miller 2000: 23-4).

Respecto a la función de los poetas, Heaney, citando a Wilfred Owen –joven poeta inglés que murió en la Gran Guerra–, ha escrito: “All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful...” (GT xiv). Esta actitud queda claramente reflejada en *The Cure at Troy*, escrita en 1990 cuando todavía faltaban ocho años para los acuerdos de paz. Las heridas que han quedado abiertas por todas las atrocidades cometidas hasta los acuerdos de Belfast de 1998 han sido muchas durante demasiado tiempo. Desgraciadamente no es posible la cauterización de todas ellas de forma rápida por lo que todavía llevará su tiempo restañarlas.

Esta tesis ha demostrado que Heaney ha escrito sobre los *Troubles* hasta que el proceso de paz –iniciado en 1993 con las conversaciones entre John Hume, líder del *Social Democratic and Labour Party*, y Gerry Adams, presidente del partido *Sinn Féin*–, estaba ya encauzado con la declaración del alto el fuego del IRA Provisional en agosto de 1994. Acciones estas que finalmente desembocaron en el Acuerdo de Belfast de 1998.

Afortunadamente, la violencia de los ‘Troubles’ ha desaparecido pero la situación política sigue siendo tensa en la actualidad, más que hace unos años, lo que no hace presagiar buenos augurios. La Asamblea (Parlamento) de Irlanda del Norte lleva inoperativa desde enero de 2017 y no hay visos para la formación de un Gobierno por la falta confianza mutua entre los unionistas del *Democratic Unionist Party* y los nacionalistas del *Sinn Féin*.

En *The Spirit Level* (1996) último poemario objeto de análisis de esta tesis, Heaney retoma las preocupaciones que momentáneamente había ‘abandonado’ para dedicarse a su poesía con una finalidad casi exclusivamente artística en *Seeing Things* (1991). El atisbo de esperanza expresado en *The Cure at Troy* se ve fortalecido en la última colección de poemas, particularmente en el poema de “Tollund” –escrito en septiembre de 1994, al mes siguiente del

cese de las acciones terroristas del IRA, posteriormente secundadas por los otros grupos terroristas lealistas–, en cuyo último verso Heaney manifiesta su alegría y esperanza: “Ourselves again, free-willed again, not bad” (*SL* 69). La secuencia de “Mycenae Lookout” traza con maestría un resumen de la historia de los *Troubles* utilizando como telón de fondo la obra de *Agamenón* del poeta trágico griego Esquilo.

Finalmente, quiero terminar esta tesis uniéndome al canto de Seamus Heaney a través de estos versos que rezuman cierto optimismo en la esperanza de que tras la violencia en Irlanda del Norte prevalezca la concordia entre ambas comunidades:

Suspect too much sweet talk
But never close your mind.
It was a fortunate wind
That blew me here. I leave
Half-ready to believe
That a crippled trust might walk

And the half-true rhyme is love.

Seamus Heaney, *The Cure at Troy*, 1990: 81

Parte de la originalidad de esta tesis estriba en que, a partir de la exposición, análisis, e interpretación de una serie de poemas y de una obra de teatro como fuentes primarias, acompañados e ilustrados por unos hechos históricos objetivos, se pueda demostrar la situación de violencia política y de estallido social en Irlanda del Norte durante los *Troubles*. Esta interdisciplinariedad entre la literatura y la historia, y la política es necesaria para la comprensión y la asimilación de los mensajes –a veces difícil de descifrar incluso para el lector más ducho y experimentado en la materia–, que encierran algunos de los poemas de Heaney. Hasta donde yo sé, no existe una tesis similar con estos planteamientos y esta metodología.

Bibliografía:

1. Obras primarias de Seamus Heaney

1.1. Poemarios

(1966). *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber.

(1969). *Door into the Dark*. London: Faber and Faber.

(1972). *Wintering Out*. London: Faber and Faber.

(1975). *North*. London: Faber and Faber.

(1979). *Field Work*. London: Faber and Faber.

(1984). *Station Island*. London: Faber and Faber.

(1987). *The Haw Lantern*. London: Faber and Faber.

(1990). *New Selected Poems: 1966-1987*. London: Faber and Faber.

(1991). *Seeing Things*. London: Faber and Faber.

(1996). *The Spirit Level*. London: Faber and Faber.

(1998). *Opened Ground: Selected Poems 1966-1996*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

(2001). *Electric Light*. London: Faber and Faber.

(2014). *New Selected Poems 1988-2013*. London: Faber and Faber.

(2018). *100 Poems*. London: Faber and Faber.

1.2. Otras publicaciones de poesía

(1965). *Eleven Poems*. Belfast: Festival Publications, Queen's University Belfast, 1965.

(1974). "Poems by Seamus Heaney". *James Joyce Quarterly* (Spring): 221-232.

(1975). *Stations* (poemas en prosa). Belfast: Ulsterman Publications.

(1983). *An Open Letter*. Derry: Field Day Theatre Company, Pamphlet No. 2.

1.3. Teatro

(1990). *The Cure at Troy: A version of Sophocles' Philoctetes*. London: Faber and Faber.

(2005). *The Burial at Thebes: Sophocles' 'Antigone'*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

1.4. Traducciones

(1985). *Sweeney Astray: A Version from the Irish*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

(2008). *Beowulf*. An Illustrated Edition. New York; London: W. W. Norton & Company.

(2016). *Aeneid. Book VI*. London: Faber and Faber.

1.5. Colecciones de ensayos

(1980). *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

(1988). *The Government of the Tongue*. London: Faber and Faber.

(1995). *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*. London: Faber and Faber.

(2002). *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*. London: Faber and Faber.

1.6. Otros ensayos

(1973). "Lost Ulstermen". *Listener*, 26 April 1973: 550-551.

(1978). "Old Derry Walls". *Listener*, 24 October 1968: 521-523.

(1978). "The Interesting Case of John Alphonsus Mulrennan". *Planet*, Jan. 1978: 34-40.

(1981). "Current Unstated Assumptions about Poetry". *Critical Inquiry* (Summer): 645-51.

(1984). "Poet to Poet: Seamus Heaney on Patrick Kavanagh". *Listener*, 19 April, 1984: 13-14.

(1985). "Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet". *Irish University Review*, 15:1
(Spring): 5-19.

(1992). "Turas", en Barry Callaghan, ed., *Fifteen Years In Exile*. Volume One. Toronto: Exile Editions Ltd.

(1995). *Crediting Poetry*, The Nobel Lecture 1995. Oldcastle: The Gallery Press.

(2002). “*The Cure at Troy: Production Notes in No Particular Order*”, en Marianne McDonald, and J. Michael Walton, eds., *Amid our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*. London: Methuen: 171-180.

(2013). “The Mud Vision”. *The Irish Times*, Saturday, September 28, 2013: 105.

1.7. Cartas

(1983). “On proposed amendment to the Constitution”. Letters to the Editor. *The Irish Times*, Saturday, September 3, 1983: 17.

(2000). “Pushkin and Pomeroy”. Letters to the Editor. *The Irish Times*, Saturday, January 22, 2000: 17.

1.8. Entrevistas a Seamus Heaney

Breslin, John B. (1991). “John Breslin interviews Seamus Heaney”. *Critic* (Winter): 26-35.

Beisch, June (1986). “An Interview with Seamus Heaney”. *The Literary Review*, 29:2 (Winter): 161-169.

Brown, John (2002). *In the Chair: Interviews with Poets from the North of Ireland*. Co. Clare: Salmon Publishing: 75-85.

Cole, Henri (1997). “Seamus Heaney, The Art of Poetry No. 75”. *The Paris Review*, 144 (Autumn).

