

## **Dos pinturas en el paisaje de Seamus Heaney**

**Cecilia Chiacchio (UNLP)**

Según D. W. Meinig “cada nación madura tiene sus paisajes simbólicos. Son parte de la iconografía de la nación, parte de las ideas y memorias y sentimientos compartidos que unen a un pueblo”<sup>1</sup> (OSBORNE,2000:162). La poesía de Seamus Heaney construye sin duda paisajes textuales que van más allá del contexto espacial. Cada piedra, cada río, cada árbol deja de ser sólo un objeto para formar parte de una red de símbolos y significados que entrelazan la tierra, su historia, su gente y su poeta, y ofrecen una representación de Irlanda donde lo privado y lo público se construyen uno a otro.

La poesía de Heaney permite un recorrido de su país donde el suelo irlandés motiva y da cuerpo a la metáfora de Irlanda. El suelo fangoso guarda en su seno las distintas historias que conforman la civilización irlandesa. Las excavaciones allí realizadas se convierten en pre-texto –en ambos sentidos, como excusa o punto de partida y como antelación a la palabra escrita-- de la exploración de la cultura en busca de lo irlandés, excavaciones que llevan capa tras capa a nuevos sentidos y que revelan, a la vez que aumentan, el misterio. “Every layer they strip/ Seems camped on before./ The bogholes might be Atlantic seepage./ The wet centre is bottomless.” (“Bogland”)

La construcción de esos paisajes se da desde lo físico y lo humano: en las primeras marcas del arado están las huellas de quienes trabajaron la tierra y de los productos logrados (“el trigo neolítico” en “Belderg” o el recuerdo del abuelo cortando la turba en “Digging”). La exploración de la tierra motiva la exploración de la pertenencia expresada en la preocupación por la lengua; y la actividad de cavar la tierra, enseñada de padre a hijo, se entrelaza con la de escribir. La pala se convierte en pluma, y el terreno fértil producirá sus poemas, develando significados ocultos, como los misterios ocultos en el suelo.

El paisaje de Heaney excede el círculo íntimo y alcanza una dimensión política caracterizada por las propias encrucijadas del poeta. Esa relación entre el suelo irlandés y lo irlandés (“Irishness”) confluyen, en términos de David Lloyd (cit. en O’BRIEN,2002:67), en la estetización de las políticas irlandesas. Irlanda se construye también a partir de la relación con otras culturas y otras naciones, y especialmente importante es la relación con Inglaterra.

Ante la imposición de una unidad en el concepto de nación, la valoración de Irlanda como territorio político y cultural se convierte en material poético para Heaney, quien presenta una visión de su país cruzada por la historia y por las políticas de esa historia y de esa geografía, donde se destaca la necesidad de encontrar la pertenencia y la identidad a partir de las diferencias con la nación dominante pero reconociéndose a la vez parte de esa nación: ambas conforman su poesía. En *Preoccupations* expresa, en términos de género, que los poemas resultan del encuentro, por un lado, de la voluntad y la inteligencia masculina –que relaciona con Inglaterra—y, por otro, los cúmulos de imágenes y emoción femenina –Irlanda (34). Heaney rescata las significaciones de Irlanda, su gente, su lengua y su cultura, pero dejando de lado un sentido reduccionista de lo local o regional. “We are no longer innocent, we are no longer just parishioners of the local” (1980:148).

Entender los paisajes de Seamus Heaney, entonces, implica explorar una trama de varias dimensiones. La proposición de Edward Soja de un tercer espacio facilita este acercamiento; entendiendo ese tercer espacio como una dimensión que infunde nuevos modos de interpretación, con una creciente conciencia de la “simultaneidad y complejidad entrelazada de lo social, lo histórico y lo espacial, de su inseparabilidad y su interdependencia” (1996:3). Los poemas de Heaney configuran una espacialidad con texturas: espacios a la vez reales y representativos (Irlanda, Mossbawn, Belderg, *bogland*); espacios sentidos (el placer de la tarde asoleada en “Sunlight”), todos componiendo un nuevo paisaje, un tercer espacio caracterizado por las simultaneidades<sup>2</sup>.

