



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

THE (W)HOLE OF THE MOON: LAS REPRESENTACIONES DE LA AUSENCIA EN ALGUNOS EJEMPLOS DE LA LITERATURA IRLANDESA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

HELENA TORRES MONTES GARCÍA

ASESORA: DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI



CIUDAD UNIVERSITARIA

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

I.	a. Introducción. La ausencia, ¿está?	5
	b. La ausencia de Irlanda.....	19
II.	Yeats y la belleza desaparecida.....	28
III.	Trevor y la ausencia como parálisis.....	37
IV.	Heaney y la muerte brillante.....	48
V.	Conclusión. La presencia de la ausencia.....	59
VI.	Bibliografía.....	63

*Para mis tías, Marcela y Araceli
Porque ustedes son las almas más allá del silencio
Y van más allá de su ausencia.*

Quisiera agradecer, antes que nada, a mi familia por el cariño que me han dado todos estos años, desde que decidí elegir una carrera como Letras Inglesas. Gracias por respetar y apoyar mi decisión, por estar ahí para mí y haberme acompañado hasta el final de esto.

Un agradecimiento especial a mi asesora, la Dra. Irene Artigas, quien levantó este trabajo del agujero de donde estaba y lo sacó adelante. Sin ella, este trabajo no hubiera visto la luz. Asimismo, un agradecimiento a todos los excelentes profesores que conocí durante mi estancia en la UNAM.

Mas no sólo a los profesores; también quiero agradecerle a las maravillosas personas que conocí en esta institución por estar a mi lado. Gracias Fer, Lil, Gerry, Dari; pero, sobre todo, gracias, Zeidy. Eres una persona que vale oro.

También quiero recordar a mis amigos que no pertenecían a esta carrera y que nunca me han dejado a un lado: Ximena, Daffne, María Fernanda, Gero, Andrea... pero sobre todo a Verónica. Gracias por leerme.

Gracias, Jessica, por ser lo más cercano que tengo a una hermana y por todos estos años de amistad.

Gracias, Caroline, por enseñarme que los sueños no tienen límites, ni geográficos ni mentales... pero gracias a mis exalumnos por recordarme cómo soñar, sobre todo a Alexa, Diego, Charlie, Mariana y mi querida Minah.

Gracias a todos ustedes, he llegado aquí.

Helena Torres

I. a. Introducción. La ausencia... ¿está?

La ausencia es una palabra que provoca complicaciones desde el momento en que se menciona, por lo que implica, o, quizá, deberíamos decir, por lo que *no* implica. ¿Cómo hablar de algo que no está? ¿Cómo hablar de algo que, a simple vista, no puede percibirse?

La literatura y su relación con los conceptos abstractos—desde los sentimientos, hasta la búsqueda de lo que no puede representarse—quizá debería facilitar esta acción; pero hay diferentes formas de tratar el tema de la ausencia, de nombrar lo que no está, por ejemplo, las elipsis entre capítulos o los sujetos tácitos.

No sólo eso: también podríamos argumentar que la labor de la escritura es una labor que está en permanente contacto con lo que es la ausencia. El autor se encuentra, al inicio, con la página vacía que se debe llenar: volver palabras lo que aún no está, lo que se encuentra aún en el mundo de las ideas. Lo que escriba o deje de escribir afecta al texto. Incluso, podríamos mencionar que escribir para un hipotético lector que no se encuentra presente, es un ejemplo de cómo la labor literaria gira alrededor de la ausencia, de una figura que no está. Incluso los espacios entre las palabras quieren decir algo. La escritura se encuentra en permanente relación con lo que está y deja de estar, y por lo tanto la literatura, su deseable resultado, aún más.

También es cierto que no todo se limita al campo de la literatura. En nuestra vida cotidiana, hay muchas cosas que nos llevan a pensar en lo ausente: desde la vista de un cuarto vacío, hasta las investigaciones que se hacen para descubrir zonas desconocidas, ya sea del mundo o del espacio. Lo que se conoce recuerda que hay cosas que no se conocen, pero que eso no quiere decir que no existan. El lenguaje busca maneras de lidiar con esos obstáculos, de hacer preguntas, de presentar posibilidades para lo que aún no se conoce. El teórico Timothy Walsh, en cuyo trabajo me he basado para esta tesina, inicia sus exploraciones sobre la ausencia en la literatura hablando de situaciones de todos los días antes de pasar

a ejemplos en el arte. Walsh menciona como ejemplo de una ausencia famosa los brazos de la Venus de Milo (15-18) antes de pasar a ejemplos concretos de obras literarias: “The Figure in the Carpet”, de Henry James, es una de ellas. Walsh dice que en este cuento el personaje busca una figura en la alfombra, una figura que no se revela qué es, mas el cuento se construye alrededor de esta figura, que no ha sido revelada, que prácticamente no está (Walsh, 139-141). Sin embargo, el que la figura no esté no impide que el cuento se desarrolle; más bien, sucede al contrario. La ausencia de la figura es lo que hace que el cuento exista.

Con base en esta premisa, encontré similitudes en los textos que voy a tratar en esta tesina: tres obras de autores irlandeses: William Butler Yeats, con un poema escrito a finales del siglo XIX: “He Remembers Forgotten Beauty”; y William Trevor y Seamus Heaney, con textos escritos durante el siglo XX: “The Ballroom of Romance” y *Clearances*, respectivamente. Los textos que seleccioné giran alrededor de una figura que ya no se encuentra ahí, de algo que pertenece al pasado, o incluso de algo que saben que no está, y que quizá nunca lo esté, dejando detrás un sentimiento de vaciedad absoluta: es posible podamos reconocer esa vaciedad como algo presente en la vida cotidiana.

Así, con esta tesina busco mostrar a la ausencia como un concepto que a pesar de ser tan abstracto y de sus implicaciones, puede volverse el eje de tres obras literarias, tanto en prosa como en verso. En mi análisis, el tema de la ausencia será identificado; posteriormente, se mostrará la forma en la que el autor *escribe* esa ausencia, hasta llegar a una conclusión de lo que el tema de la ausencia representa para el autor en cuestión. Así, se demostrará que la ausencia, a pesar de ser un concepto abstracto, es capaz de ser escrito y no sólo eso: que es también algo inherente a la literatura y a la cultura: en este caso a la Irlanda de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esa cotidianidad también la podría extender a más casos los cuales no trataré en esta tesina. Pero profundicemos un poco más.

La definición simple de ausencia, provista por el Diccionario de la Real Academia Española, es “Acción y efecto de ausentarse o de estar ausente”

(rae.es). Pasando a la definición de “ausentar”, ésta es: “hacer desaparecer algo”. Así, la “ausencia” podría limitarse a ser algo que no está ahí, un hueco, y, por lo tanto, algo que no puede tratarse, puesto que no es nada.

Sin embargo, esta apreciación es engañosa. Veamos la ausencia desde un plano cotidiano: tenemos, por mencionar algo, una canasta vacía. Una canasta, sin embargo, es un utensilio que está creado para llevar cosas en ella. Así, al ver una canasta vacía, es muy probable pensar en qué puede haber contenido o con qué se le puede llenar: el observador repara en esta ausencia por la función de la canasta. De hecho, la propia palabra “vacía” llama la atención al hecho de que falta algo en la canasta.

Así, podemos estar de acuerdo con Timothy Walsh, quien dice “...absence can be registered only when the expectation of something is thwarted or deferred” (Walsh, 26). Esta cita nos deja en claro que la ausencia sólo funciona cuando hay, palabra clave, una *presencia* que no se encuentra. O, dicho de manera más sucinta, presento esta cita de Eugene Goodheart: “Absence implies presence, the opposite of nothingness” (Goodheart en Walsh, 6). Esta paradoja es la que distingue a la ausencia de la nada: la idea de la falta, que llama la atención hacia la presencia que debería de estar ahí y no está. La RAE otorga una acepción del verbo “faltar” que sirve mucho a este trabajo: “Estar ausente del lugar del que suele estar” (rae.es).

Es a partir de estas presencias que ya no se encuentran que se pueden construir hipótesis, historias relacionadas con ellas. Podríamos iniciar hablando de las presencias concretas: cosas tangibles. Regresando al ejemplo de la canasta vacía, un pétalo o una hoja que encontráramos en ella serviría para construir la hipótesis de que se trata de una canasta que sirve para transportar flores, y de ahí se suceden varias ideas: la canasta podría pertenecer a una vendedora, o que sólo fuera usada para un regalo, entre otras. Incluso se podría pensar en el tipo de flores que cargaba.

Una construcción tan simple como ésta, como podemos ver, nos ha llevado a crear una especie de historia relacionada con lo que ignoramos acerca de la canasta. Pero también hay más detalles: la vida no se limita a inventar historias

sobre cosas concretas que no están ahí. Así, regreso a lo que ya mencioné sobre la literatura y los conceptos abstractos, los conceptos que no podemos representar. Existe la búsqueda de lo que no se conoce, el nombrar lo que no se puede nombrar. Me sirvo de una cita del poema de Yeats del cual estaré hablando más adelante, “He Remembers Forgotten Beauty”. En este poema se presenta un concepto abstracto que a su vez atrae la imaginación creadora: se podría hablar de una palabra que es equivalente a la canasta. Así como ésta debe contener algo, esta palabra debe tener un significado. La pregunta es, ¿cuál? Veamos a qué me refiero.

El verso dice: “Brood her high lonely mysteries” (Yeats, l. 24). Al leer el verso con atención, el lector puede darse cuenta de que, en cierto modo, la palabra “mysteries” no significa nada. Sí, literalmente se refiere a “misterios”, pero, ¿cuáles son esos misterios? ¿Acaso hay alguien que pueda describirlos? Y, ¿acaso no sucedería que, si éstos fueran descritos, dejarían de ser “misterios”? Veamos la definición de la palabra según la Real Academia Española: “Cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar” (rae.es). Ésta es una de las primeras definiciones que aparecen, y, como podemos leer, se trata de una definición vacía: es como si el diccionario consultado nos dijera que ignora lo que es un misterio. Sin embargo, eso no quiere decir que el misterio “no exista”: más bien, quiere decir que es un término que se usa para definir lo que no se conoce, lo que está *ausente* de nuestro conocimiento, recalcando, claro, que su ausencia es porque *sabemos que es algo que está ahí*, sólo no podemos definirlo. No se sabe qué es, pero ahí está. Es como el contenido imaginado de la canasta: no sabemos qué pudo haber sido, pero eso no impide imaginar diferentes posibilidades, aunque ninguna sea certera. El misterio nos brinda esa posibilidad de imaginar diferentes escenarios, aunque ninguno alcance a revelar lo que es. Las palabras también tienen su contenido ausente: su falta de definiciones concretas para ciertos conceptos o ideas.

La idea de “misterio”, entonces, nos lleva a una verdad acerca del lenguaje: “...language does not encompass the full range of human experience...” (Walsh, p. 8). Dejo la cita a la mitad para enfocarme en esta parte. Si bien es cierto que el

lenguaje no alcanza a definir todo lo que nos rodea, como ya hemos visto, también es cierto que esos huecos en el conocimiento (y aquí ya estamos hablando de ausencias, acaso semánticas o lingüísticas) no se pueden quedar vacíos. Estas ausencias se llenan con términos que asimismo, como acabamos de ver con “misterio”, no resuelven nada: Walsh los llama “lexically empty items” (7).

Así tenemos estos términos que no buscan definir, sino presentarle al lector lo que está más allá del “sistema del cual se puede escapar” (Walsh, 47) del lenguaje. Vuelven a eso que se escapa parte del lenguaje; lo vuelven un poco más comprensible al momento en el que se puede enunciar.

Una vez más, regreso a la definición de “misterio”; específicamente, a la parte que pertenece al campo de la teología: “En la religión cristiana, cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe” (rae.es). Desde el momento en que el misterio se cataloga como algo “inaccesible a la razón”, se nos da una idea de que no podemos describirlo por medio de palabras. Esta segunda parte de la definición nos lleva a la cita de Walsh que había dejado incompleta antes y que ahora presento en su totalidad: “...language does not encompass the full range of human experience, nor does it provide access to our highest moments of enlightenment.” (8).

Esos momentos de iluminación, estas epifanías, ya han sido tratados en la literatura; las experiencias indescriptibles de Margery Kempe¹, por ejemplo. Ella hablaba de momentos de “cercanía con Dios” los cuales tenía problemas para poner en palabras. Una de ellas dice así: “Ne hyrself cowd nevar telle the grace that sche felt, it was so hevenly, so hy aboven hyr reson and hyr bodyly wyttys, and hyr body so febyl in tym of the presens of grace that sche myth nevar expressyn it with her Word lych as sche felt it in hyr sowle” (Kempe en Windcraft, 45). En ese pasaje, Margery Kempe habla del momento en el que recibió la gracia

¹ Margery Kempe (1373-c.1439) mujer de clase acomodada y madre de catorce hijos que dejó su vida para dedicársela a Dios, y a rezar por las almas de sus hermanos cristianos por toda Inglaterra (Glenn, 540). Kempe aseguró tener visiones que le permitían comunicarse con Dios (Glenn, 541). Ella no podía poner sus visiones en palabras pues ese es el dilema de los textos místicos, van más allá de la comprensión o de la razón. (Coulson, <http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL12/12ch5.html>, consultado el 22 nov 2011). Es pertinente añadir que la popularidad de Kempe como mística no garantiza la “realidad” de sus visiones, por así decirlo. Que lo que haya visto haya sido verdad o no es discutible: tan sólo la uso como un ejemplo de lo “inexpresable”.

de Dios tras ser una pecadora, y reconoce que las palabras no pueden explicar lo que sintió. Así, podemos ver que en la literatura se encuentra la búsqueda por nombrar, por describir, por comprender sensaciones, los propios conceptos abstractos ya casi vueltos clichés que listé al inicio, intentos que se ven materializados en las figuras retóricas como las metáforas, personificaciones, etc. Estas iluminaciones no son religiosas, como las de Kempe, pero son momentos en los cuales lo inexpresable es revelado mediante el uso del lenguaje.

Mas lo inexpresable no es tan sólo inherente al poeta: Watts recalca que la pérdida es una experiencia compartida entre el lector y la voz poética:

[T]he mere terms of overwhelming experience are readily shared between poet and reader: the poet's mortal speaker says [that] words cannot say, and the mortal reader knows both the loss and the inexpressibility of it, *feels the loss because of its inexpressibility*. [...]. ... words say [that] they cannot say the grief of the loss; and in so proving the unspeakable reality of loss, words keep loss present in the real world...

(Watts, 26, cursivas mías).

Así, queda claro que lo que se ha perdido y/o es inexpresable no es algo que permanezca remoto a la experiencia humana: al contrario, es esa incapacidad de expresarlo lo que lo vuelve más cercano a la experiencia, en este caso, del lector. Volvemos a la capacidad de “ver” o percibir lo que no se encuentra ahí que habíamos mencionado.

El problema es trasladar lo imperceptible o inexpresable a un nivel comprensible, algo que por fuerza debe percibirse para poder servir a la función de comunicar. ¿Cómo lograr eso? Antes hablé un poco de las figuras retóricas como iluminaciones de lo inexpresable, mas Steiner insiste en que hay ciertas cosas inexpresables que han de mantenerse así. Él habla acerca de esta imposibilidad del lenguaje, el lenguaje que parece estar muy ligado a la “imperfección” de este mundo:

Speech can neither articulate the deeper truths of consciousness, nor it can convey the sensory, autonomous evidence of the flower [...]. It is not only that language cannot reveal these things: it labours to do so, to draw near to them, falsify, corrupt that which silence [...], the unspeakable and unspeaking visitations of the freedom and mystery of being [...] may communicate to us in privileged moments. Such transcendental intuitions have sources deeper than language, and must, if they are to retain their truth claims, remain undeclared.

(Steiner en Walsh, 51).

Y a nosotros, los humanos que también pertenecemos al reino de la imperfección, nos acompañan esas cosas inexpresables. Sin embargo, el propio lenguaje acaba siendo un obstáculo para esta acción. Derrida había hablado del lenguaje comparándolo con la Torre de Babel, el lugar donde, según el Antiguo Testamento, el lenguaje cambió, causando confusión. Sin embargo, la confusión creada por Dios no fue lo único: también se encuentra la idea de algo incompleto (la torre que nunca se terminó de construir) y, por ende, imperfecto. “The ‘tower of Babel’ does not merely figure the irreducible multiplicity of tongues; it exhibits an *incompletion...*” (Derrida, 218). Al multiplicarse los idiomas, el lenguaje se volvió imperfecto, puesto que ya las personas no se podían entender entre ellas, dando origen a la confusión y a la incapacidad de expresarse. La idea de que el lenguaje está “incompleto” es lo que crea esas ausencias en las ideas: la incapacidad de definir qué es un misterio, la propia idea de lo “inexpresable”. La propia definición de la ausencia es un reflejo de esto: “Hacer desaparecer algo”. ¿Pero qué? ¿Y cómo definir los efectos de lo que desaparece? Así, la ausencia es algo que se busca verbalizar. Bille explora la ausencia desde el punto de vista antropológico y cotidiano, ya que hablamos de los efectos de ésta:

In the social realm, too, people experience “phantom pains” in the form of sensing the presence of people, places and things that have been obliterated, lost, missing or missed, or that have not yet materialized. Such

absences can be spurred by an array of conditions, ranging from the [...] personal, such as [...] melancholia or nostalgia [...] to the dramatic, such as bereavement after catastrophes [...]. In all of these cases, the absent elements are sensuously, emotionally and ideally present to people, and are articulated in various ways *through narratives*, commemorations, enactments of past experiences *or visualizations of future scenarios*.

(Bille, 3, cursivas mías)

Desde el momento en que Bille menciona que la ausencia, en cualquiera de sus formas, puede ser articulada mediante el uso del lenguaje, tenemos la presencia del lenguaje, que, a pesar de sus limitantes, buscaría llenar ese hueco: como había dicho, el lenguaje como una parte importante para buscar nombrar eso que escapa a nuestra comprensión. Asimismo, estos ejemplos que Bille menciona nos recuerdan que la experimentación de una ausencia podría ser considerada cotidiana; volviendo a lo de los “dolores fantasma”, una muerte se convierte en una ausencia cotidiana, como veremos más tarde con Heaney. Antes veamos la ausencia desde esa perspectiva fundamentalmente humana.

Desde la filosofía existencialista, Soren Kierkegaard analizaba la importancia de la ausencia en el pensamiento humano, y, sobre todo, en las *acciones*. Como síntoma de la ausencia existe el anhelo, lo que impulsa a un individuo a conseguir aquello que anhela; sin embargo, indica que cuando lo anhelado ha sido conseguido, desaparece la motivación, y, por lo tanto, también desaparece la acción (Bille, 4). Así, para Kierkegaard, la ausencia, aunada al anhelo, constituye el motor del mundo. Walsh afirma algo similar, usando el término “incertidumbre”: “...we ourselves are born into uncertainty [...] uncertainty is the mother of everything as well as the limit towards which everything converges. [...] uncertainty is what our consciousness awakens to and what we will die amidst...” (23).