Deane, Seamus (1979). “Talk with Seamus Heaney”. *The New York Times Book Review*.

<<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/12/20/specials/heaney-talk79.html>>. Consultado el 6 de noviembre de 2016.

——— (1982). “Unhappy and at Home”, en Mark Patrick Hederman and Richard Kearney, eds., *The Crane Bag Book of Irish Studies 1977-1981*, Vol. 1, No. 1, 1977. Dublin: Blackwater Press, pp. 66-72.

- De Bréadún, Deaglán (1984). "Comfortable image belies the serious poet". *The Irish Times*, Thursday, September 13, 1984, p. 13.
- Druce, Robert (1979). "A Raindrop on a Thorn". *Dutch Quarterly Review* 9:1, pp. 24-37.
- Gardner, Raymond (1974). "The Irish Quest". *The Guardian*, 2 November.
- Gillespie, Elgy (1972). "A Political Stance". Elgy Gillespie talked to Seamus Heaney. *The Irish Times*, Friday, May 19, 1972, p. 10.
- Haffenden, John (1981). *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*. London: Faber and Faber, pp. 57-75.
- Hardwick, Lorna (2007). "Interview with Seamus Heaney (recorded September 2007)". The Open University. <<http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2016/heaney>>. Consultado el 5 de marzo de 2018.
- Heaney Seamus and Robert Hass (2000). *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry. Seamus Heaney and Robert Hass in Conversation*. Doreen B. Townsend Center for the Humanities. Occasional Papers Series, 20. Berkeley: California.
- Johnson Shaun (2002). "Seamus Heaney: 'Hope is something that is there to be worked for'". *The Independent*. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/seamus-heaney-hope-is-something-that-is-there-to-be-worked-for-141727.html>>. Consultado el 7 de mayo de 2008.
- Kinahan, Frank (1982). "An Interview with Seamus Heaney". *Critical Enquiry* 8:3 (Spring): 405-14.
- Miller, Karl (2000). *Seamus Heaney in conversation with Karl Miller*. London: Between the Lines.
- O'Driscoll, Dennis (2008). *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*. London: Faber & Faber.
- Randall, James (1979). "An Interview with Seamus Heaney". *Ploughshares* 5:3, pp. 7-22.

Södeberg, Lasse (1995). "Heaney: La poesía regional corre el peligro de perderse mientras se mira el ombligo". *ABC*, 6 de diciembre, p. 47.

2. Fuentes secundarias

Adams, Hazard (1995). "Critic as Heaney", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 82-93.

Allen, Michael (1997). *Seamus Heaney*. London: Macmillan.

Allison, Jonathan (1999). "The Erotics of Heaney's Joyce". *Colby Quarterly*, Volume 30, no.1, March 1994, pp. 25-32.

Álvarez Calleja, María Antonia (1998). "Valores metafóricos de *Digging*, en el primer manifiesto poético de Seamus Heaney". *EPOS, XIV* (1998), pp. 481-90.

Amnesty International (2018). Official website. <<https://www.amnesty.org/en/who-we-are/>>. Consultado el 12 de febrero de 2018.

Anderson, Nathalie F. (1995). "Queasy Proximity: Seamus Heaney's Mythical Method", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 139-50.

Andrews, Elmer (1988). *The Poetry of Seamus Heaney: All the Realms of Whisper*. London: Macmillan.

—— ed. (1992). *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan.

Ardanaz, Margarita (1995). *Seamus Heaney: Norte (North)*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Hiperión.

Armour, Peter (1995). *The Divine Comedy*. Dante Alighieri. Translated by Allen Mandelbaum. Notes by Peter Armour. New York: Everyman's Library.

Aughey Arthur and Colin McIlheney (1981). *The Ulster Defence Association: Paramilitaries and Politics*. *Journal of Conflict Studies*, Volume 2, no. 2, 1981, pp. 32-45.

Axelrod, Steven Gould (1999). "Robert Lowell and the Cold War". *The New England Quarterly*, Vol. 72, No. 3, Sep., 1999, pp. 339-61.

- Barnes, Jonathan (1988). "Hellenistic Philosophy and Science", en John Boardman, Jasper Griffin, and Oswyn Murray, eds., *The Oxford History of the Classical World: Greece and the Hellenistic World World*. Oxford; New York: Oxford University Press, pp. 359-79.
- BBC News (2008a). "Paisley to quit as first minister". Tuesday, 4 March 2008. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/7277886.stm>. Consultado el 18 de junio de 2013.
- (2008b). "Robinson is new NI first minister". Thursday, 5 June 2008. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/7438306.stm>. Consultado el 23 de junio de 2013.
- (2015). "Peter Robinson: Timeline of NI first minister and DUP leader's life". <<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-33717494>>. Consultado el 23 de abril de 2016.
- Berson, Misha (2008). "In his play "The Cure at Troy," poet Seamus Heaney explores the wounds within". *The Seattle Times*, April 6, 2008. <<https://www.seattletimes.com/entertainment/in-his-play-the-cure-at-troy-poet-seamus-heaney-explores-the-wounds-within/>>. Consultado el 12 de junio de 2008.
- Bishop, Patrick and Eamonn Mallie (1988). *The Provisional IRA*. London: Corgi.
- Boland, Eavan (2013). "Seamus Heaney, 1939-2013". *The New Republic*, August 30, 2013. <<https://newrepublic.com/article/114560/obituary-seamus-heaney-1939-2013>>. Consultado el 31 de agosto de 2013.
- Bottigheimer, Karl S. (1982). *Ireland and the Irish: A Short History*. New York: Columbia University Press.
- Bowman, John (2014). "Thatcher reassured FitzGerald there would be no problem – then came 'Out! Out! Out!'". *The Irish Times*, Saturday, December 27, 2014, p. 14.

- Boyle, Kevin and Tom Hadden (1985). *Ireland: A Positive Proposal*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Special.
- Brandes, Rand (2009). "Seamus Heaney's Working Titles: From 'Advancements of Learning' to 'Midnight Anvil'", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 19-36.
- Brandes, Rand and Michael J. Durkan (2008). *Seamus Heaney: A Bibliography, 1959-2003*. London: Faber and Faber.
- Brearton, Fran (2003a). "Poetry of the 1960s", en Matthew Campbell, ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 94-112.
- (2003b). "'The privilege / Of Vertigo': Reading Michael Longley in the 1960s". *Colby Quarterly*, Volume 39: 3, pp. 198-214.
- Brown, John, ed. (2002). *In the Chair: Interviews with Poets from the North of Ireland: Ciarán Carson; Seamus Deane; Seamus Heaney; Michael Longley; Derek Mahon; Medbh McGuckian; John Montague; Frank Ormsby*. Cliffs of Moher, County Clare: Salmon Publishing.
- Brown, Terence (2018). "Seamus Heaney", en Gerald Dawe, ed., *The Cambridge Companion to Irish Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 268-80.
- Bruns, Gerald (1991). "What is tradition?". *New Literary History* 22 (Winter).
- Buttel Robert (1975). *Seamus Heaney*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Buxton, Rachel (2004). *Robert Frost and Northern Irish Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- CAIN (2013a). *The New Ireland Forum Report, 2 May 1984. Chapter 5.10. Framework for a New Ireland: Present Realities and Future Requirements*. (Coleraine: CAIN Web

- Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/issues/politics/nifr.htm>>. Consultado el 17 de abril de 2013.
- (2013b). *Anglo-Irish Agreement 1985 between the Government of Ireland and the Government of the United Kingdom. B. The Intergovernmental conference*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/events/aia/aiadoc.htm>>. Consultado el 8 de mayo de 2013.
- (2014a). *Abercorn Restaurant, 4 March 1972*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/glossary.htm>>. Consultado el 30 de abril de 2014.
- (2014b). *Annual Killings by Military and Paramilitary Groups (1969-2001)*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/sutton/book/#append>>. Consultado el 12 de abril de 2014.
- (2014c). *'Bloody Sunday', 30 January 1972 - Summary of Main Events*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/events/bsunday/sum.htm>>. Consultado el 12 de abril de 2014.
- (2014d). *Report of the Tribunal appointed to inquire into the events on Sunday, 30th January 1972 [Widgery Report]*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/hmsowidgery.htm>>. Consultado el 17 de noviembre de 2014.
- (2014e). *The Caledon Protest. Chronology of the conflict, 20 June 1968*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/chron/ch68.htm>>. Consultado el 8 de enero de 2014.
- (2015a). *Combined Loyalist Military Command*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/organ/corgan.htm#clmc>>. Consultado el 12 de abril de 2015.