En una conferencia dictada en 1977 y luego incorporada a *Preoccupations*, Heaney explora el sentido de pertenencia a un lugar a través de la obra de Kavanagh y otros poetas irlandeses. La expresión más rica la constituye, según él, el matrimonio sentido y ecuánime entre el país geográfico y el país mental, y toma su tono de una cultura oral heredada y compartida inconscientemente o de una cultura literaria saboreada conscientemente. (1980:132) En el caso de *North* (1975) a esa cultura literaria que da tono al sentido del lugar, podemos sumar otras presencias relevantes para nuestra construcción del paisaje de Heaney en un sentido amplio y comprensivo, la de dos pintores: Brueghel y Goya. El primero aparece en uno de los poemas dedicados a Mary Heaney al inicio del libro. El segundo, en el cuarto poema de “Singing School” casi al final del mismo.

En “The Seed-cutters” (“Los segadores”) el poeta describe una escena de campo: un grupo de labriegos, de rodillas bajo un seto, trabajando en la cosecha de la papa. La composición de la escena recuerda inmediatamente a un cuadro de Peter Brueghel, el viejo (1525-1569), a quien Heaney se dirige diciendo: “Brueghel,/ You’ll know them if I can get them true”<sup>3</sup>. El problema de la representación -hacer reales a los segadores- aparece desde el inicio del poema, marcándose como eje común. Heaney intenta dar forma a la escena a la manera que Brueghel componía sus cuadros, dando “realidad” a los segadores a través de los detalles de la situación; pero mientras Brueghel pinta cada uno de los personajes en detalle, Heaney parece individualizar el corte de la papa, y allí mantiene al individuo (cada cuchillo) dentro de la representatividad (la generalización del título).

La presencia de Brueghel tiene además otro correlato. “Los segadores” de Brueghel pertenece a un conjunto de pinturas que retratan las vidas cotidianas de los hombres comunes: el trabajo, la vida en el pueblo, las festividades religiosas y paganas, etc. Basta recorrer “La danza de los labriegos”, “La riña entre el carnaval y la cuaresma”, entre otras, para observar que se trata de escenas populares que, a pesar del anonimato que las caracteriza –o través de él-- son representativas de los variados pobladores y campesinos. Los seres que habitan en estas pinturas son figuras comunes, sin nombres, pero son aquellos que forman la sociedad y el lugar. La vida cotidiana y el detalle intimista – aquello que se volvería foco de estudios sociales y artísticos en la 2ª mitad del siglo XX-- se encuentra en la obra de éste y otros pintores flamencos y alemanes.

Los campesinos del poema bien podrían ser los de Brueghel por la semejanza de la escena y la atmósfera, pero la focalización en la papa, objeto que en sí condensa los sentidos del alimento y la fortaleza, el hambre y el sufrimiento del pueblo irlandés, nos traslada a los paisajes de Heaney. Para describir a los segadores, el poeta no recurre a una descripción detallada del quehacer tanto como a una descripción casi pasiva, semejando el estatismo de la pintura. La única acción que se menciona es la de hendir el cuchillo (y esto, con pereza) y abrir el tubérculo en dos mitades. El resto del poema es la descripción de las figuras de los segadores y la descripción de la papa. La elección de comenzar a describir la segunda en la misma línea que se presenta a los primeros subraya la continuidad de los unos en la otra, en un protagonismo compartido, “They are the seed-cutters. The tuck and frill”<sup>4</sup>.

En el poema, al espacio real, el campo donde trabajan los segadores, se suma el espacio sentido a través de la diferenciación y del deseo de pertenencia del poeta a ese grupo y a ese lugar. Al comienzo del poema, Heaney escribe , “*They are the seed-cutters*” (bastardillas mías) estableciendo una distancia entre sujeto enunciador y objeto. El yo lírico observa la escena como quien contempla la pintura. Sin embargo, al final del poema se incluye –junto con el lector— en la anonimidad de los campesinos de la escena. “...compose the frieze/ With *all of us* there, *our* anonymities”<sup>5</sup> (bastardillas mías), donde el uso repetido del pronombre acentúa con insistencia el deseo de ser incluido.