Si bien incertidumbre no es lo mismo que ausencia, la incertidumbre, a su vez, es un tipo de ausencia, la ausencia de la certeza. Al buscar resoluciones que hagan un poco más clara esa incertidumbre, que la vuelvan a cada momento

menos incierta, que funcionen como la definición de misterio que intenta poner en palabras lo que no se puede verbalizar, se está buscando llenar un hueco. Así, tenemos la ausencia como catalizadora, poniendo al ser humano en movimiento, el ser humano que es impulsado por el deseo: ya sea un impulsor para la acción física, o, en el caso de esta tesina, un tema para la creación literaria.

Sin embargo, este lenguaje *debe ser* el medio principal de expresión para una obra literaria. Además, el que el escritor pueda *sentir* esa ausencia no basta, pues el receptor de la obra es parte de la ecuación: el autor debe lograr que la ausencia sea también percibida por el lector; plasmarla en palabras para que pueda ser, por así decirlo, *leída*.

Así, la escritura de una ausencia se vuelve un ejercicio entre el autor y el lector, quien lucha por llenar un vacío con palabras, para que se pueda entender que ese vacío existe. Así, se cumple con la paradoja de que la ausencia siempre implicará presencia: en este caso, la presencia de las palabras que serán quienes le expliquen al lector que la ausencia existe:

...writers struggle as best they can to cast this overplus and undercurrent of wordless feeling within delicate frameworks of phrases, so [...] a reader [can] sense what lies beneath this thin crust of words, reading so that the words themselves crumble and drop away, leaving only those dim and shadowy promptings that hammered and lashed the words together in the first place. And so it is that we can understand the fury in the words even when the words themselves signify nothing. The same is also true regarding any other emotion or quality springing up from *sources deeper than words can reach* [...], qualities and motions of spirit that words stumble over, stuttering impotently when pressed to describe the vibrant nature of such experiences or explain what they “mean”. Yet, of course, we all know what they mean, but in a knowing that is not words alone.

(Walsh, 66, cursivas mías)

Nos podemos relacionar con la ausencia por las emociones que implica, por el hecho de que va más allá de las palabras, como dice el pasaje del párrafo de Walsh que resalté. Pero, ¿cómo se logra que el lector comprenda esa noción de la ausencia?

El hecho es que no sólo nos enfrentamos a la ausencia en el campo de los sentimientos: no sólo se trata de la respuesta emocional hacia la falta de lo que se desea. Las ausencias también ocurren en el momento de la lectura. Al inicio de este capítulo, mencioné como ejemplos de ausencias literarias las elipsis entre capítulos y los sujetos tácitos. En el ejemplo de los sujetos tácitos, tenemos una simple noción gramatical que aún así se trata de una ausencia, a falta de la caracterización del sujeto. Sabemos que hay un sujeto que realiza la acción, pero nada más.

Aquí tenemos esta oración como ejemplo:

Tomó el libro.

En un breve diagrama, tenemos que la oración consiste de los siguientes elementos: verbo, y objeto directo. Al analizar el verbo, vemos que está conjugado en pretérito de indicativo y en tercera persona, lo que lleva a la conclusión de que quien realiza esa acción es alguien perteneciente a la tercera persona del singular: o sea, “él” o “ella”. Sin embargo, la oración no resuelve el género de quién realiza la acción (o incluso la pregunta de quién ha realizado la acción; podría haber sido una máquina, algo quizá ya un poco distante de lo que la imaginación tras una primera lectura nos pudiera indicar, pero posible). No sabemos, pues, el género del sujeto; mucho menos conocemos su aspecto. Eso se deja a la imaginación de cada quien. Ya después podríamos pensar en el aspecto del libro, en la razón para tomarlo; en resumen, elaborar más en lo que nos presenta la oración.

Como podemos ver, la presencia de un sujeto tácito, de ese fenómeno gramatical, implica ya una ausencia: la de esta caracterización. Esta oración lo único que nos deja en claro es que lo que sucede es la acción de tomar un libro realizada por un personaje desconocido cuyos motivos se desconocen. Este ejemplo sirve para apoyar lo que Walsh menciona sobre la lectura: “...the process

of reading is, in a way, a continual negotiation with what is *not* there, in the page.” (105).

Entonces, el lector puede comprender la ausencia no sólo desde la experiencia humana, sino también desde su experiencia ante la palabra escrita. El lector sabe que tanto el lenguaje y los silencios hablan por igual²: lo que se calla en un escrito no necesariamente significa que no esté ahí. Así, la ausencia se vuelve no solamente un tema a tratar por la literatura: también se vuelve parte de ella, una herramienta para la escritura, una técnica que, precisamente por sus faltas, porque es incompleta, puede definir el “vacío con una presencia” que una ausencia implica, a pesar de su condición de vacío. Walsh incluso reconoce esta técnica de crear ausencias mediante la escritura con las palabras inventadas por Lewis Carroll, con su ausencia de significado, a pesar de que su presencia en el texto nos hace leerlas como si fueran palabras familiares (*for the Snark was a Boojum, you see*, y el poema se puede leer como si el lector estuviera familiarizado con los *snarks* y los *boojums* (Carroll en Walsh, 87-88)); o Lawrence Sterne y su *Tristram Shandy*, donde “falta” el capítulo XXIV, pero el capítulo XXV trata de lo que trataría el capítulo perdido, si estuviera. Sin embargo, el capítulo XXV sigue siendo un capítulo aparte, por lo que el capítulo XXIV sigue ausente, y si no estuviera ausente, no habría razón para un capítulo XXV, que a su vez estaría ausente (90).

Este uso de la ausencia conecta al lector en dos planos distintos: en el plano literario y en el plano antropológico, del que hablaré después. En el primer plano, como ya he mencionado y he ejemplificado, lo que no se menciona no es necesariamente inexistente, y palabras indefinidas como “misterio” o “algo” son usadas con toda intención. Volvemos a los elementos léxicamente vacíos que había mencionado Walsh. El ejemplo preferido por el crítico es “something”, el cual traduciré como “algo”, que sigue siendo un término indefinido, pero que aún así indica que no hay un vacío. El problema es que todavía no hay un nombre para lo que se quiere decir, mas esa ausencia, una vez más, no significa que aquello

² Sin embargo, el objetivo de esta tesina no es hablar del silencio, incluso si éste es un tema que va muy relacionado con la ausencia. Para este trabajo, más centrado en las ausencias físicas, sirve sólo como un auxiliar al momento de expresarlas en el texto.

innombrable no exista. Y no es azaroso que el crítico haya elegido “algo”. Sí, se trata de una palabra indiscutiblemente cotidiana, pero tiene como características principales su ambigüedad y vaciedad, la ambigüedad que le permite ser muchas entidades diferentes. Un “algo” dicho en cierto contexto no es lo mismo que otro “algo” dicho en un contexto diferente. Sin embargo, esos “alcos” diferentes tendrán en común que “...they do seem to occupy the same ‘sphere’, namely that realm beyond language...” (Walsh, 159). Son palabras cuya función no es necesariamente comunicar una idea, precisamente por la variedad de definiciones e ideas que pueden existir dentro de ellas. Son palabras cuya función es comunicarnos con un lugar al que no podemos acceder: al lugar en donde se encuentran las ausencias, los vacíos. Walsh asegura “...words [...] suggest a limited range of meanings [...] we know only too well what they mean...” (102) y por lo tanto nos llevan a lugares conocidos. Es tan sólo con palabras con un rango de significado ilimitado como “algo” que podemos acceder a las palabras indefinibles, como los misterios. “Algo” se vuelve una palabra que llena su ausencia de significado, pero que sigue manteniéndolas como inexpresables, al no presentar algo definido. Aquí, “algo” es una representación de lo inexpresable: del contenido desconocido de la canasta, de los sucesos sobrenaturales que no se pueden poner en palabras exactas, de los misterios que existen pero no son aclarados. “Algo” es una representación del lenguaje incompleto y de un intento por completarlo, de una manera imperfecta, pues “algo” significa, según la RAE: “Designa lo que no se puede o no se quiere nombrar” (rae.es).

Ya que lo que está ausente o más allá de nuestra comprensión (una ausencia cognitiva) puede ser percibido de alguna manera (una manera que Walsh califica como un elemento clave de la conciencia, “the ability to ‘see’ what is not there” (14) y menciona que es un elemento que el lenguaje parece haber olvidado) pero no puede ser nombrado, se tiene que recurrir a un lenguaje que apele más bien a esa percepción pero que admita la falta de exactitud. El uso de esas palabras ambiguas es lo que ayuda. Así, se califica lo ausente como “inexpresable” (Walsh, 112), y esto, lo inexpresable, puede ser incluso lo que habíamos calificado como “un momento de iluminación” en el cual lo desconocido

ha sido revelado y ahora debe ser nombrado. Y esta iluminación debe ser provista por el lector.

“There must be, and always are, vacancies in our stories that call on the reader to supply whatever is missing. These vacancies engage the reader’s imagination and activate the sense of discovery and suspense fundamental to literature,” asegura Walsh (106). Y eso es cierto. Si no hubiera ausencias, huecos, la historia estaría completa, de principio a final, por lo que no habría una historia que contar (91). Las novelas, los cuentos, incluso la poesía, nos llevan por un terreno que cuando se empieza a leer es desconocido, y es ese desconocimiento lo que nos impulsa a seguir pasando las páginas del libro, o a devorarnos el cuento de una sentada, como decía Poe que debía ser, o a investigar las figuras retóricas de un poema: a qué se refieren, de qué manera vuelven al lenguaje poesía.

Ahí pasamos al segundo plano, el más cercano a las reacciones emotivas, el más cercano al campo antropológico. En *Clearances*, de Seamus Heaney (colección de poemas del cual he seleccionado uno para esta tesina) la voz poética sufre por la pérdida de un ser querido, y conecta el sufrimiento ante esa ausencia con las experiencias propias del lector, aunque no sean réplicas exactas: un lector no tiene que haber sufrido la muerte de un ser querido cercano para darse cuenta de que el poema trata esa ausencia, justo por la fuerza que tiene ese concepto en el plano diario; por los “dolores fantasma” y la noción del deseo que menciona Bille. Este mismo teórico indica que “phenomena may have a powerful presence in people’s lives because of their absence” (4). La paradoja resurge otra vez. La ausencia realza el hecho de que alguna vez hubo una presencia, y lo ausente cobra una doble importancia.

Y todavía hay otra idea de la ausencia en el lenguaje, que Blanchot trata en su obra *La literatura y el derecho a la muerte*. Blanchot habla del acto de nombrar, en el cual lo que se nombra pasa inmediatamente a dejar de ser, puesto que se vuelve una idea: la carne y el hueso se eliminan y lo nombrado se ausenta para poder ser una idea y existir en el campo de las ideas (Blanchot, <http://www.adamar.org/ivepoca/node/477>). En ese caso, se podría argumentar que

todo el lenguaje, y por lo tanto, la literatura, crean una ausencia que se da en el plano físico para trasladar todo al mundo de las ideas. Podríamos decir que Yeats, en “He Remembers Forgotten Beauty”, Heaney, en *Clearances*, y Trevor, en “The Ballroom of Romance”, al momento de escribir sobre presencias ausentes, al momento de volverlas ideas, están indicando que están “muertas” (palabra de Blanchot) en un mundo físico (quizá muertas no físicamente excepto en el caso de Heaney, pero eso lo veremos más adelante) lo que corroboraría la idea del teórico francés de que la idea implica la muerte de lo físico. Sin embargo, esta ausencia física se vuelve presencia en el mundo de las ideas, donde se habla de la ausencia de estos sujetos, lo que enfatiza su presencia de diferentes maneras, y la paradoja comienza otra vez, esta paradoja que aparece desde que nos preguntamos si la ausencia, en verdad, está.

I. b. La ausencia de Irlanda

La nacionalidad de Yeats, Trevor y Heaney, los autores que seleccioné para este estudio, es la que incita a otra serie de preguntas: ¿por qué elegir tres autores irlandeses hablando de la ausencia? ¿Por qué Irlanda? Incluso se podría agregar la siguiente pregunta: ¿por qué literatura de finales del siglo XIX al siglo XX, si aquí la ausencia ha sido presentada como algo universal y, sobre todo algo inherente a todas las épocas, como pudimos ver con el poema medieval?

Podría responder de una manera muy subjetiva y decir que la razón por la cual elegí a esos tres autores fue porque al leer sus textos pude reconocer lo ausente en ellos: porque sus textos evocaron en mí ciertas emociones relacionadas con esa idea de que hay algo que falta. Sin embargo, al pensar por qué estos autores escriben como escriben me encuentro con más razones, las adecuadas para justificar mi elección. Empiezo recordando que se trata de dos poemas y un cuento: los poemas de Yeats y Heaney (“He Remembers Forgotten Beauty” y el poema VIII de *Clearances*, respectivamente) y el cuento por parte de Trevor (“The Ballroom of Romance”), confirmando así el tema de esta tesina: la ausencia en la literatura en general, no limitada a la poesía o a la prosa. Una vez aclarado este punto, puedo pasar a las razones de mi selección, empezando por la pregunta: ¿por qué Irlanda?

A finales del siglo XIX, que es cuando Yeats comienza a escribir, se habla de una Irlanda que no es, por decirlo así, un país en el cual se pueda pensar como una nación independiente. Thomas Flanagan, ensayista, la describe así: “...a country which at the time had *no firm identity* and was regarded, even by itself, as a provincial backwater” (168, cursivas mías).

Pongo énfasis en esta idea de no tener una identidad firme porque es, en mi opinión, lo que se vuelve la ausencia inherente a Irlanda: es esta ausencia de identidad sobre la que todo el movimiento de creación de una literatura nacional se funda, de la mano de Yeats, quien bautizó su movimiento como Irish Literary

Revival (Renacimiento Irlandés) buscando resucitar una literatura que se había perdido, difuminado por el transcurso del tiempo. De hecho, me atrevería a decir que a esto es a lo que se refiere Heaney cuando habla de “the wound of Ireland” (Heaney en Flanagan, xii): una Irlanda que carga la herida de un pasado ausente.

No es mi meta hacer un estudio sociológico de la Irlanda de la última década de los 1800³. Sin embargo, no se puede dejar fuera esta idea de la “provincia” a pesar de sus tintes sociopolíticos, pues, como diría Flanagan, una vez más: “...in Ireland at least, [...] the two [politics and literature] are not to be kept unentangled” (176). Y es que, en el momento en el que inicia mi tesina, la noción de identidad, una noción bastante politizada, pesaba sobre Irlanda... o, al menos, sobre la Irlanda que Yeats quería imaginarse. Retomando de nuevo la cita de Flanagan del inicio, el país no tenía una identidad y Yeats se propuso crearla, inventándose su propia saga heroica y romántica, que llenaría sus poemas. No podemos ignorar los tintes sociopolíticos de “Easter, 1916”, donde sus conocidos se vuelven los héroes de lo que parece ser una nueva generación de irlandeses, reforzada por el último y conocido verso, que se repite como un coro: “A terrible beauty is born” (Yeats, 73-75). Es por eso que me permito hablar de Irlanda y su idea de identidad nacional. Thomas Flanagan usa las palabras del crítico Hugh Donoghue en la introducción a su libro *We Irish* para ilustrar mejor este caso: “...I am concerned with politics only when it invades literature and prescribes the gross conditions under which poems, plays, stories, and novels are written.” (Donoghue en Flanagan, 182).

Junto con la ausencia de identidad, también estaba la ausencia de una noción de literatura (Flanagan, 227): la literatura que le pertenecía a Irlanda era la

³ Alrededor de 1800, Irlanda se incorporó a Gran Bretaña, pasando de ser colonia a parte del país (Cleary, 21). Sin embargo, las discrepancias con la mayoría parlamentaria, quienes eran protestantes (Flanagan, 163), comenzó a crear sentimientos de descontento, impulsados por la revolución fallida de 1798, las ideas socialistas y la aparición de Daniel O’Connell, personaje quien repudió el Acta de la Unión en 1830 y amenazó a Gran Bretaña movilizando al pueblo irlandés. Estas ideas se extendieron a lo largo del siglo, teniendo a O’Connell como cabeza (Glennon, <http://struggle.ws/cc1913/flag.html>). Consultado el 14 de marzo del 2012). Así, las ideas nacionalistas estaban bien establecidas para cuando Yeats comienza a escribir, y no es extraño que el poeta se reúna con personas que comparten ideas independentistas, como Maud Gonne, quienes le ayudan a formar esta Irlanda romántica en su mente. Las ideas belicosas culminarían en la revuelta de 1916. Aún tras la independencia en 1949, como dice Flanagan: “...that enormous colonizing Empire [...] hovers, as fact or memory, over every Irishman’s shoulder” (163).

que se escribía en Inglaterra. Entonces ya estamos hablando de una ausencia doble, o, para no hablar en términos cuantitativos, de una ausencia aún más grande. Yeats se propone llenar este hueco: el punto de partida para el poeta se vuelven los vestigios de la cultura celta, ruinas esparcidas por la isla y leyendas que habían sido contadas en un lenguaje que Yeats no podía comprender, pues se había perdido incluso en los ámbitos rurales. Flanagan llama a todos esos rastros muy pequeños de cultura celta que rodeaban a Yeats “a vanished and unrecoverable culture” (225). Tan sólo la palabra “vanished”, “desaparecida”, recuerda esta noción de ausencia: Yeats estaba buscando en su país rastros de una historia que ya no existía, que estaba ausente de la vida irlandesa, al menos en 1896.