- (2015b). *Continuity Irish Republican Army (CIRA)*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/organ/corgan.htm#cira>>. Consultado el 26 de mayo de 2015.
- (2015c). *Northern Ireland Civil Rights Association (NICRA)*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/organ/norgan.htm>>. Consultado el 24 de marzo de 2015.
- (2015d). *Ulster Resistance*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/organ/uorgan.htm>>. Consultado el 21 de diciembre de 2015.
- (2015e). *The Northern Ireland Conflict*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/faq/faq2.htm#troubles>>. Consultado el 17 de febrero de 2015.
- (2015f). Malcolm Sutton, *An Index of Deaths from the Conflict in Ireland*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/sutton/chron/1972.html>>. Consultado el 24 de marzo de 2015.
- (2016a). *Table NI-SEC-04: Deaths (number) due to the security situation in Northern Ireland (only), 1969-2002*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/ni/security.htm#04>>. Consultado el 11 de enero de 2016.
- (2016b). Malcolm Sutton, *An Index of Deaths from the Conflict in Ireland*. (Coleraine: CAIN Web Service). <http://cain.ulst.ac.uk/sutton/tables/Organisation_Responsible.html>. Consultado el 11 de enero de 2016.
- (2016c). *Northern Ireland Conflict, Politics, and Society. Information on “the troubles”*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/index.html>>. Consultado el 17 de febrero de 2016.

- (2016d). *The Omagh Bomb, 15 August 1998*. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://www.cain.ulst.ac.uk/events/omagh/omagh.htm>>. Consultado el 18 de mayo de 2016.
- (2016e). *IRA Decommissioning (26 September 2005)*. Irish Peace Process – List of Source Documents. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/events/peace/soc.htm#260905>>. Consultado el 23 de mayo de 2016.
- (2017). *Quotations on the topic of Discrimination*. Estas declaraciones aparecieron en el *Belfast Telegraph* el 10 de mayo de 1969. (Coleraine: CAIN Web Service). <<http://cain.ulst.ac.uk/issues/discrimination/quotes.htm>>. Consultado el 3 de abril de 2017.
- (2018). *Devolved Government in Northern Ireland*. (Coleraine: CAIN Web Service). <http://cain.ulst.ac.uk/issues/politics/government.htm>. Consultado el 23 de enero de 2018.
- Cameron, David. (2010). *Bloody Sunday: PM David Cameron's full statement*. BBC News. <<http://www.bbc.com/news/10322295>>. Consultado el 29 de diciembre de 2014.
- Campbell, Julieann, and Tom Herron, eds. (2008). *Harrowing of the Heart: The Poetry of Bloody Sunday*. Derry: Guildhall Press.
- Campbell, Matthew, ed. (2003). "Ireland in poetry". *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-20.
- Carson, Ciarán (1975). "Escaped from the Massacre?". Review of *North*, by Seamus Heaney. *The Honest Ulsterman* 50 (Winter): 183-86.
- (1987). *The Irish for No*. Dublin: The Gallery Press.
- (1989). *Belfast Confetti*. Oldcastle: The Gallery Press.
- (1992). "The Irish for No", en Frank Ormsby, ed., *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: The Blackstaff Press, p. 219.

- (2009). *A fusillade of question-marks. Some reflections on the art of the Troubles*. A Troubles Archive Essay. The Arts Council of Northern Ireland.
- Census (2011). *Northern Ireland Statistics and Research Agency*. <<https://www.nisra.gov.uk>>. Consultado el 13 de agosto de 2017. Key Statistics for Northern Ireland, December 2012. <<https://www.nisra.gov.uk/sites/nisra.gov.uk/files/publications/2011-censusresults-key-statistics-northern-ireland-report-11-december-2012.pdf>>. Consultado el 18 de enero de 2018.
- Chivers, Tom (2006). <<http://www.culturewars.org.uk/2006-01/districtcircle.htm>>. Consultado el 20 de abril de 2014.
- Clark, Heather (2006). *The Ulster Renaissance: Poetry in Belfast 1962-1972*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Austin (1974). *Collected Poems*, ed. Liam Miller. London and Oxford: The Dolmen Press in association with Oxford University Press.
- (1951). *Poetry in Modern Ireland*. Dublin: Three Candles.
- (1961). *Later Poems*. Dublin: The Dolmen Press.
- Cleary, Joe (2002). *Literature, Partition and the Nation State: Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clinton, William (1995). Remarks to the Community in Londonderry, Northern Ireland, November 30, 1995. Administration of William J. Clinton, 1995 / Nov. 30. United States Government Publishing Office (1995). <<https://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PPP-1995-book2/pdf/PPP-1995-book2-docpg1809.pdf>>. Consultado el 20 de abril de 2016.
- Collins, Floyd (2003). *Seamus Heaney: The Crisis of Identity*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses.
- Constitution of Ireland / Bunreacht na hÉireann (1956). Printed under the authority of the Stationery Office. Dublin: Cahill & Co., Ltd., Parkgate Printing Works.

- Coogan, Tim Pat (2002). *The Troubles: Ireland's Ordeal 1966-1996 and the Search for Peace*. London: Hutchinson.
- Corcoran, Neil (1986). *A Student's Guide to Seamus Heaney*. London: Faber and Faber.
- ed. (1992). *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*. Bridgend: Seren.
- (1997). "Writing a Bare Wire: *Station Island*", en Michael Allen, ed., *Seamus Heaney*. London: Macmillan, pp. 107-28.
- (1998). *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*. London: Faber and Faber.
- (2009). "Heaney and Yeats", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 165-77.
- (2013). "Seamus Heaney obituary. Irish poet and Nobel laureate whose lines of love and loss took inspiration from his childhood in Derry". *The Guardian*. 30 August 2013. <<https://www.theguardian.com/books/2013/aug/30/seamus-heaney>>. Consultado el 12 de septiembre de 2013.
- Corkery, Daniel (1924). *The Hidden Ireland: A Study of Gaelic Munster in the Eighteenth Century*. Dublin: Gill and Son.
- Costigan, Giovanni (1969). *A History of Modern Ireland*. New York: Pegasus.
- Cracknell, Richard (2011). *Northern Ireland Assembly Elections: 2011*. Research Paper 11/42. 18 May 2011. House of Commons Library.
- Creighton, Louise (1907-21). "Cynthia and other poems", en A.W. Ward & W.P. Trent, et al., eds., *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crofton, Ian (2006). *The Kings and Queens of England*. New York: Metro Books.
- Crowder, Ashby Bland and Jason David Hall, eds. (2007). *Seamus Heaney: Poet, Critic, Translator*. New York: Palgrave Macmillan.