A estos niveles de composición espacial (el espacio real y el sentido) se suma otro, el temporal, ya que tanto la pintura como el poema son espacios de inmortalización de los segadores. Repetidas veces hace Heaney referencia al tiempo: por un lado, parece que los campesinos “seem hundreds of years away”<sup>6</sup>, que la escena está suspendida en una atemporalidad que sugiere la semejanza entre los dos grupos de segadores. Por otro lado, los campesinos tienen tiempo de sobra “With time to kill,/They are taking their time...”<sup>7</sup>. La lentitud de la escena acerca la representación del poema al cuadro donde ha quedado plasmada la imagen fija. Es como aquella inmortalidad que Keats describiera en la urna griega, donde los personajes representados en las escenas nunca llegan a concretar sus acciones. Si bien en la poesía los segadores concretan la acción de cortar la papa -se ve el “destello lechoso” y la marca de agua en el centro-, el detalle de la descripción y lo mínimo de la escena prevalecen en el poema como una pintura. Otro elemento hace referencia al tiempo: la rutina enunciada en “Oh, calendar customs!”<sup>8</sup> donde la repetición cíclica de la cosecha – remarcada por los brotes, las raíces y las papas cortadas-- insinúa un detenimiento en el tiempo; año tras año la misma escena se repetirá y presenciarla es como presenciar un cuadro. ¿Cómo distinguir una escena de otra? Es aquí donde el anónimo prevalece porque los segadores no tienen nombre y porque en su anonimato pueden incorporar a todos; labriegos y poetas y lectores.

Las últimas líneas nos vuelven a recordar la intención de componer un cuadro; así como al inicio se dirigió a Brueghel y expresó el deseo de representar a los segadores de manera tal que el pintor los reconozca, al final vuelve a dirigirse al pintor; “...compose the frieze/ With all of us there, our anonymities”, en un movimiento cíclico que refuerza la atemporalidad.

El otro pintor, Goya, aparece en “Summer 1969” (“Verano 1969”), poema que, en palabras de Heaney, recuerda “aquel caluroso verano de 1969 que compartimos [con Pamela O’Mailey] intensamente en la Arganzuela, aquel verano en que el peligro se estaba fraguando en nuestra tierra, en Derry y Belfast, y la figura de nuestro futuro comenzaba a manifestarse en las brutalidades y pesadillas retratadas por Goya” (cit. en la página de la Asamblea de la Cooperación por la Paz).

El poema comienza con una comparación irónica y cruel: mientras en Belfast la Policía cubría a la multitud con el fuego de las armas, el poeta “... was suffering/ Only the bullying sun of Madrid”<sup>9</sup>. Ambos, la multitud y el poeta sufren el peso del fuego, unos real, el otro metafórico. El poeta se retira<sup>10</sup> al fresco de El Prado, en un movimiento que sugiere –sarcásticamente-- una retirada forzada por el peligro. La elección de términos que nos refieren a sufrimiento para describir la situación del poeta en Madrid refuerzan semánticamente la comparación inicial. (Además de “bullying” y “retreated”, “The air a canyon rivering in Spanish”, “I sweated my way”)<sup>11</sup>