Y aún así, Yeats empieza a llenar ese hueco con sus evocaciones a dioses antiguos, y, después, llenando el vacío que tenía Irlanda en la historia de la literatura (la última gran figura literaria había sido, quizá, Jonathan Swift). Sin embargo, Yeats tenía la idea de que la literatura irlandesa debía de tener las menos influencias inglesas posibles (algo difícil para una colonia), y Swift parece no entrar en esta lista: Yeats decide acabar con esa ausencia (una vez más) de ancestros con un poeta de nombre Samuel Ferguson, llamándolo, claro está, el poeta más grande que Irlanda hubiera producido jamás⁴. El propio Flanagan se muestra escéptico de la elección de Yeats, pues menciona que Ferguson era leal a la corona inglesa: sin embargo, también perdona al poeta, diciendo “[Yeats was] desperately in need of ancestors...” (231). Es así como Yeats acaba formando una Irlanda con identidad que el propio poeta llama “...that ancient sect” (Yeats en Flanagan, 177). Secta antigua, sin lugar a dudas, pues, como ya había mencionado, los únicos miembros de esa secta son los héroes paganos de las leyendas, y de ahí, los nombres resurgen hasta el ya mencionado Samuel Ferguson y, por qué no, los ancestros personales del mismo Yeats, o gente que él

⁴ Este poeta irlandés fue contemporáneo de Alfred, Lord Tennyson, aunque su poesía no tuvo éxito ni con los lectores británicos ni en Irlanda. Flanagan lo descalifica pues está de acuerdo, junto con Peter Denman, que Ferguson escribía para ser publicado en Gran Bretaña, particularmente en el *Blackwood's Edinburgh Magazine*, pero el mismo Denman acepta que fue uno de los primeros escritores en buscar material del folclor irlandés para sus poemas (McDonald, 274). Así, no es difícil concluir por qué Yeats lo elige como “el más grande de los poetas irlandeses” a pesar de su falta de éxito y del hecho de que escribía para un público británico.

conocía: la gente que estaba de acuerdo con sus ideas. Poco importa el “abyss of time” (Flanagan, 177) que, menciona el ensayista, separa a los miembros del árbol genealógico irlandés: ese hueco también quedó cubierto aunque los nombres no se sepan; pues, si la secta había sobrevivido hasta llegar a la Irlanda de casi el siglo XX, era de esperarse que todo ese linaje heroico tuviera que haber sobrevivido al paso de los años, sin desaparecer. Así, de forma tácita, queda cubierta esa ausencia, quizá con una capa muy fina de historia imaginada, que dejaba entrever la falta de ancestros célebres que nombrar.

Sin embargo, tras haber logrado todo este trabajo, Yeats admitió que la Irlanda que había creado (podríamos decir, la Irlanda de la que escribía) era tan sólo eso: una creación: “that ideal Ireland, perhaps [...] an imaginary Ireland...” (Yeats en Flanagan, 218). Todos esos ancestros, toda esa idea de identidad, esa secta tan romantizada, había muerto. En el poema “September 1913”, uno de los versos prácticamente confiesa: “Romantic Ireland’s dead and gone...” (Yeats, l. 7).

Esa negación de la idea de Irlanda que el poeta había creado deja entrever que él también había estado trabajando basándose en una presencia ausente: al nombrar a la Irlanda de su poesía como “muerta”, Yeats demuestra la ausencia de esa idea de país: él también trabajó basándose en una presencia que ya no se encontraba ahí. De hecho, en la introducción a un volumen de sus poemas, Yeats asegura que el poeta “...never speaks directly to someone [...] there is always a phantasmagoria” (Yeats en Flanagan, 223).

Esta idea de una “fantasmagoría” del autor demuestra que él, con sus poemas y con la idea de identidad que inició siendo completamente personal, no hablaba de algo presente y mucho menos tangible, sino de algo que quizá él podría imaginar, mas que no se encontraba ahí, y de lo que ni siquiera podía probarse la existencia debido a, como ya hemos dicho, una tradición perdida a través del tiempo. Ya hemos hablado de los pequeños rescoldos de ruinas, demasiado alejadas de la Irlanda del siglo XIX como para poder reconocerlas. A eso le agrego la definición de “fantasmagoría” según la RAE: “Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento”. Semejante definición demuestra que la Irlanda de Yeats era más bien ficticia, una

creación surgida de un lugar en donde no había nada. Por algo decía Patrick Kavanagh, otro poeta importante del siglo XX, al hablar de poetas jóvenes de su tiempo, que había que perdonarlos; después de todo, todos ellos “grew up in an Ireland which had only recently been invented” (Kavanagh en Flanagan, 221).

Sin embargo, la Irlanda real pronto tomó su lugar en la Irlanda literaria de la mano de un escritor quien, irónicamente, continuó la tradición que había iniciado Yeats (el deseo de tener una literatura nacional) rebelándose contra el nacionalismo que había distinguido al primero. Pero existieron similitudes: así como Yeats tomó de la gente que lo apoyaba inspiración para formar una “secta antigua”, este escritor tomó escenas de su vida cotidiana: logró “transformar el pan de la vida cotidiana en algo duradero y esencial” (Romana, 140). Este escritor se llamaba James Joyce.

A pesar de compartir con Yeats el hecho de encontrar inspiración en lo que le rodeaba, el punto de vista de Joyce es muy diferente. Ya he dicho que, en él, el nacionalismo desaparece: tampoco hay una idealización de lo que le rodea. El autor, más bien “examina el mundo tal como lo vio” (Resano, 4). De hecho, en *Dubliners*, su famosa colección de relatos, su descripción de Dublín es tan minuciosa y exacta que el propio Joyce aseguró “que si por determinada circunstancia Dublín llegara a desaparecer algún día de la faz de la tierra, esta ciudad podría ser reconstruida a partir de sus obras” (Resano, 7). Así, con precisión topográfica, Joyce volvió a Dublín no solamente una ciudad, sino parte de la tradición literaria irlandesa, un escenario perteneciente tanto a la realidad como a la ficción; y junto con ella, los habitantes de Irlanda se incorporan a la tradición literaria, con más defectos que virtudes, pues la gran mayoría de los personajes que aparecen en *Dubliners* son gente frustrada, aburrida, e incapaz de lograr sus sueños... por no mencionar que unos son alcohólicos y otros materialistas, o que prefieren refugiarse en sueños o evasiones para apartarse de su realidad (Resano, 5-6), un ambiente opresivo y sofocante.

William Trevor, el cuentista a quien trataré, es fiel seguidor de Joyce. Si bien su prosa no llega al nivel de la del creador de *Dubliners*, hay varias similitudes entre su obra y la de Trevor: la más evidente, el hecho de que Joyce

tiene un cuento llamado “Two Gallants” y Trevor una referencia directa, con un cuento llamado, esta vez, “Two More Gallants”. Pero también se encuentran los personajes irlandeses que son descritos sin idealización alguna: empezando por el pelirrojo S. J. Studdy, personaje de una de sus primeras novelas, *The Boarding-House*, importante por ser el primer personaje de Trevor con nacionalidad irlandesa (sus personajes anteriores habían sido ingleses). Studdy lleva en su solapa un emblema del Sagrado Corazón, símbolo del catolicismo irlandés (Morrison, 43). El Sagrado Corazón es un pequeño detalle; en obras posteriores aparecerán más personajes irlandeses y por ende más características (mejor dicho, defectos) de ellos, muy al estilo de los criticables personajes de Joyce. En “Attracta”, la historia de una maestra de escuela que se entera por el periódico del suicidio de una antigua estudiante suya, aparece Mr. Purce, un protestante quien intenta convencer a una Attracta niña de la maldad de los católicos, clara referencia a los conflictos religiosos en Irlanda. Este encuentro, y la violenta ausencia de la joven estudiante, la llevan a repensar su vida. En otro cuento, llamado “Access to the Children”, el personaje principal, Malcolmson, arrepentido tras haberle sido infiel a su esposa y torturado por la ausencia de ésta, es alcohólico y se enfrenta a la imposibilidad de recuperar a su mujer, lo que nos remite a la frustración y al alcoholismo de los personajes joyceanos.

Otra característica en común son las pistas a medias: el lector queda a merced de lo que el autor revela en el punto de vista del narrador. En el cuento que da inicio a *Dubliners*, “The Sisters”, Joyce deja al lector con la duda de qué es lo que puede haber vuelto al difunto Padre Flynn un ser siniestro, una persona que “ríe suavemente para sí” (Joyce, 15) y de la que el señor Cotter, personaje del cuento, parece desconfiar mucho, aconsejándole al padre del narrador que no debió haber dejado a su hijo juntarse con el difunto. Sin embargo, como he dicho, las razones exactas por las cuales el padre Flynn era una figura más bien de cuidado nunca son aclaradas, si bien “The Sisters” se presta a muchas conjeturas.

En el cuento “The Original Sins of Edward Tripp” (un cuento en el que la ausencia no está muy presente, pero las conjeturas del lector sí lo están) Mrs. Mayben, el personaje de una viuda madura y amable, no puede adivinar, junto con

el lector, qué tragedia o pecado es lo que ha llevado a su vecino Edward Tripp a vivir con su hermana Emily, una mujer la mar de inquietante, obsesionada con la muerte y con asesinatos agresivos. El propio Edward intenta explicarlo, contándole a Mrs. Mayben historias de bromas quizá demasiado pesadas a su hermana, bromas tales como hacer una fogata con su casa de muñecas o cortar a propósito las flores de su jardín, que, según él, no volvieron a su hermana loca, como Mrs. Mayben piensa, sino que la impulsaron a vengarse de su hermano *finjiendo* su locura. Claro, las bromas pueden ser calificadas como crueles; pero parece casi imposible considerar que ese tipo de acciones hayan convertido a Emily Tripp en una persona capaz de imaginarse asesinatos que llegan a lo sádico. Mrs. Mayben tan sólo termina espantada ante la poco reveladora explicación de Edward; y así como quedan dudas acerca del padre Flynn, el lector no puede entender por completo qué hizo que Emily Tripp haya elegido evadir su realidad de una forma tan extrema y poco reconfortante⁵.

La tercera característica en común de Trevor y Joyce es la manera realista de retratar las cosas, si bien en Trevor llega a ser a veces demasiado violenta. Por supuesto, Joyce hablaba de Dublín antes de la revuelta de 1916; el Dublín de la preguerra:

[L]os cuentos muestran la ciudad de Dublín en los tiempos del monarca Eduardo VIII [1901-1910], época cuando Joyce los escribió. Es así como la mayoría transcurren en los primeros años del siglo XX y se relacionan de manera estrecha con algunos sucesos históricos reales que acontecieron en ese momento, como la visita del rey a Dublín en 1903...

(Resano, 6)

La obra de Trevor, al ser posterior y no estar limitada al espacio geográfico/diegético de Dublín, presenta claras diferencias, sobre todo en las escenas violentas; sin embargo, es también un retrato de la brutalidad de la guerra. En "Attracta", cuento que ya mencioné, Trevor describe de una forma casi amarillista

⁵ Aquí también aparecen las figuras de evasión que había mencionado como característica joyceana.

como Penelope Vade, la antigua alumna de *Attracta*, recibe la cabeza de su marido, un soldado, en una lata de galletas. Tras semejante encuentro traumático, Penelope se une al *Women's Peace Movement*, como una venganza pacífica. El final de Penelope es igual de trágico y terrible que el de su esposo; sin embargo, aquí lo que importa es la mención del *Women's Peace Movement*, que habla de una organización existente, si bien no con el mismo nombre⁶. Otro ejemplo de realismo es el cuento "Events at Drimaghleen", donde la acción se lleva a cabo en el pueblo del mismo nombre, lugar ficticio. Sin embargo, el cuento hace referencia a cosas reales, como el pueblo de Kilmona⁷, la Garda [*Siochana*, nombre de la guardia policial irlandesa] y crímenes que en verdad sucedieron, como el llamado "Kerry Babies"⁸, el cual es relacionado con los asesinatos que suceden en el Drimaghleen del cuento. A eso le podemos agregar lo que dice Robert Tracy: "There is a cool detachment in Trevor's analysis of his Irish characters, Catholic or Protestant..." (3). Esta capacidad para analizar a los personajes hace que Trevor vuelva parte de la literatura irlandesa no sólo las frustraciones; sino, como podemos ver, los crímenes que cometían tanto católicos como protestantes, o la gente común. La rivalidad religiosa (en sus dos lados, sin vencedores o vencidos) y la vida de todos los días, con sus sobresaltos, sigue inventando a Irlanda.

Heaney, por su parte, parece reconciliar todo en su obra. Las prácticas antiguas de los ancestros irlandeses aparecen vueltas poesía en "Viking Dublin" o "Punishment", versos que muestran la existencia de antiguos habitantes irlandeses, quienes dejan huella de terribles castigos rituales, representados por los cadáveres encontrados en las ciénagas. Heaney entiende que la ciénaga es una especie de diosa que pide cadáveres y relaciona los sacrificios antiguos con los conflictos del siglo XIX y XX: "Read the inhumed faces/ of casualty and victim;/ report us fairly,/ how we slaughter/ for the common good/ and shave the heads/ of

⁶ "The 'Women for Peace Group was founded in 1972 by Margaret Dougherty..." (Morgan, <http://cain.ulst.ac.uk/issues/women/paper3.htm>. Consultado el 19 de abril del 2012.)

⁷ Ver Apéndice 1.

⁸ Este caso fue muy comentado en Irlanda debido a que se trataba de un infanticidio, por lo que fue considerado una brutalidad. No es el objeto de esta tesina hablar del impacto social que tuvo el caso, pero el hecho de que Trevor use asesinatos tan sangrientos en varios de sus cuentos habla de incorporar ese lado oscuro de Irlanda a la literatura. Ver Malony, Julia. <http://www.independent.ie/opinion/editorial/kerry-babies-and-the-end-of-innocence-497876.html>. Consultado el 19 de abril del 2012.

the notorious,/ how the goddess swallows/ our love and terror” (Heaney, 119). Ahí se encuentran reunidos los aspectos de Irlanda que habían incluido Yeats y Trevor en la invención del país: los ancestros desaparecidos a través del tiempo, los crímenes sangrientos, e incluso la geografía, con las ciénagas. Sin embargo, Heaney va más allá: todo esto se vuelve parte de su obra poética. Él ama todos estos detalles de Irlanda, los vuelve parte de lo que siente por su país a pesar de sus defectos: “I love the spring/ off the ground,/ each bank a gallows drop,/ each open pool/ the unstopped mouth/ of an urn, a moon-drinker...” La visión personal y poética de la Irlanda de Heaney se incorpora a la visión nacionalista y romántica, aunque ficticia, de Yeats; a la Irlanda paralizada y sanguinaria de Joyce y Trevor. Irlanda se muestra en la poesía de Heaney como el país rural, lleno de ciénagas, con problemas, pero que se puede querer a pesar de todo. La imagen del país en la literatura ya está completa, mezclando lo público con lo personal.

Esta invención de Irlanda, esta creación de un país que parecía ser una mezcla de un pasado perdido en el tiempo y de una historia compartida con Inglaterra, es la demostración de por qué la ausencia se vuelve un tema adecuado a la historia de la literatura en Irlanda. Un país ausente que, precisamente por eso, pudo ser reinventado, como diría Bille: “the work absence enables...” (211). Podremos ver cómo los textos elaboran sobre esa frase. Ahora me dirijo a analizar el poema del propio Yeats, que si bien no habla de Irlanda, nos remite a su romanticismo, el que luego sería declarado difunto.

II. Yeats y la belleza desaparecida

“Yeats turned everything into poetry”, asevera Flanagan (193), y esa afirmación nos remite a la invención de Irlanda que hemos tratado anteriormente, por lo tanto, al momento de hablar de la poesía de Yeats, ya no resulta extraño remitirnos a temas de su propia experiencia. Y, sin duda, al momento de hablar de la ausencia en Yeats, antes de pensar en su Irlanda romántica, lo primero que viene a la mente es Maud Gonne, la amante imposible y tan idealizada como el país. Dice Flanagan que Gonne “...had persuaded herself and others that she was the very soul of an unconquered Ireland—romantic, dangerous, unattainable” (195). Mientras tanto, Yeats escribió de ella: “I had never thought to see in a living woman so great beauty. It belonged to famous pictures, to poetry, to some legendary past” (Yeats en Flanagan, 201)⁹.

Desde el momento en que Yeats relaciona a Gonne con sus grandes pasiones, la poesía y el pasado ideal, es claro que la está incorporando a su vida, volviéndola merecedora de la poesía a ella también. Sin embargo, él nunca llegaría a convertirla en parte de su vida por completo. Ante el rechazo de Gonne, ésta se vuelve el perfecto ejemplo de la dicotomía paradójica presencia/ausencia: ella siempre está presente en los versos de Yeats porque, paradoja, *no está*, y sus efectos en la vida del poeta son ocasionados por su ausencia, como ya habíamos

⁹ Maud Gonne fue el amor no correspondido de Yeats durante la mayor parte de su vida. Tras la publicación de su libro *The Wanderings of Oisín*, Gonne llegó a la residencia de Bedford Park, propiedad del poeta y su familia, para discutir la obra de Yeats con el propio autor. R. F. Foster describe a Gonne como “...majestic, unearthly, appealing all at once; and her classic beauty came straight out of epic poetry. Immensely tall, bronze-haired, with a strong profile and beautiful skin, she was a *fin de siècle* beauty in Valkyrie mode: both her appearance and her character represented tragic passion” (339). Ambos soñaban con una Irlanda idealizada, como la propia Gonne lo hace notar (Gonne en Pethica, 331-333). Si bien ella era más revoltosa que el poeta, su peculiar belleza y su carácter soñador y nacionalista la volvían la mujer perfecta para Yeats. Sin embargo, ella nunca le dio una oportunidad al poeta: Gonne era amante de un político francés llamado Lucien Millevoeye, del cual tuvo dos hijos y, cuando al fin se separó de él, fue para casarse con un soldado irlandés llamado John MacBride (Flanagan, 196). Cuando se separó de él, Yeats pidió su mano, mas fue rechazado una y otra vez. Yeats incluso llegó a pedir la mano de la hija de Maud, Iseult, para reparar esa falta y fue igualmente rechazado. Yeats terminó casándose con Georgie Hyde-Lees en 1917. De cualquier manera, el rechazo de Gonne permearía toda la obra de Yeats: ella aparece en los poemas como una reencarnación de Helena de Troya, símbolo de perfección física y guerra (“No Second Troy”, por ejemplo). Estas palabras se pueden relacionar con la verdadera Maud Gonne, quien era bella y belicosa. Sin embargo, al transformarla en una Helena mítica, Yeats la conecta con un pasado que es como su Irlanda: ausente.

visto con Bille y su idea de que una presencia puede ser más poderosa precisamente por estar ausente. Y podemos asegurar que Yeats no hubiera escrito tantos poemas sobre Gonne si ella lo hubiera aceptado. Es una de las ausencias más reconocibles, “the pangs of love lost” (Walsh, 11).

El poema que elegí, “He¹⁰ Remembers Forgotten Beauty” pertenece al poemario *The Wind Among the Reeds*, que Richard Ellmann reseñó como “a poetry where one sinks down and down without finding bottom” (Ellmann en Bloom, 356). Esa desesperanza es la que permea todos los poemas, los cuales giran alrededor del amor frustrado que menciona Walsh. De hecho, entre éstos hay un poema llamado “He Wishes His Beloved Were Dead” en el cual la voz poética no apuesta por la ausencia física, corporal (hay que recordar que Gonne sólo muere en el plano poético) sino por una evocación directa de la muerte. “He Remembers...” es asimismo una evocación, pero de una belleza la cual ha cesado de existir. La ausencia de la belleza ideal.