- Crowley, Tony (2000). *The Politics of Language in Ireland 1366-1922*. London: Routledge.
- Curtis, Tony, ed. (2001). *The Art of Seamus Heaney*. Fourth edition. Dublin: Wolfhound Press.
- De Petris, Carla (1995). "Heaney and Dante", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 161-71.
- Deane, Seamus (1983). "Civilians and Barbarians". Derry: Field Day Theatre Company, Pamphlet No. 1, 1983.
- (1986). *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson. Notre Dame: University of Notre Dame.
- (1988). Seamus Deane (interviewed in 1988). <<http://www.troublesarchive.com/index.php/artists/seamus-deane>>. Consultado 18 de abril de 2016.
- (1992). "Derry", en Frank Ormsby, ed., *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: The Blackstaff Press, pp. 65-6.
- (1995). "The Politics of the Poetics". *Sunday Tribune*, 8 de octubre, p. 7.
- (1997a). "Seamus Heaney: The Timorous and the Bold", en Michael Allen, ed., *Seamus Heaney*. London: Macmillan, pp. 64-77.
- (1997b). *Reading in the Dark*. New York: Alfred A. Knopf.
- Derry Journal*, "Unseen Heaney poem sent to 'Journal'", 3 de septiembre de 2013. <<http://www.derryjournal.com/what-s-on/arts-culture/unseen-heaney-poem-sent-to-journal-1-5445999>>. Consultado el 23 de febrero de 2016.
- Dillon, Martin (1999). *The Dirty War: Covert Strategies and Tactics Used in Political Conflicts*. New York: Routledge.
- Douglas, R., L. Harte and Jim O'Hara (1999). *Ireland since 1690: A Concise History*. Belfast: The Blackstaff Press.
- Duffy, Seán, ed. (2000). "Origins", en *Atlas of Irish History*. Second edition. Dublin: Gill & Macmillan, pp. 10-31.

- (2005). *The Concise History of Ireland*. Dublin: Gill Books.
- Dugdale, Norman *et al* 1976 “The Belfast Group: A Symposium”. *Honest Ulsterman* 53, 53-63.
- Durkan, Michael J. (1986). *Seamus Heaney: A checklist for a Bibliography*. Irish University Review, A Journal of Irish Studies. 16.1 (Spring): 48-77.
- Eagleton, Terry (1997). “Review of Field Work”, en Michael Allen, ed., *Seamus Heaney*. London: Macmillan, pp. 102-6.
- Edwards Aaron (2011). *The Northern Ireland Troubles: Operation Banner 1969-2007*. Oxford & New York: Osprey Publishing.
- Edwards Aaron and Cillian McGrattan (2010). *The Northern Ireland Conflict*. Oxford: Oneworld Publications.
- Edwards, Rodney (2016). “Foster calls 1916 Rising leaders ‘egotists’”. *The Irish Times*, Thursday, March 31, 2016, p. 1.
- Ellmann, Richard (1983). *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.
- English, Richard (2006). *Irish Freedom: The History of Nationalism in Ireland*. London: Macmillan.
- (2012). *Armed Struggle: The History of the IRA*. London: Pan Books, Macmillan.
- Echeverría Abilio (2017). *Divina Comedia*. Dante Alighieri. Madrid: Alianza editorial.
- Fagan, Maresa (2017). “Nearly half of Border police stations have closed”. *The Irish Times*. Friday, December 1, 2017, p. 6.
- Fagles, Robert (1979). Aeschylus’ *The Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*. New York: Penguin Classics.
- (1991). Homer’s *The Iliad*. Introduction and notes by Bernard Knox. New York: Penguin Classics.

- Fernández Duro, Cesáreo (1972). “En Inglaterra y en Flandes”. *Armada Española: desde la unión de los reinos de Castilla y de Aragón*. Museo Naval de Madrid. Instituto de Historia y Cultura Naval. Tomo III. Madrid: Imprenta Real, 1895-1903.
- Flackes, W.D. and S. Elliott (1994). *Northern Ireland: A Political Directory 1968-1993*. Belfast: The Blackstaff Press.
- Foley, Andrew (1998). “‘Befitting Emblems of Adversity’: The Bog Poems of Seamus Heaney”. *English Studies in Africa*; 1998; 41:1.
- Fraser, T.G. (2000). *Ireland in Conflict 1922-1998*. London: Routledge.
- Foster, John Wilson (1995a). *The Achievement of Seamus Heaney*. Dublin: Lilliput Press.
- (1995b). “The Poetry of Seamus Heaney [On *Wintering Out*]”, en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 25-38.
- (2009). “Crediting Marvels: Heaney after 50”, en Bernard O’Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 206-23.
- Foster, Thomas C. (1989). *Seamus Heaney*. Dublin: The O’Brien Press.
- Fumagalli, Maria Cristina (2001). *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Garratt, Robert F. (1986). *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ed. (1995). *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York and London: G. K. Hall & Co.
- Geli, Carles (2015). “El hombre que musitaba versos”. *El País*. 21 de octubre de 2015. <https://elpais.com/ccaa/2015/10/20/catalunya/1445372235_219174.html>. Consultado el 22 de marzo de 2017.
- Gilbert, M. (1993). *The Dent Atlas of British History*. London: JM Dent Ltd.

- Gillespie, Gordon (2017). *Historical Dictionary of the Northern Ireland Conflict*. Second edition. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Glob, P. V. (2004). *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*, introduction by Elizabeth Wayland Barber y Paul T. Barber. New York: Review Books Classics.
- Goodby, John (2000). *Irish Poetry Since 1950: From Stillness Into History*. Manchester: Manchester University Press.
- Government of Ireland (2012). *This is Ireland: Highlights from Census 2011, Part 1*. An Phríomh-Oifig Staidrimh - Central Statistics Office. Dublin: Published by the Stationery Office.
- GOV.UK - *Report of the Bloody Sunday Inquiry*. [*Saville Inquiry*] <<https://www.gov.uk/government/publications/report-of-the-bloody-sunday-inquiry>>. Consultado el 5 de marzo de 2016.
- (1998). *The Belfast Agreement*, also known as the Good Friday Agreement, was reached in multi-party negotiations and signed on 10 April 1998. <<https://www.gov.uk/government/publications/the-belfast-agreement>>. Consultado el 12 de julio de 2013.
- Grant, Patrick (2001). *Literature, Rhetoric and Violence in Northern Ireland, 1968–98: Hardened to Death*. New York: Palgrave Macmillan.
- Green, E.R.R. (1994). “The Great Famine”, en Moody, T.W. and F.X. Martin, eds., *The Course of Irish History*. Dublin: Mercier Press, pp. 263-74.
- Greene, Graham (1974). *The Ministry of Fear*. London: Penguin.
- Greene, David (2013). “Philoctetes”, en David Grene and Richmond Lattimore, eds., Third edition, Mark Griffith and Glenn W. Most, *The Complete Greek Tragedies: Sophocles II*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grennan, Eamonn (2000). Interview, “Derek Mahon, The Art of poetry No. 82”. *The Paris Review*, 154 (Spring).