Entre las menciones del sol tirano de Madrid y del refugio en el Prado, el poeta describe escenas de la vida que lleva en España: sudor, hedores del mercado de pescado, noches de vigilia, ventanas abiertas, todo efecto de un calor abrasador y la alusión a una atmósfera sofocante y densa. Volviendo una noche por el descampado, se refiere a la presencia de la Guardia Civil –eco de la Policía en Belfast. Como si fuese el resultado del efecto de ese calor tiránico, la estrofa siguiente resulta sumamente confusa y ambigua. En principio se escucha una voz (¿de un miembro de la Guardia Civil? ¿de uno de los que hablaban mientras cruzaban por el descampado?) que, en la traducción de Margarita Ardanaz, les ordena “Retrocedan...manténgase agrupados”. En la versión original, en realidad, se lee “Go back,...try to touch the people”, permitiendo, a mi entender, la lectura de “Regresa... trata de llegar a la gente”. En la segunda línea “Otro” conjura a Lorca desde su colina. Ese otro, y entonces se podría comenzar a esgrimir una respuesta a los interrogantes sobre la primera voz, no puede haber sido un miembro de la Guardia Civil, pues seguramente no llamaría al recuerdo el poeta detenido por la Guardia Civil de Franco en 1936. “Conjurar” tiene un aire demasiado mágico. Si las voces no se corresponden con la Guardia Civil, entonces son las voces del poeta y sus amigos, o las voces de fantasmas que hablan al poeta. “Uno” y “otro” se confunden en un “nos” en la tercera línea. “We sat through death counts and bullfight reports/ On the television, celebrities/ Arrived from where the real thing still happened”<sup>12</sup>. ¿Otra referencia a la situación de Belfast como lo real? Si es así, el poeta entonces está

viviendo una situación irreal, a una distancia de los hechos sentida con el peso de la culpa.

Ya en El Prado, observa “Los fusilamientos del 3 de mayo” de Goya. Del cuadro el poeta enfatiza “—the thrown-up arms/And spasm of the rebel, the helmeted/ And knapsacked military, the efficient/ Rake of the fusillade” donde los cortes en los versos dan unidad a las figuras confrontadas de los militares y los rebeldes, especialmente la figura central del cuadro,<sup>13</sup> a la vez que fragmentan los sujetos.

Una primera mirada de “Los fusilamientos...” confrontada con el cuadro compuesto por Heaney en “The Seed-cutters” remarcaría las diferencias. Sin embargo, tienen ciertos elementos en común: el semicírculo de campesinos en uno se convierte en dos líneas enfrentadas: soldados y rebeldes; los cuchillos de los segadores son reemplazados por los fusiles. La inmortalidad de la escena de campo, congelada en lo cíclico y el anonimato, pasa a ser aquí una escena congelada en el tiempo pero con un referente concreto: son los fusilamientos del 3 de mayo. A estos elementos de composición, se suman dos preocupaciones en común; el problema de la representación y la inmortalidad.

La noción de pesadilla se expande en la presencia de otras obras de Goya que el poeta visita en la sala de al lado. Esas representaciones parecen cobrar vida propia; ya no son pinturas, sino pesadillas que cuelgan de la pared. En imágenes que repiten el sufrimiento del pueblo del poeta --esa multitud cubierta por los disparos en Belfast, esa gente a la que debe llegar-- el Saturno se come a sus hijos, el caos gira sobre el mundo, dos guerreros escandinavos se golpean hasta morir. “Where two bersekers club each other to death/ For honour’s sake, greaved in a bog, and sinking.”<sup>14</sup>

¿De qué manera logran Brueghel y Goya dar tono al sentido del lugar, a esa unión del país geográfico y mental dentro de *North*? Las dos representaciones dan voz y cuerpo a un conflicto del poeta; una tensión sentida entre el exilio y su rol de poeta, entre la necesidad de cantar a Irlanda y de Irlanda, y la necesidad de tomar distancia. El poema “Summer 1969” está gobernado por un tono de tristeza, con un dejo de culpa y acusación, en esa ironía que pinta al poeta refugiado en el museo de su enemigo madrileño, el calor, en la voz que le pide que regrese y llegue a su gente, y en la presencia de Lorca conjurado. La mayor tensión llega de la mano de Goya: “He painted with his fists and elbows, flourished/ The stained cape of his heart as history charged”<sup>15</sup>.

Una escena doméstica al principio, una escena cargada de historia y sufrimiento al final, y en medio de las dos pinturas, el poeta expresa su conflicto y compone el friso de su paisaje: un paisaje cargado de espacios reales y de espacios sentidos; un paisaje inmortalizado y anónimo pero aferrado a la tierra y a la gente.