El poema está permeado con el aire legendario, de la Irlanda romántica que tanto le gustaba a Yeats. Consta de veinticuatro versos pareados con rimas consonantes:

When my arms wrap you round I press
My heart upon the loveliness
That has long faded from the world;
The jewelled crowns that kings have hurled
In shadowy pools, when armies fled;
The love-tales wrought with silken thread
By dreaming ladies upon cloth
That has made fat the murderous moth;
The roses that of old time were
Woven by ladies in their hair,

¹⁰ El título del poema puede aparecer con las variantes “Aedh Remembers...” o incluso “Michael Robartes Remembers...” aunque este es el título que aparece en la mayoría de las antologías. Yeats, en ese momento, tenía una relación con Olivia Shakespear, aunque el amor por Maud Gonne no cesaba. Así, Yeats decidió otorgarles nombre a esos diferentes aspectos de su personalidad, llamándolos Aedh, Hanrahan y Michael Robartes: Hanrahan era una figura mutable, Michael Robartes un hombre más serio, con posesiones materiales, y Aedh el amante (Unterecker, 88-89). Como Aedh es el amante, resulta lógico que alguna vez su nombre haya aparecido en el título; sin embargo, hay unas ediciones que, curiosamente, ponen el nombre de Michael Robartes en este poema.

The dew-cold lilies ladies bore
Through many a sacred corridor
Where such gray clouds of incense rose
That only the gods' eyes did not close:
For that pale breast and lingering hand
Come from a more dream-heavy land,
A more dream-heavy hour than this;
And when you sigh from kiss to kiss
I hear white Beauty sighing, too,
For hours when all must fade like dew
But flame on flame, deep under deep,
Throne over throne, where in half sleep
Their swords upon their iron knees
Brood her high lonely mysteries.

En este poema, parece de entrada extraño que Maud Gonne no esté representada muerta, ni siquiera ausente, como podemos ver en el primer verso que dice: "When my arms wrap you round..." (Yeats, l. 1). La dama a quien está dedicado el poema se encuentra con la voz poética; mas, a pesar de eso, lo que procede es una evocación de la belleza y de su ya añeja ausencia: "I press/ My heart upon the loveliness/ That has *long faded* from the world..." (Yeats, ll.1-3, cursivas mías). Desde ahí tenemos la obsesión por la ausencia de la amada, quien ni junto a la voz poética puede estar, pues asegura que al abrazarla abraza algo que ha desaparecido, que lleva mucho tiempo ausente del mundo. El crítico Jahan Ramazani llama la atención a este tipo de representaciones de la amada: "Even when she's not dead, it is only the absent self that the poet records" (Ramazani, 354).

Si bien aquí no es la dama la que está ausente, ella misma funciona para conjurar lo ausente, y termina estando ausente puesto que la voz poética la vuelve la representación de algo que ya no está, como ya dije: "The loveliness that has long faded from the world." Y esa "loveliness" o hermosura es, a su vez, ejemplificada también con imágenes o evocaciones de cosas que también han desaparecido. El poema entonces continúa con esta enumeración de representaciones de la hermosura.

La primera, “the jewelled crowns that kings have hurled/ In shadowy pools, when armies fled” (Yeats, ll. 4-5) hace notoria la falta de las coronas, pues han desaparecido en un lago sombrío, y la ausencia de los ejércitos, que han escapado. Después de eso, el poema habla de “The love-tales wrought with silken thread/ By dreaming ladies upon cloth/ That has made fat the murderous moth.” (Yeats, ll. 6-8). El uso del adjetivo “murderous”, asesina, aplicado a la polilla la relaciona con la muerte y, por lo tanto, con la ausencia. Ésta se refiere, en este caso, a la tela que ha sido devorada (o “asesinada”) por la polilla. La tela narraba una historia de amor la cual también ha desaparecido junto con ella. El caso de esa historia podría extrapolarse al destino de la voz poética y su amante, condenándolos a ambos a desaparecer, a quedar reducidos a presencias que pertenecieron a antaño, ahora ausentes.

Luego, la voz poética habla de las flores. A pesar de que, en sus inicios, la rosa había simbolizado para Yeats la belleza eterna (Unterecker, 76) ésta cambia para *The Wind...* Aquí, la rosa pasa de ser esa belleza casi etérea a ser algo un poco más terrenal: es una rosa que muestra los otros lados de la belleza, pues también se relaciona con la sangre de los caídos y con las espinas que le recuerdan a Eva el dolor de perder el paraíso (Catalán, 39-44). La rosa es, entonces, una belleza aunada a las desgracias, a la violencia, al dolor: se trata de una rosa cuyo perfume “...no sólo es una fragancia sino un viento destructivo-creativo” (Catalán, 55). Así pues, el destino de “The roses that of old time were/ Woven by ladies in their hair...” (Yeats, 25, ll. 9-10) está unido al de la belleza que será olvidada. Primero, porque la rosa vuelve a ser símbolo de la belleza, pero como es también una rosa destructiva, trae con ella el fin de todo lo que está ahí, tanto de ella como de “The dew-cold lilies ladies bore...” (Yeats, 26, l.11).

La voz poética continúa, en contraste, mencionando un lugar dedicado a la única representación de la inmortalidad: “Through many a sacred corridor/ Where such gray clouds of incense rose/ That only the gods’ eyes did not close...” (Yeats, ll. 12-14). Estos inmortales son, precisamente, los dioses: ellos son los únicos que no cerraron los ojos, ellos son los únicos que permanecen. A pesar de que la voz poética no da otra pista sobre qué fue lo que ocurrió en esos “corredores

sagrados”, pues todo parece haber sido cubierto por las nubes que generaba el incienso, los versos se prestan a la deducción: los dioses tienen los ojos abiertos; quienes estaban con ellos no, por lo que también han desaparecido. No hace falta mencionar quiénes eran y qué hacían. Todo lo que se ha dicho otorga la solución a la hipotética pregunta de quiénes serían esas personas, las desaparecidas, que podrían ser sacerdotes o devotos, pero lo que ahora importa es su ausencia y su impermanencia, como a la que se refieren los siguientes versos: “For that pale breast and lingering hand/ Come from a more dream-heavy land,/ A more dream-heavy hour than this...” (Yeats, ll. 15-17). En esta sinécdoque, el seno y la mano representan a una bella dama de una tierra soñada, representación de la amada. Una vez más, ésta es comparada con lo que no está ausente pero que pronto lo estará: los sueños, que a su vez también se comparan con esa tierra y ese momento histórico, descritos en el poema.

Después, se establece una relación directa entre la amada y la belleza: “And when you sigh from kiss to kiss/ I hear white Beauty sighing, too...” (Yeats, 26, l. 18). Sin embargo, una vez más, la belleza no es sinónimo de eternidad. Después de todo, tan sólo basta recordar el título. La “belleza olvidada” de la que se habla es, precisamente, una belleza que pertenece a ese tiempo antiguo, ese tiempo que podemos relacionar con la Irlanda romántica que el mismo Yeats después declaró muerta. De hecho, podríamos retomar las ideas de Blanchot: Yeats quizá mató a esa belleza al revivirla y luego volverla parte de sus ideas, quitándole corporeidad (y recordemos que él siempre consideró a Gonne perteneciente a ese pasado idealizado, por lo que también le quita corporeidad en el poema). Finalmente, la belleza se encuentra igual de ausente y de perdida en el pasado que las antiguas leyendas. Una vez más (como se puede ver, esto es el *conceit*¹¹ principal del poema), la amada, al ser una representación de esa belleza, también se encuentra ausente. Volvemos a Ramazani y su análisis de la figura de

¹¹ “A complex [...] metaphor, in context usually part of a larger pattern of imagery, which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways...” (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 231). Aquí tenemos a la amada como la belleza formando parte de todas estas imágenes encadenadas que hablan de un pasado legendario perdido.

la dama: “If not dead, she may be dying or fallen, thus leaving a space between her present and past selves for the elegiac imagination to fill” (Ramazani, 324).

Insisto: si bien la dama aquí tampoco está agonizando, ni es precisamente la “caída”, actúa en representación de esa antigua belleza olvidada, lo que hace que ella ejemplifique la ausencia de varias maneras. Yeats usa esa ausencia como catalizadora del deseo (Ramazani, 350) que se expresa en el poema, como ya habíamos dicho que Kierkegaard había formulado: la amada se vuelve el centro ausente para guardar un luto aunque éste sea meramente simbólico (Ramazani, 350). Y también tenemos esa idea de un “espacio” que llenar, una ausencia que llenar: en esa ausencia que queda entre lo que vendría siendo el “past self” de la mujer (lo llamaré “encarnación pasada”) y la “encarnación presente”, se sitúa el poema.

En este caso, la “encarnación pasada” de la mujer es la “belleza olvidada” y la “encarnación presente” es la mujer que está en los brazos de la voz poética. Tomando a la “belleza olvidada” como algo relacionado a la Irlanda romántica “muerta”, tenemos ahí la conjura de la muerte (Ramazani, 349) que se necesita para generar el anhelo y, en este caso, también para generar lenguaje (Ramazani, 354): esa “muerte” de la amada al ser la “belleza muerta” es el espacio que la voz poética llena con sus palabras, con el poema. Si la amada no estuviera ausente o no se pudiera relacionar con la belleza ausente no habría poema (y esto es cierto del género elegíaco)¹². Y no sólo eso: si tomamos a la dama como la catalizadora para nombrar todas aquellas características de la belleza olvidada y para el acto de nombrar, podríamos decir que la dama hace lo que Blanchot indica: ella hace que el acto de nombrar sea posible y por lo tanto la voz poética, al nombrar todo lo que aparece en el poema (los reyes, las jóvenes, los ejércitos) les arrebató su ser, matándolos, y dejándolos en el mundo de las ideas: un mundo que, por cierto, parece ser bastante vacío e indefinido.

Albright, en su ensayo “Yeats’s Waves” habla precisamente de esta especie de vacío que permea los poemas:

¹² “...the elegiac love poems both lament the beloved’s death and yet require it as their condition of possibility” (Ramazani, 350).

...in some ways the true subject of the poems consists [...] of a hovering formlessness behind them: Yeats was less concerned with *images* than with the imagination itself, a shapeless matrix of shapes, a retina that could be knuckled into emanating waves of sparks and fields of intenser darkness. Behind all the hard-edged sensuous imagery there is a liquidity, an indistinctness, a swirl. [...]... no poems are less iconic than Yeats's: they are histories of heaving imaginative processes, standing waves. [...]... one of the gyres that govern Yeats's poetry is a rhythm of *image* and imagelessness.

(347)

Podrá ser llamado “la informe matriz de formas” como lo llama Albright, pero lo cierto es que en este poema tenemos ese contraste de imagen y, precisamente, ausencia de imagen. Tras haber nombrado todas las encarnaciones de la belleza olvidada que le fue posible nombrar, la voz poética hace hincapié en su desaparición: “For hours when all must fade like dew...” (Yeats, l.20).

Los siguientes versos, a pesar del adversativo “but” mencionan presencias que parecen pertenecer, también, al mundo de los espíritus, a ese mundo olvidado: “But flame on flame, deep under deep,/Throne over throne, where in half sleep/Their swords upon their iron knees...” (Yeats, ll. 21-23).

¿Quiénes son estas presencias? La sinécdoque de sus espadas y rodillas de hierro los muestra como guerreros. Podría tratarse de los ya mencionados dioses, quienes aún siguen despiertos, que no han cerrado los ojos completamente y por eso se encuentran “in half-sleep”—pero que, a pesar de su estado de semi-conciencia, pertenecen también a ese pasado, pues se encuentran “deep under deep”, como las ruinas irlandesas. Sin embargo, si bien están hechos de un material como el acero, “iron”, al pertenecer a ese tiempo ausente, su presencia es igualmente vaga, tan vaga como el último verso que dice: “Brood her high lonely mysteries” (Yeats, 26, l.24). “Misterios”, como ya hemos dicho, es una palabra cuyo significado depende de la ausencia del

conocimiento, una palabra vacía, por usar los términos de Walsh, que es útil precisamente porque “they serve but to point toward what cannot be seen and to specify what must always remain unspecific because such things are by nature beyond the grasp of words” (158).

Así, el lector es conducido al vacío: a un lugar donde hay unas presencias vagas que aún meditan sobre los misterios solitarios de una belleza inmortal, aunque olvidada, y, por lo tanto, ausente. Al contrario de lo que hace la muerte en la elegía, al contrario de “...this death constitutes in the subject the eternalization of his desire” (Lacan en Ramazani, 353), Yeats elige imágenes que más bien nos dejan con la idea de transitoriedad y desconocimiento. Volvamos al pasaje de Albright y a su mención de que en Yeats lo que importa es la imaginación, ese vacío de donde surgen las imágenes. En este caso es el vacío de la belleza olvidada que sigue en el olvido el encargado de hacer que esas imágenes surjan a partir de esa belleza, aunque ésta fuera resucitada tan sólo para ese momento: “Every *image* arises out of a void and every *image* will sink back into a void. An *image* is not immortal: it has a given life-span, and will inevitably recede into imagelessness...” (Albright, 349). Walsh lo reafirma citando a John Blofeld: “...void [...] is infinitely suggestive” (Blofeld en Walsh, 189). El vacío se relaciona con la idea de la imaginación que flota detrás de los poemas de Yeats que menciona Albright, y acaban volviéndose uno mismo.

Pero, como ya vimos, aunque del vacío surjan las imágenes y la ausencia sea una fuerza creadora, es una fuerza creadora limitada que habrá de regresar a su estado inicial. El propio Yeats lo menciona así: “I shall find the dark grow luminous, the void fruitful when I understand I have nothing...” (Yeats en Albright, 349). El entendimiento de la ausencia da como resultado estas iluminaciones y evocaciones pasajeras; pero, para Yeats, a pesar de que los poemas existan, la ausencia es absoluta. La voz poética que ha trabajado sobre la ausencia de una persona y la ausencia de un ideal, de una leyenda, reconoce la nada. El arte se desintegra (Albright, 349) y, como la Irlanda romántica, que se fue a la tumba junto con su héroe O’Leary dejando atrás tan sólo su arte como recordatorio (palabras que también se perderán), Yeats concluye, de una forma que no deja lugar a

dudas y muestra el reinado de la ausencia en sus poemas: “The last kiss is given to the void” (Yeats en Albright, 349). Sin embargo, eso lleva a otra expresión que podría ser declarada concluyente para este capítulo: “Nothing remains”. Pero, si nada *queda*, ¿puede la nada ser algo que quede? (Walsh, 164). Se podría pensar que con esa idea de besar el vacío, Yeats tenía una imagen del vacío. En ese caso, el vacío pasa a ser *algo*, parte de esos “alcos” que he mencionado, aunque se le otorgue el sustantivo de imagen o idea. Así, se cierra la dicotomía: la ausencia nunca puede ser absoluta, porque siempre está relacionada con la presencia, en este caso, de la idea o la imagen de la propia nada (Walsh, 161). El propio Yeats, en su visión del mundo, hablaba de los ciclos lunares: todo es un ciclo, inicia y acaba, y reinicia. (Catalán, 75). Creación y destrucción. El vacío devora todo pero es fructífero y es “algo” que queda. La imagen del vacío de Yeats siempre será el “algo” base de sus poemas.

El lector, por su parte, puede reconocer ese vacío poco a poco: inicia todo con la ausencia de la amada, aunque de inmediato esa ausencia es sustituida por esas imágenes de leyenda antigua. Yeats luego inicia un viaje en donde la belleza va ausentándose y todo lo perteneciente a las leyendas se ausenta con ella, verso a verso, descubriendo el vacío de la ausencia de la amada una vez más. Es como la Irlanda ideal, que fue la cubierta de un vacío histórico y cultural y que luego fue destruida por el propio Yeats.

Al final, el lector se queda con la última palabra, “misterios”, una palabra indefinible, pero que por su misma indefinición se presta a que se pueda crear lo que se quiera: es una invitación para imaginar cuáles son los misterios solitarios merecedores de tal belleza y hacer un papel similar al que hace el poeta al “besar” el vacío.

III. Trevor y la ausencia como parálisis

Tras hablar de Yeats y de su vacío que permite generar arte, que en su caso fue una tradición literaria para Irlanda, paso a mi siguiente elección: William Trevor. Él se diferencia de los otros dos elegidos por el hecho de ser cuentista, prosista, como ya hemos dicho; también hemos hablado de los temas que trata, la mayoría coincidentes con los temas que se presentan en la obra de Joyce. Sin embargo, Trevor también trata la ausencia, aunque lo hace de una manera diferente.

La ausencia en la obra de Trevor es una consecuencia directa de la frustración y la inmovilidad, temas que ya comentamos que se presentan en su obra. Si en la literatura joyceana semejante inacción se limitaba a Dublín, con Trevor permean toda Irlanda, sobre todo las zonas rurales: “He [Trevor] is particularly good on the frustrations—sexual, emotional, imaginative—of life in rural and small-town Ireland...” (Tracy, 2). Por supuesto, esto no significa que su prosa se limite a los sucesos en pueblitos; escenas urbanas también aparecen en su obra (como vimos con Mrs. Mayben y Edward Tripp, vecinos y habitantes de Durnfanham Avenue, lo que supone una zona urbana) pero el ámbito rural es más recurrente, sobre todo por las pocas opciones que los habitantes de estas zonas tienen: “...‘the bigger world’ offered him war [...]; the ‘little world’ of his provincial town offered him narrowness and boredom...”. Kristin Morrison menciona estas dificultades como las que marcan la vida de uno de los personajes de Trevor, Harry, de su novela corta *Nights at the Alexandra* (145). No hay mucho de dónde elegir: el destino terrible que espera en un país envuelto en un conflicto violento, y el destino, menos agresivo, pero igual de triste, que espera en un pueblo donde no hay oportunidades ni elecciones que tomar.

Trevor declaró en una entrevista con *Publishers Weekly*: “I think I’m interested in people who are not necessarily the victims of another people, but simply the victims of circumstances. I’m very interested in the sadness of fate, the things that just happen to people” (Smith, 1983). Esto da una idea del por qué James Lasdun lo llamó “el genio de la miseria” (1996), y de por qué el autor

decidió entender este tema a lo largo de su obra. Hemos mencionado ya cuentos donde la tristeza puede ser causa directa de hechos terribles, como “Attracta”, en el que la decapitación de un soldado y el posterior suicidio de su mujer llenan a Attracta, personaje principal y antigua maestra de la difunta, de recuerdos sobre la chica que, claro está, la entristecen; “Events at Drimaghleen” trata de una familia rural que pierde a su hija en un confuso y múltiple asesinato, lo que es una experiencia bastante trágica.