- Grogan, Dick (1994). "Euphoria and suspicion greet the silencing of guns after 25 years: Northern Ireland hopeful and uncertain as IRA ends campaign of violence". *The Irish Times*, Thursday, September 1, 1994, p. 1.
- Gupta, Suman and David Johnson, eds. (2005). *A Twentieth-Century Literature Reader: Texts and Debates*. London and New York: Routledge in association with The Open University.
- Guthrie, W.K.C. (2001). *The Greeks and their Gods*. Boston: Beacon Press.
- Hall, Edith (1997). "The sociology of Athenian tragedy", en P.E. Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- Hallam, Elizabeth M. (1986). *Domesday Book through Nine Centuries*. London: Thames and Hudson.
- Hancock, Tim (1999). "Seamus Heaney: Poet of Tension or Poet of Conviction?". *Irish University Review*, 29:2 (Autumn-Winter): 358-75.
- Hanley, Brian (2015). *The IRA: A Documentary History 1916-2005*. Dublin: Gill & Macmillan.
- Harmon, Maurice, ed. (1987). *Irish Poetry After Yeats: Seven Poets*. Dublin: Wolfhound Press.
- Hart, Henry (1989). "History, Myth and Apocalypse in Seamus Heaney's *North*". *Contemporary Literature*, 30:3 (Fall): 387-411.
- (1993). *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Haughton, Hugh (2010). *The Poetry of Derek Mahon*. Oxford: Oxford University Press.
- He, Yaorong (2014). "Allied and Alienated: Landscape in Seamus Heaney's Early Poetry". *English Language and Literature Studies*; Vol. 4, No. 4. Canadian Center of Science and Education.
- Heale, M.J. (1986). *The American Revolution*. London: Methuen.

- Hederman, Mark Patrick (1982). "Seamus Heaney: The Reluctant Poet", en Mark Patrick Hederman and Richard Kearney, eds., *The Crane Bag Book of Irish Studies* (1977-1981), Vol. 3, No. 2, 1979. Dublin: Blackwater Press, pp. 481-490.
- Hennessey, Thomas (1997). *A History of Northern Ireland 1920-1996*. Dublin: Gill & Macmillan Ltd.
- Hewitt, John (1968). *Collected Poems, 1932-1967*. London: MacGibbon & Kneeb.
- (1987). *Ancestral Voices: The Selected Prose of John Hewitt*, ed. T. Clyde. Belfast: Blackstaff Press.
- (1991). *The Selected John Hewitt*, ed. A. Warner. Belfast: Blackstaff Press.
- (1992). *The Collected Poems of John Hewitt*, ed. Frank Ormsby. Belfast: Blackstaff Press.
- Higgins, Charlotte and Henry McDonald (2013). "Seamus Heaney's Death 'leaves breach in language itself'. *The Guardian*, August 30, 2013. <<https://www.theguardian.com/books/2013/aug/30/seamus-heaney-death-breach-language>>. Consultado el 14 de mayo de 2016.
- Hildebidle, John (1995). "A Decade of Seamus Heaney's Poetry", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 39-55.
- Hobsbaum, Philip (1987). "The Group: An Experiment in Criticism". *The Yearbook of English Studies* 17, 75-88.
- (1997). "The Belfast Group: A Recollection". *Eire-Ireland*, 32: 2-3, pp. 173-83.
- Home Office, Proscribed Terrorist Organisations. <https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/472956/Proscription-update-20151030.pdf>. Consultado el 22 de octubre de 2015.
- Hufstader, Jonathan (1996). "'Coming to Consciousness by Jumping in Graves': Heaney's Bog Poems and the Politics of *North*". *Irish University Review*, 26:1, 1996, pp. 61-74.

- Hume, John (2008). "Transforming the Union: an evolving dynamic", en Rosemary Bechler, ed., *Britain & Ireland: Lives Entwined III, A new dawn?* Dublin: British Council Ireland, pp. 14-29.
- Hutchinson, Thomas, ed. (1936). *William Wordsworth - Complete Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Jackson, Gabriel (2010). *Juan Negrín: physiologist, socialist, and republican war leader*. Portland, Oregon: Sussex Academic Press.
- Jeffares, A. Norman (1982). *Anglo-Irish Literature*. London and Dublin: Macmillan.
- John, Brian (1988). "Contemporary Irish Poetry and the Matter of Ireland – Thomas Kinsella, John Montague and Seamus Heaney", en Richard Wall, ed., *Medieval and Modern Ireland*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books.
- Johnston, Dillon (1995). "Irish Poetry after Joyce (Heaney and Kavanagh)", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 196-206.
- (1997). *Irish Poetry after Joyce*. Second edition. Syracuse: Syracuse University Press.
- (2003). "Violence in Seamus Heaney's poetry", en Mathew Campbell, ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 113-32.
- Joyce, James (1960). *Ulysses*. Ed. The Bodley Head. London: Penguin.
- (1977). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Grafton Books.
- (2007). *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. John Paul Riquelme. New York; London: W. W. Norton.
- Kamalakaran, Ajay (2013). "Tras los pasos de Antón Chéjov: la isla Sajalín 123 años después. 23 de julio de 2013". *Russia Beyond the Headlines*. <https://es.rbth.com/viajes/2013/07/23/tras_los_pasos_de_anton_chejov_la_isla_sajalin_123_anos_despues_30357>.

Consultado el 11 de octubre de 2016.

- Kavanagh, Patrick (1984). *The complete Poems*, ed. Peter Kavanagh. Newbridge: The Goldsmith Press.
- Kearney, Hugh F. (2006). *The British Isles: A History of Four Nations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keenan, Dan (2007). "No fanfare as army role ends after 38 years: Symbolic handover soon to re-formed Irish Brigade". *The Irish Times*, Wednesday, August 1, 2007, p. 6.
- Kelly Dermot and Michael O'Regan (1994). "Party leaders welcome loyalist ceasefire". *The Irish Times*, Friday, October 14, 1994, p. 9.
- Kelly, James (2000). "From Splendour to Famine", en Séan Duffy, ed., *Atlas of Irish History*. Second edition. Dublin: Gill & Macmillan, pp. 70-95.
- Kennedy-Andrews, Elmer (2006). "John Montague: Global Regionalist?". *The Cambridge Quarterly*, Vol. 35, No. 1, pp. 31-48. Oxford University Press.
- Kerrigan, John (1992). "Ulster Ovids", en Neil Corcoran, ed., *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*. Bridgend: Seren, pp. 237-69.
- Killeen, Richard (1994). *A Short History of Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Kinealy, Christine (2008). "The Historian is a Haunted Man": Cecil Woodham-Smith and The Great Hunger". *New Hibernia Review*, Volume 12, Number 4 (Geimhreadh/Winter): 134-43.
- Kinsella, Thomas (1992). *Butcher's Dozen*. Dublin: Peppercanister (First published 26 April 1972).
- Kirkland, Richard (1996). *Literature and Culture in Northern Ireland Since 1965: Moments of Danger*. London and New York: Longman.
- Kitto, H. D. F. (1994). Sophocles' *Antigone, Oedipus the King, Electra*, ed. Edith Hall. Oxford: Oxford University Press.

- Lasso de la Vega, José S. (2003). *Sófocles*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Laxton, Edward (1998). *The Famine Ships: The Irish Exodus to America*. New York: Holt.
- Lehman, David and John Brehm, eds. (2006). *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Lennon, Colm and Raymond Gillespie (2000). “Reformation to Restoration”, en Seán Duffy, ed., *Atlas of Irish History*. Second edition. Dublin: Gill and Macmillan, pp. 50-69.
- Litton, Helen (1998). *Irish Rebellions: 1798-1916. An Illustrated History*. Dublin: Wolfhound Press.
- Lloyd, David (1992). “‘Pap for the Dispossessed’: Seamus Heaney and the Poetics of Identity”, en Elmer Andrews, ed., *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan, pp. 87-116.
- Longley, Edna (1986). *Poetry in the Wars*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- (2001). *North: “Inner Emigré” or “Artful Voyeur?”*, en Tony Curtis, ed., *The Art of Seamus Heaney*. Fourth edition. Dublin: Wolfhound Press, pp. 63-95.
- Longley, Michael (1976). “The Belfast Group: A Symposium”, *The Honest Ulsterman*, No. 53 (Nov/Dec).
- (1992). “Wounds”, en Frank Ormsby, ed., *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Trouble*. Belfast: The Blackstaff Press.
- (1995). *The Ghost Orchid*. London: Jonathan Cape.
- Lyne, R.O.A.M. (1988). “Augustan Poetry and Society”, en John Boardman, Jasper Griffin, and Oswyn Murray, eds., *The Oxford History of the Classical World: The Roman World*. Oxford; New York: Oxford University Press, pp. 182-205.
- Lynch, Patrick (2011). “The Irish Free State and the Republic of Ireland: 1921-66”, en T.W. Moody and F.X. Martin, eds., *The Course of Irish History*. New edition. Cork: Mercier Press, pp. 283-98.