Con este dejo de tristeza y culpa cierra el libro, definiéndose como “un inner emigreé”, quien escapó de la masacre y se perdió una oportunidad única; “Escaped from the massacre”, “...have missed/ The once-in-a-lifetime portent,/ The comet’s pulsing rose”<sup>16</sup>. Y se pregunta cómo es que terminó así.

### **Bibliografía**

- Heaney, Seamus (1996) *North*. London: Faber & Faber. Primera edición 1975.
- ----- (1995) *Norte*. Madrid: Hiperión. Traducción, prólogo y notas de Margarita Ardanaz.
- ----- (1980) *Preoccupations*. New York: Faber & Faber.
- McGuinness, A (1994). *Seamus Heaney. Poet and Critic*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- O’Brien, E (2002). *Seamus Heaney and the Place of Writing*. Gainesville, Florida: University Press of Florida.
- Osborne, B. “The iconography of nationhood in Canadian art”. En: Cosgrove, D y Daniels, S (eds) (2000). *The Iconography of Landscape*. Cambridge, UK: CUP.
- Soja, E (1996). *Thirdspace*. Cambridge, Mass. USA: Blackwell.
- Página de la Asamblea de la Cooperación por la Paz <[www.acpp.com](http://www.acpp.com)> (3/9/06)

- <sup>1</sup> “Every mature nation has its symbolic landscapes. They are part of the iconography of nationhood, part of the shared ideas and memories and feelings which bind a people together” (mi traducción)
- <sup>2</sup> En términos de Lefebvre, de quien parte Soja, tres espacios en una simultaneidad: los percibidos, los concebidos y los vividos.
- <sup>3</sup> “Brueghel,/ tú los conocerás si te los hago reales” Salvo expresa aclaración, las traducciones de los poemas de *North* pertenecen a Margarita Ardanaz (ver bibliografía)
- <sup>4</sup> “Son ellos, segadores. Los ojos y los tallos”
- <sup>5</sup> “...compón tú mismo el friso,/Ponnos dentro a *nosotros*, *nuestras* anonimidades”
- <sup>6</sup> “existieron hace cientos de años”
- <sup>7</sup> “...Para matar el tiempo/Se lo toman con tiempo”
- <sup>8</sup> “¡Ah, las costumbres de almanaque!”
- <sup>9</sup> “solo soportaba/ El tiránico sol de Madrid”
- <sup>10</sup> Retreat en el original, “I retreated to the cool of the Prado”
- <sup>11</sup> “tiránico”, “me retiré”, “el aire, un cañón fluyendo en español”, “sudaba mi camino”
- <sup>12</sup> “Nos sentamos ante casos de muerte y crónicas taurinas/ En la televisión, celebridades/ Llegadas desde donde lo real seguía sucediendo”
- <sup>13</sup> . Entiendo “thrown-up arms” no como “las armas abandonadas” en la traducción de Ardanaz sino como los brazos elevados, un gesto de entrega y cierta resignación, pero también de invocación trágica.
- <sup>14</sup> “en el que dos enloquecidos se apalean a muerte/ Por motivos de honor, enfangados hasta la rodilla y hundiéndose”. Aquí vuelvo a discrepar con la traducción de Ardanaz pues en “dos enloquecidos” se pierde la relación con los habitantes nórdicos (“bersekers” en el original nos refiere a guerreros escandinavos) tan presentes en la poesía de Heaney y en especial en este libro, *North*.
- <sup>15</sup> “El pintó con los puños y los codos, exhibiendo/ Su corazón ensangrentado mientras la historia ataca”. “Ataca” podría reemplazarse por “embestía” pues la elección del pasado refleja mejor la situación de Goya y el original (“charged”). Además, el término embestía tiene una carga extra de fuerza irrefrenable
- <sup>16</sup> “escapó de la masacre” y “ha dejado pasar /El gran enigma de la vida, /La rosa palpitante del cometa”. (“Exposure”)