Pero la tristeza no es consecuencia exclusiva de la violencia. Otro personaje que mencioné fue Malcolmson, de “Access to the Children”. Su tristeza es más bien interna: él le fue infiel a su mujer, su mujer le dejó. El problema fue que Malcolmson se dio cuenta de que todavía le amaba, y el sufrimiento del personaje principal deriva de su esperanza (seguramente fallida) de que su esposa en algún momento volverá con él. Y también hay tristezas aún más personales, como la del general Suffolk, personaje principal del cuento “The General’s Day”. El general Suffolk, hombre ya viejo, pero con un pasado de batallas interesantes, vive solo, con una mujer que supuestamente lo ayuda en los quehaceres de su pequeña casa, pero que sólo aprovecha para escuchar el radio y beber cuando él no está. Un día que el general decide salir y pasar el tiempo con alguien, nadie quiere ser su compañía; la gente llega incluso a mentir para evitar pasar tiempo con él. La idea de que esta soledad acompañe por el tiempo que le queda de vida al general presenta una tristeza que tan sólo le pertenece al personaje principal, pero es tan terrible como las que he mencionado. Sin embargo, Trevor, al inicio de sus cuentos, no presenta a sus personajes como figuras patéticas: él se limita a narrar lo que sucede, a contar la historia. Los detalles como fechas y direcciones; los pensamientos de los personajes vueltos parte de la narración, las descripciones de una vida rutinaria y ciertas palabras clave son los encargados de retratar las pequeñas y diarias tragedias, como veremos más adelante. De hecho, a pesar de su relación cercana con Joyce, no hay mucho simbolismo en la prosa de Trevor: pero es esa simpleza lo que la vuelve más cotidiana y, por lo mismo, más trágica: por el hecho de que semejantes sucesos pueden pasar a cualquier instante.

El cuento que he seleccionado, “The Ballroom of Romance”¹³, pertenece al primer grupo de cuentos del que hablé: a los que presentan zonas rurales y gente de pequeños pueblos, con una vida limitada. Y, en este caso, la vida de la personaje principal se ve más limitada por varias ausencias, causadas por situaciones diferentes, las cuales han influido sobre su entorno de una manera u otra.

En este cuento, Trevor nos presenta a una solterona llamada Bridie, cuya vida ha sido marcada por varias ausencias, como ya he dicho. Ella debe de cuidar a su padre, viejo y con una pierna amputada por la gangrena. Esta tarea le quedó debido a la muerte de su madre, primera ausencia importante, que se vuelve una “presencia” dominante, recordando la dicotomía presencia/ausencia, en la vida de Bridie. Incluso el propio narrador, tras presentarla, la infantiliza, como su padre lo hace, llamándola “girl” antes de indicarle al lector que esta mujer ya tiene treinta y seis años (Trevor, 190).

“If it hadn’t been for her father she’d have wanted to work in the town also...” (Trevor, 189). A pesar de que esa línea lo que enfatiza es la presencia del padre como el obstáculo, luego es el propio padre quien marca la ausencia importante: “If your mother hadn’t died,’ he’d say, not finishing the sentence” (Trevor, 190). El padre de Bridie deja ver, con esta oración, que si la madre no hubiera muerto su hija podría estar trabajando en el pueblo, como a ella le hubiera gustado. Mas eso no ha pasado: aquí podemos ver como la ausencia y la parálisis se empiezan a conectar entre sí. Si la madre no estuviera ausente, Bridie podría irse de la casa; la ausencia de la madre la paraliza al lado de su padre, quien a su vez también está paralizado, en cierta forma, por su pierna gangrenada.

Sin embargo, el padre de Bridie intenta, en cierto modo, disculparse del hecho tener a su hija en casa y trabajando, mandándola a divertirse a un salón de baile llamado, precisamente, *The Ballroom of Romance*, nombre de sueño imposible, representante de la esperanza de evadir su vida y de su frustración por no trabajar lejos de casa. Desgraciadamente, el salón de baile está lejos de ofrecer las posibilidades románticas (en el sentido más amplio de la palabra) que

¹³ Ver apéndice.

su nombre sugiere. Incluso este lugarcito ha sido afectado por la ausencia y la parálisis: los bailarines son los mismos de siempre, puesto que las personas que en algún momento fueron nuevas ahí no permanecen, también se van y las consecuencias de su partida son desalentadoras: “The youths who’d danced with her [...] had later disappeared [...] to Dublin or Britain, leaving behind those who became the middle-aged bachelors of the hills” (Trevor, 196). Hasta las nuevas generaciones piensan en ausentarse: “...Bridie found herself with a youth who told her he was saving up to emigrate...” (Trevor, 193). Un reflejo más claro de la parálisis se ve en la descripción de cómo el dueño del salón, Mr. Dwyer, maneja su local, un lugar que es todo excepto moderno: “Mr. Dwyer did not personally care for that kind of music [jazz], nor had he cared for various dance movements that had come and gone over the years” (Trevor, 191). La ausencia de las generaciones de muchachos jóvenes también ha afectado al salón, pues no es difícil pensar que si gente nueva se hubiera quedado a bailar, ellos seguramente hubieran querido divertirse a un ritmo que estuviera de moda. Como esa gente emigró, el salón de baile se quedó paralizado en algún momento del tiempo.

Asimismo, el lugar en donde se encuentra este lugar es un paraje que mucho tiene de desolador: “The dance hall [...] was miles from anywhere, a lone building by the roadside with treeless boglands all around...” (Trevor, 190). El carácter del salón de baile es tan sólo un paralelo con las personas que van a bailar ahí: personas solas, personas a las que les falta algo, que lidian con una ausencia. Solteronas, como Bridie, que buscan evitar esa falta luchando por enamorar a un hombre maduro que asiste al salón, a pesar de que saben que en el fondo no van a lograr nada: “Madge Dowding left the cloakroom rapidly, not bothering to pretend she wasn’t anxious about the conjunction of Cat Bolger and the man with the long arms” (Trevor, 193).

Pasamos entonces a otra consecuencia de la ausencia y la parálisis: la esterilidad. No es azaroso que el salón de baile se encuentre en un paraje sin árboles; la ausencia de éstos indica una parálisis en el crecimiento de la vegetación, que se traduce en la esterilidad de la tierra. Para Trevor, la esterilidad es el vacío más completo e incluso más amenazador, porque “There is no hint of a

future, no hope of redemption and a new life” (Morrison, 71). Aquí no está el vacío generador de Yeats: la esterilidad cancela la posibilidad de que algo nazca, y es este vacío el que parece colgar, como una amenaza, sobre Bridie y los demás asistentes al salón de baile.

En este ambiente, igual de opresivo que el pueblo, conocemos un incidente importante en la vida de nuestra personaje principal. El narrador nos proporciona otra pista al apuntar que, cuando Bridie llega al salón de baile, lo que está sucediendo es lo siguiente: “The Romantic Jazz Band was playing a familiar melody of the *past*, ‘The Destiny Waltz’” (Trevor, 191, cursivas mías): el pasado (pues todos los ausentes ya pertenecen al pasado) ha paralizado el salón de baile y ha marcado a nuestra solterona.

El narrador entonces nos cuenta la historia del amor juvenil de Bridie, Patrick Grady, un muchacho quien, la propia Bridie está segura, algún día se enamoró de ella, y ella le correspondía. Sin embargo, Grady se marcha con otra muchacha, una desconocida, “a girl from the town who’d never danced in the wayside ballroom” (Trevor, 196) y la ausencia del chico queda impregnada por siempre en la manera en la que Bridie ve el salón de baile: “The Ballroom of Romance wasn’t the same without him...” (Trevor, 196). Pero el cambio es negativo: el salón de baile pierde su calidad de romántico, de lugar que ofrece una historia de amor. Grady le ofrecía a Bridie una vida lejos de la parálisis del pueblo, una vida como la que a ella le hubiera gustado tener: “[s]he believed then that he would lead her one day from the dim, *romantic* ballroom [...] into sunshine, to the town and the Church of Our Lady Queen of Heaven, to marriage and smiling faces” (Trevor, 196, cursivas mías¹⁴). En esa vida no únicamente está la presencia de Grady y el movimiento físico (de la zona rural al pueblo, más urbano) opuesto a la parálisis; también está el matrimonio, con la promesa de hijos, para evitar la esterilidad. Pero eso no sucede con Bridie. Un poco más adelante, el narrador describe la vida de Grady con la otra chica, y podemos ver que lo que está

¹⁴ En esta fantasía de Bridie, el salón tiene el calificativo de “romántico”; si tras la partida de Grady el salón ya no es igual, es claro que ha perdido este adjetivo. El salón deja de ser romántico no sólo por el amor perdido, sino que deja de generar posibilidades y aventuras.

sucediendo con el amor juvenil de nuestra personaje principal contrasta incluso con lo que ella se imaginaba en sus fantasías:

Someone told her later on that he'd crossed to Britain, to Wolverhampton, with the girl he'd married, and she imagined him there, in a place she wasn't properly able to visualize, labouring in a factory, his children being born and acquiring the accent of the area.

(Trevor, 196)

De hecho, la movilidad de Grady es excesiva, en comparación con la parálisis de Bridie. Para empezar, el joven sale del ambiente del salón al elegir a una desconocida; después, el movimiento es aún mayor, pues Grady se atreve a dejar el país, a mudarse a Gran Bretaña, algo que Bridie nunca se imaginó: para ella, el único movimiento se haría al pueblo cercano a la zona donde vive. Además, en este rumor de la nueva vida de Patrick Grady, se menciona la existencia de sus hijos, algo que en la imaginación de Bridie no aparece, a pesar de que ella se imaginaba casada. Ella, incluso en su imaginación, es un tanto estéril; y en su parálisis y esterilidad, no puede imaginarse con claridad Wolverhampton, ciudad que no conoce, ni la nueva vida de su antiguo amor. Este hecho sólo refuerza la ausencia de Grady.

Así la vida de Bridie tampoco es la misma: desaparecen las cualidades de romanticismo que el salón perdió a su vez. La ausencia de Patrick Grady nunca se llena, ni en el salón de baile, ni en el corazón de nuestra personaje principal, incluso cuando ella planea rehacer su vida: "If you couldn't have love, the next best thing was surely a decent man" (Trevor, 196). El amor continúa ausente.

Finalmente, Bridie renuncia a cualquier fantasía romántica, incluso a su intento de conquistar al baterista de la banda, Dano Ryan, el hombre que le parece una persona decente. Y son las ausencias, consideradas aquí las circunstancias, las causantes de todo: "If the weight of circumstances hadn't intervened she wouldn't be standing in a wayside ballroom, mourning the marriage of a road-mender she didn't love" (Trevor, 201). Si Grady no se hubiera ido, si su

madre no hubiera muerto, la vida de nuestra personaje principal sería diferente. Esas ausencias se vuelven a unir a la parálisis: Bridie presiente (ni siquiera sabe de cierto) que Dano Ryan se va a casar con Mrs. Griffin, viuda que le ha hospedado por muchos años, madre de un niño enfermo:

She felt it instinctively: Mrs. Griffin was going to marry him because she was afraid that if he moved away from her cottage, to get married to someone else, she'd find it hard to replace him with another lodger who'd be good to her affected son [...]. It was a natural outcome, for Mrs. Griffin had all the chances, seeing him every night and morning and not having to make do with weekly encounters in a ballroom.

(Trevor, 200-201)

Esta conclusión deja a Bridie paralizada y termina rindiéndose. Desgraciadamente, Dano Ryan es un personaje paralizado a su vez, si bien en su caso es por diferentes razones:

[I]t was well known also that Dano Ryan had got into a set way of life and had remained on it for quite some years. [...]. He performed in the other two rural dance-halls that Mr. Dwyer owned, rejecting advances from the town's more sophisticated dance-hall, even though it was more conveniently situated for him and the fee was more substantial [...]. But Mr. Dwyer had discovered Dano Ryan and Dano had not forgotten it...

(Trevor, 195)

El baterista tampoco va a dejar su vida, paralizada por su noción de lealtad. No va a dejar la zona rural por el pueblo, aunque le convenga. Así, es fácil pensar que no va a dejar a la viuda por Bridie. Ella debe rendirse, y pensar en otro destino para su vida.

Sin embargo, antes de que eso suceda, aparece otra ausencia, que esta vez afecta no sólo a los presentes, sino a todo el pequeño pueblo. La gente en el

salón empieza a especular sobre una fábrica de cemento norteamericana que va a iniciar labores cerca de la zona que habitan. Esa pequeña luz de esperanza para los hombres, pero también para las mujeres solteras, se derrumba apenas se menciona. La idea de conseguir a un hombre extranjero que pueda completar esa ausencia no va a suceder: “The Yanks’ll be at the top, Cat, or maybe not here at all...” (Trevor, 200). O, de manera más cortante, lo que dice Mr. Swanton, otro de los miembros de la banda del salón: “You’ll not marry a Yank, Cat” (Trevor, 200).

Con la ausencia de estos extranjeros, que podrían venir a cubrir las ausencias de los jóvenes pero que no lo harán (más la poco alentadora respuesta de Mr. Swanton) queda claro que no hay esperanzas ni posibilidades de un futuro mejor, o tan siquiera diferente, para los asistentes al salón de baile. Es ahí cuando Bridie decide que no le queda más opción que casarse con Bowser Egan, uno de los solteros del pueblo, hombre al que ella no ama, y, del que, además, sabe que no es un partido ni siquiera pasable: “The bachelors would never marry [...] they were wedded already, to stout and whiskey and laziness, to three old mothers somewhere up in the hills” (Trevor, 194).

Sin embargo, eso no le impide a Bridie decidir que ese será su destino. Al mismo tiempo que decide no volver más al salón de baile, ella funda el resto de su vida sobre, curiosamente, dos ausencias, la de su padre y la de la madre de Bowser Egan. La muerte de la madre de Egan será el detonante de una nueva acción, de acuerdo con Bridie: “When his mother died he would sell his farm and spend the money in the town. After that he would think of getting married because he’d have nowhere to go, because he’d want a fire to sit at and a woman to cook food for him” (Trevor, 204). Así, de acuerdo con la lógica de Bridie, Bowser Egan la buscará... y ella se quedará con él, pues la ausencia de su padre será la decisiva. El cuento termina aseverando lo que está en la mente de nuestra personaje principal: “She would marry Bowser Egan because it would be lonesome being by herself in the farmhouse” (Trevor, 204).

Bridie misma concluye que no hay posibilidad de un sueño romántico como el que el salón de baile prometía. El futuro, basado en todas esas ausencias, regresa a la idea de la esterilidad. Podemos ver que en este cuento de Trevor la

dicotomía presencia/ausencia tiende más hacia la desaparición de la presencia; por ejemplo, la mención de los estadounidenses en suelo irlandés, donde simplemente la palabra “Yankees”, en este caso, anula la presencia física, como diría Blanchot. Los “Yankees”, al ser mencionados, pasan a ser parte del lenguaje e inmediatamente a formar parte del reino de las ideas: por un momento, son parte de las ideas románticas de solteronas como Cat Bolger, quienes se imaginan una vida con ellos, hasta que son anulados por el simple hecho de que, como dice Mr. Swanton, hay una ausencia física. Los estadounidenses son tan sólo una palabra y no una presencia: sólo existen en los sueños de Cat Bolger.

También se nota el dominio de la falta, de la presencia que ya no se encuentra, de: “absence can be registered only when the expectation of something is thwarted or deferred” (Walsh, 26). No sólo está la falta de Patrick Grady: con él, falta la vida feliz de los sueños de Bridie. Con este tipo de finales, la ausencia de, por ponerlo así, “el final feliz” es lo que puede registrarse. Se queda un final el cual parece ser tan estéril como los personajes: una boda sin amor y por razones que pueden ser convenientes, pero poco convincentes.

Las presencias han desaparecido y no se pueden evocar para formar algo nuevo. En vez de eso, esas desapariciones afectan a los personajes, profundamente tristes, y los llevan a encadenar una ausencia tras otra, hasta llegar a un punto en donde están tan paralizados que ya no queda nada y tampoco pueden generar nada. Aquí, la idea del vacío, a pesar de relacionarse con el vacío de Yeats (en el que la creación artística tiende a volverse nada aunque alguna vez haya surgido de esa misma nada fructífera, del *fruitful void*) es más bien absoluta. Sin embargo, Kristin Morrison menciona que, si bien varios de sus cuentos apelan a la ausencia absoluta, en otros momentos “...some weddings do occur, from which children are born and, however imperfectly, flourish...” (168). Sin embargo, para conseguir ese futuro, hay muchas presencias que deben de quedar atrás, y es probable que estas imágenes desoladoras de Trevor sirvan para recordar al lector que la imposibilidad de ver en las ausencias algo con calidad positiva es tan sólo un recuerdo de la falibilidad de la condición humana y de nuestra ya discutida

falibilidad del lenguaje que lleva a un mal fin. Así, ni siquiera Trevor puede apelar a una ausencia o nada absoluta. Walsh lo confirma:

Though the abyss of death or the empty vastness of interstellar space may inspire a responsive dread or exhilaration at the prospect of endless nothing, human representations of the void are themselves always full rather than empty, always possessing some positive content rather than being an instance of pure nullity.

(162).

Pasando a la figura del lector, vemos que éste puede completar esas ausencias, un poco como sucedió con los misterios de Yeats, aunque en este texto la cita por usar sería: “Everything we are told illuminates what we are not told” (Walsh, 88). La última oración en el texto (“She would marry Bowser Egan because it would be lonesome being by herself in the farmhouse”) da una idea de que, a pesar de todo y aunque suene desolador, la vida de los personajes sigue, y el lector puede imaginarse lo que podría suceder con ellos, al contrario de lo que sucede con Yeats, donde los “misterios” dejan imágenes indefinidas. Aquí tenemos al menos personajes y la promesa de una boda; imperfecta, como dice Morrison, pero que también representa una batalla contra la parálisis; tampoco es la batalla más gloriosa, pero Bridie podría haber elegido no hacer nada al respecto. Asimismo, está la promesa de tener hijos, que podrían acabar con la esterilidad de los personajes, chicos que podrían tener el valor que su madre no tuvo y no dejar que las ausencias los paralicen. Incluso, el lector puede concluir que, como este destino es lo que Bridie se *imagina* que sucederá, no necesariamente *tiene* que suceder.