- MacNamara, John (1982). "The Irish Language and Nationalism", en Mark Patrick Hederman and Richard Kearney, eds., *The Crane Bag Book of Irish Studies* (1977-1981), Vol. 1, No. 2, 1977. Dublin: Blackwater Press, pp. 124-28.
- Macrae, Alasdair (1985). "Seamus Heaney's New Voice in *Station Island*", en Masaru Sekine, ed., *Irish Writers and Society at Large*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe; Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, pp. 122-38.
- Mahon, Derek (1970). "Poetry in Northern Ireland". *Twentieth Century Studies*, 4, 89-93.
- (1992). "Afterlives", en Frank Ormsby, ed., *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: The Blackstaff Press, pp. 291-92.
- (2000). *Selected Poems*. London: Penguin.
- (2016). *New Selected Poems*. Oldcastle: The Gallery Press. London: Faber and Faber.
- Mandelbaum, Allen (1995). *The Divine Comedy*. Dante Alighieri. Notes by Peter Armour. New York: Everyman's Library.
- Martin, Colin y Geoffrey Parker (2013). *La Gran Armada. La mayor flota jamás vista desde la creación del mundo*. Barcelona: Planeta.
- Mazzotta, Giuseppe (2007). "Life of Dante", en Rachel Jacoff, ed., *The Cambridge Companion to Dante*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- ed. (2008). *Inferno*. Dante Alighieri. Translated by Michael Palma. New York; London: W. W. Norton.
- McCartney, Jenny (2007). "Seamus Heaney has seen it all". *The Telegraph*. 13 September 2007. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3667860/Seamus-Heaney-has-seen-it-all.html>>. Consultado el 9 de enero de 2018.
- McCracken, J. L. (2011). "Northern Ireland: 1921-66", en T.W. Moody and F.X. Martin, eds., *The Course of Irish History*. New edition. Cork: Mercier Press, pp. 273-82.

- McCulloch, Andrew (2015). "Regionalism" by John Montague. *The Times Literary Supplement*, 23 de noviembre de 1975. <<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1636687.ece>>. Consultado el 22 de febrero de 2016.
- McCusker, Harold J. (1991). "Waiting Like A Dog: The Gates of Hillsborough", en Seamus Deane, ed., *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Vol. III. Derry: Field Day Publications, pp. 372-77.
- McDiarmid, Lucy (1995). "Heaney and the Politics of the Classroom", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 110-20.
- McDonald, Marianne (1996). "Seamus Heaney's *Cure at Troy*. Politics and Poetry". *Classics Ireland* 3, pp. 129-140.
- (2002). "The Irish and Greek Tragedy", en Marianne McDonald, J. Michael Walton, eds., *Amid our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*. London: Methuen, 37-86.
- McDonald, Peter (1998). "An Interview with Michael Longley: Au Revoir, Oeuvre", en Tim Kendall, ed., *Thumbscrew*, 12 (Winter): 5-14. *Poetry Magazines*. <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=12172>>. Consultado el 2 de abril de 2015.
- McDowall, David (1989). *An Illustrated History of Britain*. Harlow, Essex: Longman.
- McGuckian, Medbh (1995). *Captain Lavender*. Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University Press.
- (2001). "Drawing Ballerinas", *Drawing Ballerinas*. Oldcastle: The Gallery Press.
- McGuinn, Nicholas (1986). *Seamus Heaney: A Student's Guide to the Selected Poems 1965-75*. Leeds: Arnold-Wheaton.
- McGuinness, Arthur E. (1994). *Seamus Heaney: poet and critic*. New York: Peter Lang Publishing.
- McIntyre, Anthony (2008). *Good Friday: The Death of Irish Republicanism*. New York: Ausubo Press.

- McKittrick, David and David McVea (2012). *Making Sense of the Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict*. London: Viking, Penguin.
- McNulty, Eugene (2015). "Words into action: re-hearing Antigone's claim in *The Burial at Thebes*", en Eugene McNulty and Ciarán Mac Murchaidh, eds., *Hearing Heaney: The Sixth Seamus Heaney Lectures*. Dublin: Four Courts Press, pp. 111-23.
- Meagher, Kevin (2016). *A United Ireland: why unification is inevitable and how it will come about*. London: Biteback Publishing.
- Meyer, Carolyn (1995). "Orthodoxy, Independence, and Influence in Seamus Heaney's *Station Island*", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 207-16.
- Meyers, Jeffrey, ed. (1988). *Robert Lowell: Interviews and Memoirs*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Millar, Frank (2005). "Step of unparalleled magnitude". *The Irish Times*, Friday, July 29, 2005, p. 8.
- Mitchell, Claire (2016). *Religion, Identity and Politics in Northern Ireland: Boundaries of Belonging and Belief*. London and New York: Routledge.
- Mitre, Bartolomé (1922). *La Divina Comedia*. Dante Alighieri, traducción en verso ajustada al original por Bartolome Mitre. Nueva edición, definitiva, autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro cultural "Latium".
- Molino, Michael R. (1993). "Flying by the Nets of Language and Nationality: Seamus Heaney, the "English" Language, and Ulster's Troubles". *Modern Philology*, Vol. 91, No. 2 (Nov., 1993): 180-201. University of Chicago Press.
- (1994). *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.
- Moloney, Ed (2007). *A Secret History of the IRA*. Harmondsworth: Penguin.

- Montague, John (1975a). *A Slow Dance*. London: Oxford University Press; Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University Press.
- (1975b). “The Troubles”. *The New York Review of Books*, 16 de octubre de 1975. <<http://www.nybooks.com/articles/1975/10/16/the-troubles/>>. Consultado el 22 de febrero de 2015.
- (1984). *The Dead Kingdom*. Mountrath, Portlaoise: Dolmen Press; Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University Press; Dundonald: Blackstaff Press.
- Montezanti, Miguel Ángel (2009). *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Mori, Reinhard Huamán (2009). Retorno a la semilla. Apuntes sobre *Distrito y Circular* /*District and Circle*: Sol Negro, número 3, febrero de 2009. <<http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/Heaney.htm>>. Consultado el 3 de noviembre de 2014.
- Moriarty, Gerry (1994). “Hume says it’s a good day for Northern Ireland people – and well deserved”. *The Irish Times*, Friday, October 14, 1994, p. 7.
- (2005). “A simple message of compassion from the east and west”. *The Irish Times*, Tuesday, November 22, 2005, p. 11.
- (2018). “SDLP and SF want 50:50 PSNI recruitment”. *The Irish Times*, Friday, January 12, 2018, p. 7.
- Morrison, Blake (1993). *Seamus Heaney*. London and New York: Routledge.
- Morton, Timothy (2006). “Receptions”, en Timothy Morton, ed., *The Cambridge Companion to Shelley*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, pp. 35-42.
- Muldoon, Paul (1992). “The Boundary Commission”, en Frank Ormsby, ed., *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: The Blackstaff Press.
- (2000). *To Ireland, I*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001). *Poems 1968-1998*. London: Faber and Faber.