Reitero: si bien lo que se ha dicho anteriormente en el cuento indica que el final de Bridie no será el deseable, el lector es el que llega a esta conclusión, precisamente, siguiendo lo que dice el texto, pero el final no se encuentra precisamente ahí, sino que el lector lo coloca tras su labor de lectura. “The reader must provide this unwritten part of the story...” (Walsh, 107) y entonces el lector es

quien interactúa con estas ausencias en el texto, volviéndolas también un vacío que sugiere algo, aunque sea una falta, por lo que la falta, finalmente, también acaba teniendo una cualidad positiva. “...reading is [...] a continual negotiation with what is *not* there, on the page...” (Walsh, 105) así que tenemos que, para el lector, la ausencia puede resultar igual de sugerente que para el autor, incluso si es otra ausencia lo que se sugiere. Una vez más, la nada absoluta no se encuentra porque siempre quedará la falta que dejaron los personajes de Trevor con su parálisis y su esterilidad, presencias pasadas, pero al fin presencias en esta dicotomía irrompible.

IV. Heaney y la muerte brillante

Hemos visto, ya, dos nociones de la ausencia. La de Yeats, quien arma su poesía alrededor del vacío, de un vacío al que el arte ha de precipitarse una vez más, en una dicotomía destrucción/creación que parece equipararse a la de presencia/ausencia. Después, vimos la noción de ausencia de William Trevor en su obra, donde la ausencia es más bien una consecuencia negativa del comportamiento de sus personajes, seres fallidos y tristes. La ausencia es una interrupción, el origen de la parálisis: sin embargo, queda un rescoldo de esperanza imperfecta.

Seamus Heaney, el último autor que seleccioné, cambia esta idea. Hay un vacío que también puede ser fructífero, pero no necesariamente tiene que volver a devorar todo para que no “quede nada”, y la ausencia no es una causa de parálisis. Heaney, a pesar de vivir en esa misma Irlanda, violenta, dividida, con la sombra del imperio inglés en su hombro, antepuso su deber literario a un deber social o político. En su poema “Exposure”, Heaney habla del descontento tras su exilio voluntario; de dejar la lucha por la pluma. Sin embargo, la conclusión es que el quehacer literario es importante, y es lo que él, como poeta, elige (Heaney, 135). Así, tenemos en él un tono más esperanzador con respecto a su obra y a la propia Irlanda, lo que se puede ver incluso en su manera de manejar la ausencia.

Con Heaney, la ausencia, incluso en su texto, es la que deja un espacio en donde late una fuerza fundamentalmente creadora. Es un espacio que no sólo va a dar una idea etérea de la impermanencia, o que ha de completar el lector con inferencias, sino es también un espacio para el poeta: un espacio que él llena con su escritura.

Este espacio, en el caso de Heaney, es casi tangible. Más bien, se presentan dos espacios, uno con un lugar físico delimitado. Pero veamos el poema antes de hablar de pasajes específicos.

El poema que elegí es el último de *Clearances*, el número VIII. Este grupo de sonetos está dedicado a la muerte de la madre de Heaney, Margaret. El mismo

título de la serie sugiere un vacío: “clearance”. El diccionario Merriam-Webster define este término como “the act or process of clearing”, o “the distance by which one object clears another or the clear space between them” (<http://www.merriam-webster.com>). Por su parte, el adjetivo “clear” es definido como “free from obstruction” (<http://www.merriam-webster.com>). Con estas definiciones, podemos hablar de un espacio que no tiene obstrucciones. ¿Cómo imaginar ese espacio “sin obstrucciones”? Como un espacio vacío o en proceso de vaciarse. Una vez definido el título, pasemos al contexto.

En todos estos poemas, Heaney recrea, con imágenes de su vida cotidiana como es su costumbre, el profundo vínculo que él y su madre tenían, o, como diría Parker: “‘Clearances’, written after her [Margaret’s] death, capture beautifully the unspoken intimacy of mother and son...” (Parker, 3).

Aquí el soneto, de rima a b a b c d c d e f e g g h:

I thought of walking round and round a space
Utterly empty, utterly a source
Where the decked chestnut tree had lost its place
In our front hedge above the wallflowers.
The white chips jumped and jumped and skited high.
I heard the hatchet’s differentiated
Accurate cut, the crack, the sigh
And collapse of what luxuriated
Through the shocked tips and wreckage of it all.
Deep-planted and long gone, my coeval
Chestnut from a jam jar in a hole,
Its heft and hush become a bright nowhere,
A soul ramifying and forever
Silent, beyond silence listened for.

El poema es prácticamente narrativo, como sus primeras obras, donde el poeta narra escenas de la vida rural irlandesa, su vida (ver nota 15). Aquí, la narración nos muestra un espacio vacío, donde un árbol solía estar en un jardín. Ya hay una ausencia: la de ese árbol. Pero...

La ausencia que maneja Heaney es la ausencia de su madre muerta: el espacio vacío que se nos presenta es el hueco tanto emotivo como físico que ha dejado Margaret. Heaney abre el poema presentándonos ese vacío: “I thought of walking round and round a *space/Utterly empty...*” (Heaney, l. 1-2, cursivas mías), donde no sólo está la idea de un espacio, sino también está el adverbio “utterly”, “absolutamente”, que da la idea de una vacuidad total.

Esta idea se contradice inmediatamente con la segunda mitad del verso: “...utterly a source...” (Heaney, l. 2). Es esta última palabra la que automáticamente anula la noción del vacío absoluto que el poeta acaba de proponer. Hay algo en ese vacío que lo hace ser una fuente; esa vacuidad absoluta es, a su vez, el origen de algo más. Esto no es nuevo en Heaney; de hecho, los versos que abren el soneto son una referencia al poema elegíaco “Station Island”, escrito en memoria de su tía paterna, Agnes Heaney. El crítico Henry Hart, quien analiza esta última elegía, señala: “Images of emptiness and absence recur and [...] anticipate moments of fulfillment.” (Hart, 169). De ahí la imagen de la fuente (“source”) y, una vez más, la dicotomía presencia/ausencia, aunque, curiosamente, aquí parece estar invertida, pues son las ausencias las que anticipan esos momentos de presencia. Se les otorga una cualidad positiva al momento de su aparición.

Walsh relaciona esto con las cualidades del silencio: “Silence is experienced as an absence, but since silence itself is something perceived, this absence also becomes palpably present to our consciousness [...]. ...we register absence as a felt quality that engages a definite response” (Walsh, 6). La ausencia en este poema es también percibida por la voz poética, pues él percibe, después de todo, esa vacuidad absoluta. De hecho, en el verso final, la voz poética será capaz de percibir no sólo el silencio y la vacuidad, sino algo que va más allá y que también implica esa idea de un vacío: “Silent, beyond silence listened for.” (Heaney, l. 14). Volviendo a la voz poética y el hecho de que pueda percibir la ausencia, nos damos cuenta que la percibe porque está hablando de un hueco en el que se encontraba la presencia no sólo de su madre, sino de algo incluso más

tangible: un castaño: “Where the decked chestnut tree had lost its place...” (Heaney, l. 3). Aquí están las dos presencias que la ausencia implica.

Este castaño, a su vez, representa una parte importante en la vida del propio Heaney. En su ensayo “The Placeless Heaven: Another Look at Kavanagh”¹⁵, el poeta habla de un recuerdo de su niñez: de una tía que plantó un castaño en un tarro de mermelada (la “jam jar” que aparecerá en la línea 11 del poema) y finalmente lo trasplantó al frente de la casa. Ese castaño fue plantado el mismo año que Heaney nació, lo que llevó al poeta a crear varios tipos de asociaciones: “...I came to identify my own life with the life of the chestnut tree. [...] ...I was something of a favourite with that particular aunt, so her affection came to be symbolized in that tree; and also perhaps because the chestnut was the one significant thing that grew as I grew” (Heaney, 3).

Así, la ausencia del castaño se vuelve aún más perceptible por el peso emotivo que implica: no sólo representa una relación familiar, sino también una identificación con quien habla: el castaño se vuelve una imagen o un punto clave para el poeta. Siguiendo esa línea, es lógico pensar que el hueco que ha quedado también tenga implicaciones para el poeta, que es a lo que Heaney se dirige en los últimos versos del poema.

Apoyándose en el recuerdo del castaño, la voz poética elabora sobre la ausencia de las dos figuras. Las imágenes que presenta son violentas, acordes a la emoción negativa que puede causar la muerte de alguien, o incluso la muerte figurada del castaño: “Accurate cut, the sigh/And collapse of what luxuriated/Through the shocked tips and wreckage of it all” (Heaney, l. 7-9).

Sin embargo, tras la destrucción queda el espacio en donde solía estar el árbol: “Deep-planted and long gone...” (Heaney, l. 10). Es en ese momento cuando la voz poética parece asomarse a ese hueco, y, como recordando que alguna vez el árbol surgió de lo que solía ser un espacio vacío, le otorga a ese

¹⁵ En este ensayo, Seamus Heaney habla de cómo el poeta Patrick Kavanagh escribe su poesía de lugares irlandeses que él conoció, y de cómo esos lugares se van transformando en la mente del poeta, volviéndose “lugares brillantes”. Heaney relaciona estas transformaciones con el hueco del árbol mencionado en este soneto, y cómo se transforma en su poesía, obteniendo ese “brillo”. Elaboro sobre esto en este capítulo.

espacio la cualidad creadora que alguna vez tuvo: “Its heft and hush became a bright nowhere/A soul *ramifying* and forever...” (Heaney, l. 12-13, cursivas mías).

La palabra “ramifying”, “ramificándose”, no sólo vuelve a evocar la imagen del árbol, sino que también implica el nacimiento de las ramas, como si las ramas siguieran creciendo y extendiéndose. Ahí, en esa nada, hay “un alma” (palabra intangible que se basa en algo que no podemos percibir, pero que sabemos, o pensamos, que está ahí) que sigue creciendo, y, ahora que no hay nada ahí, la voz poética está consciente de la existencia de ella. Como diría Walsh con respecto al silencio: “...silence is in no sense a negative quality, but rather a positive awareness of the overbrimming mystery inhering in all things.” (Walsh, 65). La voz poética ha extrapolado esta afirmación: no sólo el silencio lo hace estar consciente de “los misterios de las cosas” (en lo que podría entrar esa idea del “alma”); también la ausencia física lo vuelve consciente de ese “bright nowhere”, ese “ningún lado brillante”. A su vez, esa afirmación sobre el silencio, como ya había dicho, se confirma: “Silent, beyond silence listened for” (Heaney, l. 14). El adjetivo “silent”, silencioso, es aplicado a “un alma” (“a soul”) que se ramifica: en cierto sentido, al “alma” del árbol. Ese alma (que además es invisible) se encuentra silenciosa, pero es precisamente ese silencio lo que la lleva más allá del silencio: “beyond silence”. Tanto silencio vuelve a la voz poética consciente de que hay cosas más allá del silencio, aunque no puede nombrarlas: “...beyond silence listened for.” Pero, como hemos dicho, esa incapacidad de nombrar es la falibilidad del lenguaje y la trascendencia de las experiencias humanas. Y, como ya hemos visto, el vacío no es una derrota. Como diría Walsh: “Ultimately, those devices, which seem only to register an acquiescence in defeat, actually do succeed in propelling the reader towards those fluid states of mind floating free of words” (82). Y, como ya hemos visto, no sólo al lector, sino al propio lenguaje.

Sin embargo, antes de pasar a ese lugar sin nombre hacia donde la percepción de la voz poética se ha deslizado, tenemos otro sitio que ya tiene nombre a pesar de su indeterminación: eso que Heaney ha llamado “ningún lugar brillante” y que es, en cierto modo, lo que queda del castaño. El adjetivo “brillante” nos parece indicar, una vez más, la existencia de algo que llena ese hueco que

debería de estar vacío, o cuando menos nos recuerda que el hueco puede ser fuente, en este caso, de luz. Es aquí cuando pasamos a ver esas “implicaciones” que el hueco tiene para el poeta, implicaciones que le han ganado el adjetivo de “brillante”.

Heaney, en el ensayo sobre Kavanagh que mencioné, elabora sobre esa percepción de luminosidad, que parece venir de la propia mente del poeta: “...I began to think of the space where the tree had been or would have been. In my mind’s eye I saw it as a kind of luminous emptiness, a warp and waver of light, and once again, in a way that I find hard to define, I began to identify with that space...” (Heaney, 3-4). Ni el propio poeta puede definir exactamente lo que sucede en esa ausencia, mas empieza a percibirla de manera diferente.

Heaney habla de esas percepciones que tiene el poeta como “espacios iluminados” que llenan la mente del escritor. Basándose en poemas de Kavanagh de la década de los cincuenta¹⁶, Heaney menciona que los lugares que Kavanagh nombraba en sus poemas, lugares perfectamente localizables en un mapa, se han vuelto parte de lo que es la visión poética del escritor:

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*.

(Heaney, 5, cursivas mías).

Es así como Heaney llena esa ausencia que ha surgido de la falta de su madre y del castaño. El lugar que se nos ha presentado como “utterly empty”, o “absolutamente vacío” es receptor de la tragedia personal del poeta. La voz

¹⁶ Patrick Kavanagh, poeta irlandés al que he mencionado anteriormente, nació en 1904 en el condado de Monaghan, y llegó a Dublín en 1939, año en que Heaney nació (Heaney, 3). Los primeros poemas de Kavanagh trataban de su Monaghan natal, así como los poemas de Heaney en su primer libro, *Death of a Naturalist*, hablan de sus experiencias en el campo (“Blackberry Picking”, por ejemplo). Una vez establecida esta relación, Heaney se concentra en el hecho de que los poemas iniciales de Kavanagh eran el sitio geográfico que modelaba la obra del autor (4-5), hecho que cambió en la década de los cincuenta, cuando el poeta es el que modela el lugar donde vive con sus palabras: “...place is included within the horizon of Kavanagh’s mind rather than the other way around” (5).

poética, desde el primer verso, llama la atención al lector hacia el hueco, remarcando el hecho de que ese lugar se encuentra vacío; luego, cuenta la historia de lo que existía allí; y finaliza llenando ese hueco con su propia percepción que tiene mucho de inmaterial: después de todo, se trata de una “nada brillante”, de un alma (“soul”) y por ende intangible, y de un lugar innombrable, “beyond silence”, más allá del silencio.

Entonces, podemos decir que el poeta se ha apropiado de esa ausencia física: la ha vuelto uno de los espacios luminosos dentro de su mente, un espacio que puede llenar con sus palabras. El espacio de la mente, del cual crecen las palabras (me parece adecuado usar este símil) y el espacio donde estaba el castaño (y, tácitamente, la madre) se vuelven uno solo en la mente del poeta: ambos espacios vacíos se vuelven un: “...source within... [that] spills over to irrigate the world beyond the self.” (Heaney, 13). Como podemos ver, no es azaroso que Heaney haya designado el “hueco” como “absolutamente una fuente”, recalcando la calidad de “absoluto”. De hecho, podríamos incluso decir que la idea del poeta “irrigando” ese hueco mental y haciendo que sus palabras llenen el mundo que lo rodea, no pertenece solamente a sus imágenes de la vida en el campo, sino al propio hueco que alguna vez albergó ahí un árbol, y que pudo haber sido literalmente irrigado: ahora Heaney riega ese hueco al volverlo el eje del poema, una ausencia que sostiene todo un poema. Hart apoya esta imagen: menciona que Heaney busca trascender los demonios de su pasado (159: “Heaney’s object is to encounter and transcend demons from his past”), y la conclusión es que, como el héroe de Joseph Campbell: “Having completed the perilous journey, he receives the boon [...] and the power to dispense fructifying waters and words to his audience.” (Hart, 173). Esas aguas pueden ser las propias palabras, lo que apoya mi idea de la “irrigación”.

Así, el poeta cumple un homenaje a su madre, dándole importancia al lugar donde ella ya no está: “...making this place—or any place—into an ‘important place’” (Heaney, 6). Y esto se logra a través de la palabra: como lo diría el propio Heaney, “...world become word” (8).

Las palabras del poeta han llenado la ausencia y la han convertido en una “nada brillante”, y de esa nada brillante brota la imagen de los dos últimos versos, los cuales ahora presento juntos: “A soul ramifying and forever/Silent, beyond silence listened for.” (Heaney, l. 13-14). Ésta es la última imagen del poema; por lo tanto, es la imagen con la que el lector se quedará.

Ahondemos en lo que dijo Steiner sobre lo que no puede mencionarse, una vez más, puesto que aquí la muerte está explícita: no es una muerte evocada como en Yeats o una muerte que tan sólo se une a otra ausencia, como en Trevor. Sería vano pedir que el poeta diera una conferencia sobre la naturaleza de la muerte para finalizar el poema. El hueco del castaño se puede llenar con palabras, así como el vacío de la presencia de la madre: el vacío (incluso lingüístico) que implica la muerte no puede llenarse. Cualquier explicación arruinaría la obra poética, así como los misterios dejarían de serlo si fueran explicados, y la ausencia dejaría de existir.

Sin embargo, el poeta parece basarse en la cita de Goodheart que mencioné en las primeras páginas de esta tesina (“Absence implies presence, the opposite of nothingness”) y termina reconociendo, en esa ausencia, la presencia inmaterial de la madre, la presencia que permea el poema. Walsh reitera lo que en el fondo todos, no sólo como lectores, sino como personas, sabemos: “The remembered dead are undoubtedly one of the most conspicuously absent yet still resonant forces in our lives...” (27) y Heaney usa esta “resonancia” no sólo en su poema, sino en su crítica de Kavanagh. Al hablar del poema “In Memory of My Mother”, Heaney inmediatamente indica la presencia de la realidad interna del poeta, y cómo ésta ayuda a modificar la realidad tangible y le da ese toque brillante, la “bright nowhere” que le pertenece y que nace de la ausencia: “...all these solidly based phenomena are transformed by a shimmer of inner reality [...] mother is historically gone, mother is a visionary presence forever.” (Heaney, 10).

Esta crítica de Heaney al poema de Kavanagh nos da dos palabras que se vuelven clave para su ensayo sobre el mismo autor, e incluso clave para este poema: “presence” y “forever”. Ya hemos discutido que la ausencia siempre implicará algo que alguna vez estuvo presente: aquí, Heaney reitera el hecho de

que ese hueco está lleno, ya no por su madre físicamente, sino por su presencia, que él como poeta evoca. A su vez, la palabra “forever”, “eternamente”, implica esa idea de permanencia, de algo que, a pesar de su ausencia, permanece.

Volvamos a los versos “A soul ramifying and forever/ Silent, beyond silence listened for.” Tenemos ahí la idea de la eternidad, la idea de la permanencia. No importa que sea una permanencia silenciosa, pues va más allá del silencio. Así, ese silencio se vuelve una entrada a esa eternidad, que se vuelve una de las verdades trascendentales indescriptibles que menciona Steiner. Con esto, vemos que la ausencia de la madre no es un final, sino tan sólo una especie de umbral que nos permite mirar hacia ese lugar inexplicable (“A fissure can be a window, absences can become thresholds...” (Walsh, 46)). El silencio y la ausencia de la madre sólo servirán para preguntarse sobre ese lugar, como lo pone Walsh: “Silence [...] becomes paradoxically a positive force, a state pregnant with unrevealed significance.” (Walsh, 29). Esta fuerza positiva fue construida por el poeta, quien le dio ese significado al silencio, llenándolo con sus palabras y su experiencia.