- Murphy, Andrew (2000). *Seamus Heaney*. Second edition. Plymouth: Northcote House.
- (2009). “Heaney and the Irish Poetic Tradition”, en Bernard O’Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 136-49.
- Murphy, Shane (2003). “Sonnets, centos and long lines: Muldoon, Paulin, McGuckian and Carson”, en Mathew Campbell, ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 189-208.
- Museo del Prado, *El 3 de mayo en Madrid, o “Los fusilamientos”*. Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-enmadrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb847a02c6496c?searchMeta=fusilamiento>>. Consultado el 12 de julio de 2016.
- Nic Craith, Máiréad (2002). *Plural Identities – Singular Narratives: The Case of Northern Ireland*. New York; Oxford: Berghahn Books.
- Northern Ireland Assembly, 2007. “Following the March 2007 election, the party representation in the NI Assembly is as follows”. <<http://www.niassembly.gov.uk/about-the-assembly/general-information/history-of-the-assembly/>>. Consultado el 20 de octubre de 2013.
- Northern Ireland Assembly Elections: 2011. Research Paper 11/42. 18 May 2011. House of Commons Library.
- Northern Ireland Assembly. May 2016 elections. <<http://www.niassembly.gov.uk>>. Consultado el 23 de mayo de 2016.
- Northern Ireland Elections, 1998. The 1998 Referendums, 22 de mayo. <<http://www.ark.ac.uk/elections/fref98.htm>>. Consultado el 8 de septiembre de 2013.
- Northern Ireland Parliamentary Election Results, 2017. <<http://www.election.demon.co.uk/storont/totals.html>>. Consultado el 28 de febrero de 2017.

Northern Ireland Schools Census. Religious breakdown of schools in Northern Ireland.

<<http://www.adls.ac.uk/department-of-education/northern-ireland-schools-census/?detail>>. Consultado el 8 de mayo de 2018.

O'Brien, Brendan (2000). *A Pocket History of the IRA*. Dublin: The O'Brien Press.

O'Brien, Darcy (1995). "Seamus Heaney and Wordsworth: A Correspondent Breeze", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 187-95.

O'Brien, Eugene (2005). *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Minds*. Dublin: The Liffey Press.

— (2016). *Seamus Heaney as Aesthetic Thinker: A Study of the Prose*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

O'Donoghue, Bernard (1992). "Involved Imaginings: Tom Paulin", en Neil Corcoran, ed., *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*. Bridgend: Seren, pp. 171-88.

— (1994). *Seamus Heaney and the Language of Poetry*. Hemel Hempstead & New York: Harvester Wheatsheaf.

— ed. (2009). "Introduction". *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-18.

O'Donoghue, Heather (2009). "Heaney, *Beowulf* and the Medieval Literature of the North", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 192-205.

O'Dowd, Mary (2014). *A History of Women in Ireland, 1500-1800*. London and New York: Routledge.

O'Driscoll, Dennis (2009). "Heaney in Public", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-72.

- O'Grady, Thomas B. (1990). "At a Potato Digging': Seamus Heaney's Great Hunger". *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 16, No. 1 (July, 1990), pp. 48-58.
- O'Halloran, Marie and Sean MacConnell (1994). "Forum 'not a threat to any section of people'". *The Irish Times*, Saturday, October 29, 1994, p. 10.
- Orel, Harold, ed. (1976). *Irish History and Culture: Aspects of a People's Heritage*. Wichita: The University Press of Kansas.
- Ormsby, Frank, ed. (1992). *A Rage for Order: Poetry of the Northern Ireland Troubles*. Belfast: The Blackstaff Press.
- (2009). *Ulster Poetry and the Troubles*. A Troubles Archive Essay. The Arts Council of Northern Ireland.
- Orwell, George (1954). *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin.
- Paisley, Ian (1991). "The Three Hebrew Children", en Seamus Deane, ed., *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Vol. III. Derry: Field Day Publications, p. 371.
- Pakenham, Thomas (2000). *The Year of Liberty: The Great Irish Rebellion of 1798*. London: Abacus.
- Palma, Michael (2008). *Inferno*. Dante Alighieri, ed. Giuseppe Mazzotta. Translated by Michael Palma. New York; London: W. W. Norton.
- Parker, Michael (1993). *Seamus Heaney: The Making of the Poet*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Paulin, Tom (1977). *A State of Justice*. London: Faber and Faber.
- (1983). *A New Look at the Language Question*. Derry: Field Day Theatre Company, Pamphlet No. 1, 1983.
- ed. (1986). *The Faber Book of Political Verse*. London: Faber and Faber.
- (1987). *Fivemiletown*. London: Faber and Faber.
- (1992). *Minotaur: poetry and the nation state*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1993). *Selected Poems 1972-1990*. London: Faber and Faber.

- Pawlish, Hans S. (2002). *Sir John Davies and the Conquest of Ireland: A Study in Legal Imperialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Payne, Stanley G. (2006). *The Collapse of the Spanish Republic, 1933-1936: Origins of the Civil War*. New Haven & London: Yale University Press.
- Police Service of Northern Ireland: *A History of Policing in Ireland*. <<https://www.psni.police.uk/inside-psni/our-history/a-history-of-policing-in-ireland/>>. Consultado el 3 de enero de 2008.
- Potts, Robert (2001). "The poet at play". *The Guardian*, 12 May 2001. <<https://www.theguardian.com/books/2001/may/12/poetry.artsandhumanities>>. Consultado el 23 de marzo de 2016.
- President of Ireland (1990). <<http://www.president.ie/en/media-library/speeches/address-by-the-president-mary-robinson-on-the-occasion-of-her-inauguration>>. Consultado el 20 de agosto de 2014.
- Priestley, J. B. (1992). *An Inspector Calls*. Oxford: Heinemann.
- Pringle, Heather (2017). "Nuevas visiones de los vikingos". *National Geographic*. Marzo 2017, pp. 2-21.
- Pritchard, David (2015). *A Pictorial Guide To The 1916 Easter Rising*. Kilcoole, County Wicklow: Real Ireland Design.
- Public Record Office of Northern Ireland (2007). Hewitt Papers. Crown Copyright.
- Punch, Maurice (2012). *State Violence, Collusion and the Troubles: Counter Insurgency, Government Deviance and Northern Ireland*. London: Pluto Press.
- Queen's University Belfast (2015). "Poetry professor shortlisted for major award", 25 de junio de 2015. <<https://darq.qub.ac.uk/pages/news/latest-news/main-stories/ciaran-carson-forward-arts-award-2015>>. Consultado el 6 de abril de 2016.

- Ramazani, Jahan (1994). *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Riquelme, John Paul, ed. (2007). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York; London: W. W. Norton.
- Rolston, Bill and David Miller (1996). *War and Words: The Northern Ireland Media Reader*. Belfast: Beyond the Pale Publications.
- Russell, Rankin Richard (2010). *Poetry and Peace: Michael Longley, Seamus Heaney, and Northern Ireland*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- (2014). *Seamus Heaney's Regions*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- (2016). *Seamus Heaney: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Russell, Raymond (2011). *Northern Ireland Assembly Election, 5 May 2011*. Research and Information Service. Research Paper, 17 May 2011. Northern Ireland Assembly.
- (2016). *Election Report: Northern Ireland Assembly Election, 5 May 2016*. Research and Information Service. Research Paper, 12 May 2016. Northern Ireland Assembly.
- (2017). *Election Report: Northern Ireland Assembly Election, 2 March 2017*. Research and Information Service. Research Paper, 8 March 2017. Northern Ireland Assembly.
- Ruud, Jay (2008). *Critical Companion to Dante: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, Inc.
- Sainero, Ramón (1995). *La literatura anglo-irlandesa y sus orígenes*. Madrid: Ediciones Akal.
- (1999). *Diccionario Akal de Mitología Celta*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sayers, Dorothy L. (1955). *Dante: The Divine Comedy - 2 Purgatory*. London: Penguin Books.
- Shakespeare, William (1985). *Hamlet*, ed. T. J. B. Spencer. Middlesex: Penguin Books.
- (2015). *Hamlet*, edición bilingüe. Versión y epílogo de Tomás Segovia. Barcelona: Penguin Clásicos.