Y pasamos a la última ausencia del poema, que quizá no es tan notoria si se tiene el contexto biográfico de Heaney. Pero una lectura cuidadosa muestra que en este soneto, el último de la secuencia, Heaney nunca menciona a su madre. En el primer soneto, aparece con todas sus letras: “inherited on my mother’s side”. (Heaney, *Clearances I*, l.11). En el segundo, Margaret aparece en su papel de hija: “To welcome a bewildered homing daughter...” (Heaney, *II*, l. 12). En el tercero, la voz poética aparece en su papel de hijo, y la madre con el posesivo “hers”: “I was all hers as we peeled potatoes.” (Heaney, *III*, l. 2). En el siguiente, reta a su hijo, el que ya sabe más que ella; la escuchamos hablar. “With more challenge than pride, she’d tell me: ‘You/ Know all them things’.” (Heaney, *IV*, l. 8-9). En el quinto, vuelve a aparecer, aunque de manera menos notoria que en el anterior: “In moves where I was X and she was O” (Heaney, *V*, l. 13). Es quizá en el sexto donde su presencia es menor, pues va unida a la de la voz poética en el plural “we”, pero, de cualquier manera, aparece: “Of the packed church, we would follow the text...” (Heaney, *VI*, l. 7).

El séptimo soneto es un poco más crudo, pues ahí se habla directamente de la muerte de Margaret: “Then she was dead...” (Heaney, *VII*, l. 8). Sin embargo, ese final aún da para otro soneto, este último, el que hemos visto, donde Margaret ya no aparece en palabras; y es por eso que la ausencia se vuelve el lugar donde el poeta vacía su creatividad. A partir de ese espacio vacío que la madre dejó, un espacio en el que la madre ya no está y por eso ya no hay que mencionarla, la voz poética construye el retrato de una vida que estuvo y se fue, pero perdura, basándose en su castaño preferido. De esa nada, de ese silencio, surge lo que Walsh describe como una oscuridad que no significa final, como las incertidumbres de Steiner, sino algo más: lo que él llama “illuminating darkness” (Walsh, p. 28), una oscuridad iluminadora, misma que se puede relacionar con la “nada brillante” de Heaney, esa ausencia que se convierte en el lugar en donde el poeta vuelca sus ideas y que termina volviéndose una ausencia intrínseca y productiva en la labor de la escritura. Ya hablando en términos particulares, Hart menciona que en la poesía de Heaney se llenan ausencias: “This is how writing has always taken place for Heaney. [...] When presences turn ineluctably to absences, representations rush in to replace them.” (Hart, 199).

Y tal parece que el poeta contradice las limitaciones que él mismo le había impuesto a la labor poética: “Poetry tends to re-member a dismembered past, representing what is absent, and Heaney reminds us that its pretence can be deceptive and callous.” (Hart, 164). Pues tal parece que en este poema Heaney quizá no logra rearmar ese pasado, pero puede, al menos, llenar ese hueco con su poesía y volverlo la fuente de la que brotarán sus palabras; y no sólo eso, sino que le da al lector una idea de cómo el poeta reinventa la realidad en sus versos, tomando un lugar en un país y volviéndolo versos. Al inicio, mencioné que Heaney había hablado de la “herida de Irlanda”, que podría ser su identidad desaparecida en ruinas; y así como Yeats llenó un hueco con una lista de ancestros y poemas, Heaney llena una herida propia, la herida del castaño en su jardín, que no ha de volver a desaparecer en el vacío, sino que se ramificará por siempre. El lector termina de leer el poema con una idea más de presencia invisible que de una ausencia con este poema, digno representante de la dicotomía

presencia/ausencia. Aquí, el lector reconoce la presencia de la madre muerta en la ausencia del castaño.

V. Conclusión. La presencia de la ausencia.

Para finalizar, puedo comentar que al momento de iniciar este trabajo de investigación mi idea sobre la ausencia se era algo mucho más abstracto. Sin duda, me estaba refiriendo al sentimiento de falta que, como ya vimos, es parte de la experiencia humana y puede ser analizado desde un punto de vista antropológico. Partiendo de esa cuestión antropológica, comencé a analizar estos textos que tenían voces poéticas o personajes afectados por esa cuestión de la falta: la falta poetizada más que física en Yeats; la falta que se traducía en una parálisis en Trevor; la falta de un ser querido tanto en poesía como en la vida real en Heaney, que sin embargo se vuelve la generadora de una secuencia de poemas. La ausencia que ellos describían parecía ser tan sólo una cuestión emotiva llevada a inspiración del texto, pero, al momento de leer, las ausencias se manejan en muchos niveles más.

La ausencia existe en el nivel textual y no es necesario apelar a ella como una cuestión emocional que el autor use como tema. La ausencia puede ser un recurso estilístico que no sólo sirva para llamar la atención del lector, para que aquel que lee responda las preguntas y resuelva el misterio: la ausencia se emplea para poner en palabras aquello que el lenguaje no puede alcanzar en su falibilidad, que es un continuo recordatorio de la condición humana: de la mortalidad, como empezamos viendo con Watts; de la imposibilidad de retener al tiempo y al ser amado, como en Yeats; de las circunstancias y el no saber cómo reaccionar ante ellas, como vimos con Trevor; y, finalmente, causa de tristeza pero a su vez de inspiración, como con Heaney, donde volvemos a la mortalidad y cerramos el círculo, como se cierra la dicotomía presencia/ausencia.

Richard Poirier habla de ella mencionando que tal parece que “something was lost, abandoned, betrayed in the process of becoming human” (Poirier en Walsh, 75), y que la literatura busca lo que sea que se haya extraviado: “Literature [...] seems *a/ways* to have been nostalgic for something that has been lost” (Poirier

en Walsh, 75). Y, en la eterna búsqueda, intenta nombrar eso, acercándose cada vez más a terrenos oscuros, en donde no hay lenguaje que alcance para describirlos y por lo tanto se tiene que recurrir a términos que sean igualmente vacíos para llegar a entender esa ausencia.

La ausencia es también una exploración del vacío y de la condición de la creación. Acompañada por siempre de la presencia, tiene mucho de equilibrio. Las ausencias son reconocidas como tales porque alguna vez hubo algo, o alguna vez generaron algo, y pueden volver a generar emociones, recuerdos, ideas.

Y así del vacío, como lo dice Kierkegaard, surge no sólo el deseo: en el ámbito del texto, surgen las exploraciones del lenguaje y la literatura. Yeats, Heaney y Trevor lidiaron con la ausencia de una tradición literaria, y de esa falta surgieron sus textos. Yeats le dio un pasado y una identidad, cuando menos literaria, a un país que era considerado tan sólo una provincia: de hecho, él mismo creó toda una historia con sus poemas (Unterecker, 6). Yeats exploró con el lenguaje y también con el deseo, construyendo buena parte de su obra alrededor de la ausencia de la mujer que amaba. Ella, en el poema de este estudio, se presentó como la belleza, la que surge y vuelve a desaparecer, en un ciclo destrucción/creación, que podríamos relacionar con un ciclo presencia/ausencia. Ella destruye, pero ayuda a crear desde ese vacío que provoca, desde sus indefinidos misterios.

Trevor, por su parte, toma la ausencia como una de las circunstancias que paralizan a un personaje. La ausencia es una fuerza destructora, que amenaza con acabar con las presencias: la ausencia de una madre y la ausencia de un amante dejan a Bridie, su personaje principal, incapaz de escapar de la tristeza de su vida. Sin embargo, la dicotomía no puede romperse, e incluso esta ausencia que parece ser absoluta tiene momentos en los cuales puede ser una fuerza creadora, quizá no del vacío, sino de las pocas presencias que permanecen.

Por su parte, Heaney muestra la faceta creadora de la ausencia: una pérdida personal inspira, ilumina el hueco que ha dejado y no es más una ausencia para convertirse en un motivo para la poesía, para volverse una presencia quizá aún más fuerte que al inicio, confirmando lo que dijo Bille de que

“phenomena may have a powerful presence in people’s lives because of their absence” (4).

Todo esto se hizo usando el lenguaje, y si, como dice Blanchot, las palabras son la mayor encarnación de la ausencia, puesto que al usarlas se anula lo físico para pasar al plano de las ideas, la literatura ha jugado con la ausencia desde tiempo inmemorial y lo que hace es eliminar para explicar esa falta, que es la falta que parece permear el pensamiento desde siempre. La literatura es, en este caso, el arte de volver algo ausente en el mundo físico para así poder entenderlo como idea: la explicación de lo que está fuera de nuestro alcance cognitivo.

La eliminación, por lo tanto, no se vuelve destructiva, ni en el plano literario ni en el antropológico. Las ausencias dan pie a muchas interpretaciones, significados, explicaciones e imaginaciones o, como vimos en estos textos, es incluso una manera de humanizarlas, de volverlas más cercanas a las emociones abstractas: en un intento por comprender lo que no se puede tocar ni ver, la literatura traslada todo al mismo plano intangible, dándole oportunidad al lector o autor de tomarlo, de generar nuevas ideas con él. Incluso la ausencia antropológica funciona de esa manera, cambiando la percepción sobre lo ausente: a veces cambiando lo que significa la persona o lugar ausente para el mundo o sólo mostrándolo como inspiración.

Bille concluye sobre la ausencia diciendo “Absence and loss do not have to be tied to mourning and nostalgia. Rather, they can proffer a future-driven strategy to reimagine oneself...” (212). Bille habla de ejemplos más bien ligados a la vida social, pensando en gente que ha sufrido pérdidas: es como si Bille sugiriera una forma de salir adelante con ellas. Empero, en el ámbito literario, como podemos ver, la ausencia reimagina el lenguaje. Las ausencias simplemente se han visto relegadas como la “no aparición”, como una calidad negativa. Mas esos huecos, esas faltas, mientras puedan afectarnos de una forma u otra, siguen teniendo una calidad positiva, puesto que pueden ser percibidos. Las ausencias son también parte de un texto, y cada palabra que se dice o deja de decir; cada imagen que parezca incompleta, cada presencia que se ha marchado, ha de afectar el resultado final. En ese sentido, el lenguaje también reimagina la ausencia,

presentando posibilidades, cambiando ese resultado en forma de un texto que se esfuerza por llenar ese hueco.

VI. Bibliografía

Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición en línea. <http://www.rae.es/rae.html>. Consultado el 20 de agosto del 2012.

Merriam Webster Dictionary Online. 2012. <http://www.merriam-webster.com>. Consultado el 20 de agosto del 2012.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger y T. F. Brogan. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.

Albright, Daniel. "Yeats's Waves". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 346-349.

Bille, Mikkel, Hastrup, Frida, et al. *An Anthropology of Absence: Materializations of Transcendence and Loss*. Nueva York: Springer, 2010.

Blanchot, Maurice. *La literatura y el derecho a la muerte*. <http://www.adamar.org/ivepoca/node/477>. Consultado el 5 de marzo del 2011.

Blofeld, John. *Taoism: The Road to Immortality*. Boston: Shambhala, 1985. 121.

Bloom, Harold. "The Wind Among the Reeds". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*.

Catalán Calvillo, Olivia. *Belleza y Discordia: Tres poemas de W. B. Yeats a la luz del símbolo y el esquema*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: UNAM, 2009.

Cleary, Joe. "Among Empires: A Short Story of Ireland and Empire Studies in International Context". En *Éire-Ireland*. No. 42, 2007. 11-57.

Coulson, Carolyn. "Mysticism, Meditation and Identification in 'The Book of Margery Kempe'". *Essays in Medieval Studies*, Vol. 12, 1995. illinoismedieval.org. Consultado el 22 de noviembre del 2011.

Derrida, Jacques. *Des Tours de Babel* (Fragmento). Trad. Joseph F. Graham. En Joseph F. Graham, *Difference in Translation*. Nueva York: Cornell University, 1995. p. 218-227.

Flanagan, Thomas. *There You Are: Writings on Irish & American Literature and History*. Nueva York: The New York Review of Books, 2004.

- Foster, R. F. "Two Years: Bedford Park 1887-1889". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000.
- Glenn, Cheryl. "Author, Audience and Autobiography: Rhetorical Technique in the Book of Margery Kempe". *College English*, Vol. 5, No. 5. Sep. 1992: 540-541. <http://www.jstor.org/stable/378154>. Consultado el 27 de febrero del 2011.
- Glennon, Mags. "Against the Red Flag: Socialism and Irish Nationalism 1830-1913". <http://struggle.ws/cc1913/flag.html>. Consultado el 14 de marzo del 2012.
- Gonne, Maud. "Yeats and Ireland". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 331-333.
- Goodheart, Eugene. *The Skeptic Disposition in Contemporary Discourse*. Princeton: Princeton UP, 1984. 9.
- Hart, Henry. *Seamus Heaney, Poet of Contrary Progressions*. Nueva York: Syracuse University Press, 1992.
- Heaney, Seamus. "Clearances". En *Opened Ground. Selected Poems 1966-1996*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1998. pp. 282-290.
- . "Exposure". En *Opened Ground. Selected Poems 1966-1996*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1998. 135-136.
- . "Kinship". En *Opened Ground. Selected Poems 1966-1996*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1998. 115-119.
- . "The Placeless Heaven: Another Look at Kavanagh". En *The Government of the Tongue. Selected Prose, 1978-1987*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1990. p. 3-14.
- Joyce, James. *Dublineses*. Trad. Óscar Muslera. México: Ediciones Coyoacán, 2003.
- Lacan, Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Trad. Anthony Wilden. En Jahan Ramazani, "The Elegiac Love Poems: A Woman Dead and Gon(ne)". Ver Pethica, James.
- Lasdun, James. "A Genius for Misery". En *Short Story Criticism*. Ed. Janet Witalec. Vol. 58. Detroit: Gale, 2003. De *Literature Resource Center*.

- Malony, Julia. "Kerry Babies and the End of Innocence". En *The Independent*. <http://www.independent.ie/opinion/editorial/kerry-babies-and-the-end-of-innocence-497876.html>. Consultado el 19 de abril del 2012.
- McDonald, Peter. Reseña de *Samuel Ferguson: The Literary Achievement*, de Peter Denman. En *The Review of English Studies*. Oxford University Press. 273-275. <http://www.jstor.org/stable/519225>. Consultado el 15 de enero del 2012.
- Morgan, Valerie. Conferencia. *Peacemakers? Peacekeepers? Women in Northern Ireland, 1969-1995*. University of Ulster, Irlanda, 25 de octubre de 1995. <http://cain.ulst.ac.uk/issues/women/paper3.htm>. Consultado el 19 de abril del 2012.
- Morrison, Kristin. *William Trevor*. Nueva York: Twayne Publishers, 1993.
- . "The Political Bildungsroman". En *Troubled Histories, Troubled Fictions: Twentieth-Century Anglo-Irish Prose*. Ed. Theo D'haen y José Lanfers. Países Bajos: Editions Rodopi, 1995. 141-149.
- Parker, Michael. *Seamus Heaney. The Making of the Poet*. Iowa: University of Iowa Press, 1993.
- Pethica, James, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000.
- Ramazani, Jahan. "The Elegiac Love Poems: A Woman Dead and Gon(n)e". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 349-356.
- Resano Andrade, Liliana Virginia. *La vida está en otra parte: las figuras de evasión en "Eveline" de James Joyce*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: UNAM, 2004.
- Romana Pacci, Francesca. *James Joyce. Vida y obra*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.
- Smith, Amanda. "William Trevor". *Publishers Weekly*, Oct 28, 1983.
- Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 111-112.

- Tracy, Robert. "Telling Tales: The Fictions of William Trevor". En *Colby Quarterly*. Vol. 38, No. 3. Septiembre 2002: 295-307. <http://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3375&context=cq>. Consultado el 20 de abril del 2012.
- Trevor, William. "The Ballroom of Romance". En *The Collected Stories*. Nueva York: Penguin Books, 1993.
- . *The Silence in the Garden*. En Kristin Morrison, *William Trevor*. Nueva York: Twayne Publishers, 1993.
- Unterecker, John. *A Reader's Guide to William Butler Yeats*. Londres: Thames and Hudson, 1959.
- Walsh, Timothy. *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998.
- Watts, Ann Chalmers. "Pearl, Inexpressibility, and Poems of Human Loss". En *PMLA*. Vol. 99, No. 1. Enero 1984. 26. <http://www.jstor.org/stable/462033>. Consultado el 15 de abril del 2012.
- Windcraft, Barry, ed. *The Book of Margery Kempe*. Cambridge: Bydell & Brewer Ltd., 2004. 45.
- Yeats, William Butler. "He Remembers Forgotten Beauty". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 25.
- . "September 1913". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 44.
- . "The Lover Tells of the Rose in His Heart". En James Pethica, ed. *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000. 23.

Apéndice A

CroninsKilmona

Kilmona, Ireland



Apéndice B

The Ballroom of Romance

On Sundays, or on Mondays if he couldn't make it and often he couldn't, Sunday being his busy day, Canon O'Connell arrived at the farm in order to hold a private service with Bridie's father, who couldn't get about any more, having had a leg amputated after gangrene had set in. They'd had a pony and cart then and Bridie's mother had been alive: it hadn't been difficult for the two of them to help her father on to the cart in order to make the journey to Mass. But two years later the pony had gone lame and eventually had to be destroyed; not long after that her mother had died. 'Don't worry about it at all,' Canon O'Connell had said, referring to the difficulty of transporting her father to Mass. 'I'll slip up by the week, Bridie.'

The milk lorry called daily for the single churn of milk, Mr Driscoll delivered groceries and meal in his van, and took away the eggs that Bridie had collected during the week. Since Canon O'Connell had made his offer, in 1953, Bridie's father hadn't left the farm.

As well as Mass on Sundays and her weekly visits to a wayside dance-hall Bridie went shopping once every month, cycling to the town early on a Friday afternoon. She bought things for herself, material for a dress, knitting wool, stockings, a newspaper, and paper-backed Wild West novels for her father. She talked in the shops to some of the girls she'd been at school with, girls who had married shop-assistants or shopkeepers, or had become assistants themselves. Most of them had families of their own by now. 'You're lucky to be peaceful in the hills,' they said to Bridie, 'instead of stuck in a hole like this.' They had a tired look, most of them, from pregnancies and their efforts to organize and control their large families.