- Shapiro, Alan (1995). "Crossed Pieties [On the Early Poetry]", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 13-24.
- Shapiro, James (2005). *A Year in the Life of William Shakespeare: 1599*. New York: HarperCollins Publishers.
- Shaw, George Bernard (1921). "Letter from George Bernard Shaw responding to James Joyce's *Ulysses*". <<https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-george-bernardshaw-responding-to-james-joyces-ulysses>>. Consultado el 12 de noviembre de 2016.
- Shorter Oxford English Dictionary (2002). Oxford: Oxford University Press.
- Simmons, James (1992). "The Trouble with Seamus", en Elmer Andrews, ed., *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan, pp. 39-66.
- Simpson, Louis (1992). "Irish Ghosts: 'Station Island'", en Elmer Andrews, ed., *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan, pp. 139-49.
- Snodgrass, Mary Ellen (1988). *Roman Classics*. Lincoln, Nebraska: Cliff Notes.
- Spender, Stephen (1973). "Can Poetry Be Reviewed?". *New York Review of Books*, September 20, 1973, pp. 8-14.
- Stanfield, Paul Scott (1995). "Facing *North* Again: Polyphony, Contention", en Robert F. Garratt, ed., *Critical Essays on Seamus Heaney*. New York: G. K. Hall & Co., pp. 97-109.
- Stebbing, William (1891). *Sir Walter Raleigh: A Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- Stevenson, Anne (2001). *Stations*: "Seamus Heaney and the Sacred Sense of the Sensitive Self", en Tony Curtis, ed., *The Art of Seamus Heaney*. Fourth edition. Dublin: Wolfhound Press, pp. 45-51.
- Swords, Liam (2016). *The Flight of the Earls*. Dublin: The Columba Press.

Synge, John M. (1911). *The Playboy of the Western World. A Comedy in Three Acts*. Dublin: Maunsel and Company Ltd. Electronic File. Digitized by the Internet Archive in 2008 with funding from Microsoft Corporation. <<https://ia800207.us.archive.org/16/items/playboyofwestern00syngrich/playboyofwestern00syngrich.pdf>>. Consultado el 4 de enero de 2017.

The Economist (2016). “The United Kingdom: fragmentation nation”; “Ireland post-Brexit: Put asunder”. July 2nd- 8th, 2016.

—— (2017). “Northern Ireland. Sleep paralysis. What happens when a government puts its feet up for a year?”. November 18th-24th, 2017.

—— (2018a). “The World in 2018. World in numbers: Europe.”

—— (2018b). “Northern Ireland: Past and future collide”. March 31st - April 6th, 2018.

The History Place. Irish Potato Famine. The Great Hunger. <<http://www.historyplace.com/worldhistory/famine/hunger.htm>>. Consultado el 12 de mayo 2016.

The Ireland Chair of Poetry. <<http://irelandchairofpoetry.org>>. Consultado el 4 de enero de 2016.

The Irish Times (1972). “Man killed when bomb exploded outside bar”. Friday, May 19, 1972, p. 5.

—— (1993). “Spring appeals for reason and hope”. Thursday, October 28, 1993, p. 6.

—— (1994). “Declaration attempted to overcome legacy of conflict”. Friday, September 2, 1994, p. 6.

—— (2017). “Cross-border traffic”. Saturday, December 9, 2017, p. 8.

—— (2018). “Violence in Northern Ireland. A salutary reminder”. Friday, July 13, 2018, p. 19.

The New York Review of Books, 16 de octubre de 1975, Volume 22, Number 16.

The Nobel Peace Prize (1998). *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 9 Apr 2018.
<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1998/>.

The Nobel Prize in Literature (1980). All Nobel Prizes in Literature. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 1 Jun 2018. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/>.

The Nobel Prize in Literature (1995). *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 10 Sep 2014. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/>.
<https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-bio.html>.

Tobin, Daniel (1999). *Passage to the Center: Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Tolkien, J.R.R. (1936). "Beowulf: The Monsters and the Critics". *Proceedings of the British Academy* 22, pp. 245-95.

Trudgill, Peter and Jean Hannah (2002). *International English: A guide to the varieties of Standard English*. Fourth edition. London: Arnold.

Tučev, Nataša (2000). "Takers and Makers: Heaney's View on Two Poetic Modes". The Scientific Journal Facta Universitatis, Vol. 2, No 7, pp. 191-200.

Vance, Norman (1999). *Irish Literature: A Social History*. Dublin & Portland: Four Courts Press.

Vargas Llosa, Mario (2016). "El precio de la paz". *EL PAÍS*, 18 de septiembre de 2016, p. 13.

Vendler, Helen (1999). *Seamus Heaney*. London: Fontana Press.

—— (2001). "Second Thoughts: *The Haw Lantern*", en Tony Curtis, ed., *The Art of Seamus Heaney*. Fourth edition. Dublin: Wolfhound Press, pp. 165-178.

—— (2002). "Seamus Heaney and the *Oresteia*: 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition", en Marianne McDonald, J. Michael Walton, eds., *Amid our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*. London: Methuen, 181-197.

- Vickers, Michael (2008). *Sophocles and Alcibiades: Athenian Politics in Ancient Greek Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Virgil (1992). *The Aeneid*. Translated by Robert Fitzgerald. Introduction and notes by Bernard Knox. New York: Everyman's Library.
- Walker, Tom (2018). "Patrick Kavanagh 1904-1967", en Gerald Dawe, ed., *The Cambridge Companion to Irish Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 141-52.
- Wall, Richard, ed. (1988). *Medieval and Modern Ireland*. New Jersey: Barnes & Noble Books.
- (1998). "A Dialect Glossary for Seamus Heaney's Works". *Irish University Review*: Vol. 28, No. 1 (Spring/Summer): 68-86.
- Wallace, David (2007). "Dante in English", en Rachel Jacoff, ed., *The Cambridge Companion to Dante*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 281-304.
- Wallace, Martin (1986). *A Short History of Ireland*. Belfast: The Appletree Press Ltd.
- Walsh, Dick (1983). "Main parties agree on all-Ireland forum". *The Irish Times*, Saturday, March 12, 1983, p. 1 & 7.
- Watling, E.F. (1953). Sophocles' *Electra and Other Plays*. London: Penguin Classics.
- Watson, George (1985). "The Narrow Ground: Northern Poets and the Northern Ireland Crisis", en Masaru Sekine, ed., *Irish Writers and Society at Large*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe; Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, pp. 207-24.
- Whyte J. H. (1994). "Ireland, 1966-82", en Moody T.W. and F.X. Martin, eds., *The Course of Irish History*. Dublin: Mercier Press, pp. 342-61.
- Wickham, Anna (1984). *The Writings of Anna Wickham: Free Woman and Poet*, ed. R. D. Smith. London: Virago Press.
- Woodham-Smith, Cecil (1991). *The Great Hunger: Ireland 1845-1849*. London: Penguin.
- Yeats, W. B. (1933). *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Dublin: Gill and Macmillan.

—— (1996). “On being asked for a War Poem”, en A.N. Jeffares, ed., *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Second edition. New York: Scribner.

York, Jake Adam (2004). *The Architecture of Address: The Monument and Public Speech in American Poetry*. New York: Routledge.

Zimmermann, Bernard (1993). *Greek Tragedy: An Introduction*. Translated by Thomas Marier. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.