As she cycled back to the hills on a Friday Bridie often felt that they truly envied her her life, and she found it surprising that they should do so. If it hadn't been for her father she'd have wanted to work in the town also, in the tinned-meat factory maybe, or in a shop. The town had a cinema called the Electric, and a fish-and-chip shop where people met at night, eating chips out of newspaper on the pavement outside. In the evenings, sitting in the farmhouse with her father, she often thought about the town, imagining the shop-windows lit up to display their goods and the sweet-shops still open so that people could purchase chocolates or fruit

to take with them to the Electric cinema. But the town was eleven miles away, which was too far to cycle, there and back, for an evening's entertainment.

'It's a terrible thing for you, girl,' her father used to say, genuinely troubled, 'tied up to a one-legged man.' He would sigh heavily, hobbling back from the fields, where he managed as best he could. 'If your mother hadn't died,' he'd say, not finishing the sentence.

If her mother hadn't died her mother could have looked after him and the scant acres he owned, her mother could somehow have lifted the milk-churn on to the collection platform and attended to the few hens and the cows. 'I'd be dead without the girl to assist me,' she'd heard her father saying to Canon O'Connell, and Canon O'Connell replied that he was certainly lucky to have her.

'Amn't I as happy here as anywhere?' she'd say herself, but her father knew she was pretending and was saddened because the weight of circumstances had so harshly interfered with her life.

Although her father still called her a girl, Bridie was thirty-six. She was tall and strong: the skin of her fingers and her palms were stained, and harsh to touch. The labour they'd experienced had found its way into them, as though juices had come out of vegetation and pigment out of soil: since childhood she'd torn away the rough scotch grass that grew each spring among her father's mangolds and sugar beet; since childhood she'd harvested potatoes in August, her hands daily rooting in the ground she loosened and turned. Wind had toughened the flesh of her face, sun had browned it; her neck and nose were lean, her lips touched with early wrinkles.

But on Saturday nights Bridie forgot the scotch grass and the soil. In different dresses she cycled to the dance-hall, encouraged to make the journey by her father. 'Doesn't it do you good, girl?' he'd say, as though he imagined she begrudged herself the pleasure. 'Why wouldn't you enjoy yourself?' She'd cook him his tea and then he'd settle down with the wireless, or maybe a Wild West novel. In time, while still she danced, he'd stoke the fire up and hobble his way upstairs to bed.

The dance-hall, owned by Mr Justin Dwyer, was miles from anywhere, a lone building by the roadside with treeless boglands all around and a gravel expanse in front of it. On pink pebbled cement its title was painted in an azure blue that matched the depth of the background shade yet stood out well, unfussily proclaiming *The Ballroom of Romance*. Above these letters four coloured bulbs – in red, green, orange and mauve – were lit at appropriate times, an indication that the evening rendezvous was open for business. Only the façade of the building was pink, the other walls being

a more ordinary grey. And inside, except for pink swing-doors, everything was blue.

On Saturday nights Mr Justin Dwyer, a small, thin man, unlocked the metal grid that protected his property and drew it back, creating an open mouth from which music would later pour. He helped his wife to carry crates of lemonade and packets of biscuits from their car, and then took up a position in the tiny vestibule between the drawn-back grid and the pink swing-doors. He sat at a card-table, with money and tickets spread out before him. He'd made a fortune, people said: he owned other ball-rooms also.

People came on bicycles or in old motor-cars, country people like Bridie from remote hill farms and villages. People who did not often see other people met there, girls and boys, men and women. They paid Mr Dwyer and passed into his dance-hall, where shadows were cast on pale-blue walls and light from a crystal bowl was dim. The band, known as the Romantic Jazz Band, was composed of clarinet, drums and piano. The drummer sometimes sang.

Bridie had been going to the dance-hall since first she left the Presentation Nuns, before her mother's death. She didn't mind the journey, which was seven miles there and seven back: she'd travelled as far every day to the Presentation Nuns on the same bicycle, which had once been the property of her mother, an old Rudge purchased originally in 1936. On Sundays she cycled six miles to Mass, but she never minded either: she'd grown quite used to all that.

'How're you, Bridie?' inquired Mr Justin Dwyer when she arrived in a new scarlet dress one autumn evening. She said she was all right and in reply to Mr Dwyer's second query she said that her father was all right also. 'I'll go up one of these days,' promised Mr Dwyer, which was a promise he'd been making for twenty years.

She paid the entrance fee and passed through the pink swing-doors. The Romantic Jazz Band was playing a familiar melody of the (past) 'The Destiny Waltz'. In spite of the band's title, jazz was not ever played in the ballroom: Mr Dwyer did not personally care for that kind of music, nor had he cared for various dance movements that had come and gone over the years. Jiving, rock and roll, twisting and other such variations had all been resisted by Mr Dwyer, who believed that a ballroom should be, as much as possible, a dignified place. The Romantic Jazz Band consisted of Mr Maloney, Mr Swanton, and Dano Ryan on drums. They were three middle-aged men who drove out from the town in Mr Maloney's car, amateur performers who were employed otherwise by the tinned-meat factory, the Electricity Supply Board and the County Council.

'How're you, Bridie?' inquired Dano Ryan as she passed him on her way to the cloakroom. He was idle for a moment with his drums, 'The Destiny Waltz' not calling for much attention from him.

'I'm all right, Dano,' she said. 'Are you fit yourself? Are the eyes better?' The week before he'd told her that he'd developed a watering of the eyes that must have been some kind of cold or other. He'd woken up with it in the morning and it had persisted until the afternoon: it was a new experience, he'd told her, adding that he'd never had a day's illness or discomfort in his life.

'I think I need glasses,' he said now, and as she passed into the cloakroom she imagined him in glasses, repairing the roads, as he was employed to do by the County Council. You hardly ever saw a road-mender with glasses, she reflected, and she wondered if all the dust that was inherent in his work had perhaps affected his eyes.

'How're you, Bridie?' a girl called Eenie Mackie said in the cloakroom, a girl who'd left the Presentation Nuns only a year ago.

'That's a lovely dress, Eenie,' Bridie said. 'Is it nylon, that?'

'Tricel actually. Drip-dry.'

Bridie took off her coat and hung it on a hook. There was a small wash-basin in the cloakroom above which hung a discoloured oval mirror. Used tissues and pieces of cotton-wool, cigarette-butts and matches covered the concrete floor. Lengths of green-painted timber partitioned off a lavatory in a corner.

'Jeez, you're looking great, Bridie,' Madge Dowding remarked, waiting for her turn at the mirror. She moved towards it as she spoke, taking off a pair of spectacles before endeavouring to apply make-up to the lashes of her eye. She stared myopically into the oval mirror, humming while the other girls became restive.

'Will you hurry up, for God's sake!' shouted Eenie Mackie. 'We're standing here all night, Madge.'

Madge Dowding was the only one who was older than Bridie. She was thirty-nine, although often she said she was younger. The girls sniggered about that, saying that Madge Dowding should accept her condition – her age and her squint and her poor complexion – and not make herself ridiculous going out after men. What man would be bothered with the like of her anyway? Madge Dowding would do better to give herself over to do Saturday-night work for the Legion of Mary: wasn't Canon O'Connell always looking for aid?

'Is that fellow there?' she asked now, moving away from the mirror. 'The guy with the long arms. Did anyone see him outside?'

'He's dancing with Cat Bolger,' one of the girls replied. 'She has herself glued to him.'

'Lover boy,' remarked Patty Byrne, and everyone laughed because the person referred to was hardly a boy any more, being over fifty it was said, a bachelor who came only occasionally to the dance-hall.

Madge Dowding left the cloakroom rapidly, not bothering to pretend she wasn't anxious about the conjunction of Cat Bolger and the man with the long arms. Two sharp spots of red had come into her cheeks, and when she stumbled in her haste the girls in the cloakroom laughed. A younger girl would have pretended to be casual.

Bridie chatted, waiting for the mirror. Some girls, not wishing to be delayed, used the mirrors of their compacts. Then in twos and threes, occasionally singly, they left the cloakroom and took their places on upright wooden chairs at one end of the dance-hall, waiting to be asked to dance. Mr Maloney, Mr Swanton and Dano Ryan played 'Harvest Moon' and 'I Wonder Who's Kissing Her Now' and 'I'll Be Around'.

Bridie danced. Her father would be falling asleep by the fire; the wireless, tuned in to Radio Eireann, would be murmuring in the background. Already he'd have listened to *Faith and Order* and *Spot the Talent*. His Wild West novel, *Three Rode Fast* by Jake Matall, would have dropped from his single knee on to the flagged floor. He would wake with a jerk as he did every night and, forgetting what night it was, might be surprised not to see her, for usually she was sitting there at the table, mending clothes or washing eggs. 'Is it time for the news?' he'd automatically say.

Dust and cigarette smoke formed a haze beneath the crystal bowl, feet thudded, girls shrieked and laughed, some of them dancing together for want of a male partner. The music was loud, the musicians had taken off their jackets. Vigorously they played a number of tunes from *State Fair* and then, more romantically, 'Just One of Those Things'. The tempo increased for a Paul Jones, after which Bridie found herself with a youth who told her he was saving up to emigrate, the nation in his opinion being finished. 'I'm up in the hills with the uncle,' he said, 'labouring fourteen hours a day. Is it any life for a young fellow?' She knew his uncle, a hill farmer whose stony acres were separated from her father's by one other farm only. 'He has me gutted with work,' the youth told her. 'Is there sense in it at all, Bridie?'

At ten o'clock there was a stir, occasioned by the arrival of three middle-aged bachelors who'd cycled over from Carey's public house. They shouted and whistled, greeting other people across the dancing area. They smelt of stout and sweat and whiskey.

Every Saturday at just this time they arrived, and, having sold them their tickets, Mr Dwyer folded up his card-table and locked the tin box that held the evening's takings: his ballroom was complete.

'How're you, Bridie?' one of the bachelors, known as Bowser Egan, inquired. Another one, Tim Daly, asked Patty Byrne how she was. 'Will we take the floor?' Eyes Horgan suggested to Madge Dowding, already pressing the front of his navy-blue suit against the net of her dress. Bridie danced with Bowser Egan, who said she was looking great.

The bachelors would never marry, the girls of the dance-hall considered: they were wedded already, to stout and whiskey and laziness, to three old mothers somewhere up in the hills. The man with the long arms didn't drink but he was the same in all other ways: he had the same look of a bachelor, a quality in his face.

'Great,' Bowser Egan said, feather-stepping in an inaccurate and inebriated manner. 'You're a great little dancer, Bridie.'

'Will you lay off that!' cried Madge Dowding, her voice shrill above the sound of the music. Eyes Horgan had slipped two fingers into the back of her dress and was now pretending they'd got there by accident. He smiled bleakly, his huge red face streaming with perspiration, the eyes which gave him his nickname protuberant and bloodshot.

'Watch your step with that one,' Bowser Egan called out, laughing so that spittle sprayed on to Bridie's face. Eenie Mackie, who was also dancing near the incident, laughed also and winked at Bridie. Dano Ryan left his drums and sang. 'Oh, how I miss your gentle kiss,' he crooned, 'and long to hold you tight.'

Nobody knew the name of the man with the long arms. The only words he'd ever been known to speak in the Ballroom of Romance were the words that formed his invitation to dance. He was a shy man who stood alone when he wasn't performing on the dance-floor. He rode away on his bicycle afterwards, not saying good-night to anyone.

'Cat has your man leppin' tonight,' Tim Daly remarked to Patty Byrne, for the liveliness that Cat Bolger had introduced into foxtrot and waltz was noticeable.

'I think of you only,' sang Dano Ryan. 'Only wishing, wishing you were by my side.'

Dano Ryan would have done, Bridie often thought, because he was a different kind of bachelor: he had a lonely look about him, as if he'd become tired of being on his own. Every week she thought he would have done, and during the week her mind regularly returned to that thought. Dano Ryan would have done because she felt he wouldn't mind coming to live in the farmhouse while her one-legged father was still about the

place. Three could live as cheaply as two where Dano Ryan was concerned because giving up the wages he earned as a road-worker would be balanced by the saving made on what he paid for lodgings. Once, at the end of an evening, she'd pretended that there was a puncture in the back wheel of her bicycle and he'd concerned himself with it while Mr Maloney and Mr Swanton waited for him in Mr Maloney's car. He'd blown the tyre up with the car pump and had said he thought it would hold.

It was well known in the dance-hall that she fancied her chances with Dano Ryan. But it was well known also that Dano Ryan had got into a set way of life and had remained in it for quite some years. He lodged with a widow called Mrs Griffin and Mrs Griffin's mentally affected son, in a cottage on the outskirts of the town. He was said to be good to the affected child, buying him sweets and taking him out for rides on the crossbar of his bicycle. He gave an hour or two of his time every week to the Church of Our Lady Queen of Heaven, and he was loyal to Mr Dwyer. He performed in the two other rural dance-halls that Mr Dwyer owned, rejecting advances from the town's more sophisticated dance-hall, even though it was more conveniently situated for him and the fee was more substantial than that paid by Mr Dwyer. But Mr Dwyer had discovered Dano Ryan and Dano had not forgotten it, just as Mr Maloney and Mr Swanton had not forgotten their discovery by Mr Dwyer either.

'Would we take a lemonade?' Bowser Egan suggested. 'And a packet of biscuits, Bridie?'

No alcoholic liquor was ever served in the Ballroom of Romance, the premises not being licensed for this added stimulant. Mr Dwyer in fact had never sought a licence for any of his premises, knowing that romance and alcohol were difficult commodities to mix, especially in a dignified ballroom. Behind where the girls sat on the wooden chairs Mr Dwyer's wife, a small stout woman, served the bottles of lemonade, with straws, and the biscuits, and crisps. She talked busily while doing so, mainly about the turkeys she kept. She'd once told Bridie that she thought of them as children.

'Thanks,' Bridie said, and Bowser Egan led her to the trestle table. Soon it would be the intermission: soon the three members of the band would cross the floor also for refreshment. She thought up questions to ask Dano Ryan.

When first she'd danced in the Ballroom of Romance, when she was just sixteen, Dano Ryan had been there also, four years older than she was, playing the drums for Mr Maloney as he played them now. She'd hardly noticed him then because of his not being one of the dancers: he was part of the ballroom's scenery, like the trestle table and the lemonade bottles,

and Mrs Dwyer and Mr Dwyer. The youths who'd danced with her then in their Saturday-night blue suits had later disappeared into the town, or to Dublin or Britain, leaving behind them those who became the middle-aged bachelors of the hills. There'd been a boy called Patrick Grady whom she had loved in those days. Week after week she'd ridden away from the Ballroom of Romance with the image of his face in her mind, a thin face, pale beneath black hair. It had been different, dancing with Patrick Grady, and she'd felt that he found it different dancing with her, although he'd never said so. At night she'd dreamed of him and in the daytime too, while she helped her mother in the kitchen or her father with the cows. Week by week she'd returned to the ballroom, delighting in its pink façade and dancing in the arms of Patrick Grady. Often they'd stood together drinking lemonade, not saying anything, not knowing what to say. She knew he loved her, and she believed then that he would lead her one day from the dim, romantic ballroom, from its blueness and its pinkness and its crystal bowl of light and its music. She believed he would lead her into sunshine, to the town and the Church of Our Lady Queen of Heaven, to marriage and smiling faces. But someone else had got Patrick Grady, a girl from the town who'd never danced in the wayside ballroom. She'd scooped up Patrick Grady when he didn't have a chance.

Bridie had wept, hearing that. By night she'd lain in her bed in the farmhouse, quietly crying, the tears rolling into her hair and making the pillow damp. When she woke in the early morning the thought was still naggingly with her and it remained with her by day, replacing her daytime dreams of happiness. Someone told her later on that he'd crossed to Britain, to Wolverhampton, with the girl he'd married, and she imagined him there, in a place she wasn't able properly to visualize, labouring in a factory, his children being born and acquiring the accent of the area. The Ballroom of Romance wasn't the same without him, and when no one else stood out for her particularly over the years and when no one offered her marriage, she found herself wondering about Dano Ryan. *absence of love* If you couldn't have love, the next best thing was surely a decent man.

Bowser Egan hardly fell into that category, nor did Tim Daly. And it was plain to everyone that Cat Bolger and Madge Dowding were wasting their time over the man with the long arms. Madge Dowding was already a figure of fun in the ballroom, the way she ran after the bachelors; Cat Bolger would end up the same if she wasn't careful. One way or another it wasn't difficult to be a figure of fun in the ballroom, and you didn't have to be as old as Madge Dowding: a girl who'd just left the Presentation Nuns had once asked Eyes Horgan what he had in his trouser pocket and he told her it was a penknife. She'd repeated this afterwards in the

cloak
becau
Patty
Eyes H
to any
'Tw
Kerry
She
'We
'Doesn
By th
cupped
been av
two fin
caring f
to Eyes
didn't k
generall
themselv
altogethe
doing a
Mrs Dwy
married.
came dov
and from
Eyes Horg
Dano R
Mr Malor
and the th
'Jeez, y
Dowding,
arms, who
of the mer
towards th
Horgan fol
had a small
add a drop
him, and he
'Excuse m
lemonade. F
have a sma

cloakroom, how she'd requested Eyes Horgan not to dance so close to her because his penknife was sticking into her. 'Jeez, aren't you the right baby!' Patty Byrne had shouted delightedly; everyone had laughed, knowing that Eyes Horgan only came to the ballroom for stuff like that. He was no use to any girl.

'Two lemonades, Mrs Dwyer,' Bowser Egan said, 'and two packets of Kerry Creams. Is Kerry Creams all right, Bridie?'

She nodded, smiling. Kerry Creams would be fine, she said.

'Well, Bridie, isn't that the great outfit you have!' Mrs Dwyer remarked. 'Doesn't the red suit her, Bowser?'

By the swing-doors stood Mr Dwyer, smoking a cigarette that he held cupped in his left hand. His small eyes noted all developments. He had been aware of Madge Dowding's anxiety when Eyes Horgan had inserted two fingers into the back opening of her dress. He had looked away, not caring for the incident, but had it developed further he would have spoken to Eyes Horgan, as he had on other occasions. Some of the younger lads didn't know any better and would dance very close to their partners, who generally were too embarrassed to do anything about it, being young themselves. But that, in Mr Dwyer's opinion, was a different kettle of fish altogether because they were decent young lads who'd in no time at all be doing a steady line with a girl and would end up as he had himself with Mrs Dwyer, in the same house with her, sleeping in a bed with her, firmly married. It was the middle-aged bachelors who required the watching: they came down from the hills like mountain goats, released from their mummies and from the smell of animals and soil. Mr Dwyer continued to watch Eyes Horgan, wondering how drunk he was.

Dano Ryan's song came to an end, Mr Swanton laid down his clarinet, Mr Maloney rose from the piano. Dano Ryan wiped sweat from his face and the three men slowly moved towards Mrs Dwyer's trestle table.

'Jeez, you have powerful legs,' Eyes Horgan whispered to Madge Dowding, but Madge Dowding's attention was on the man with the long arms, who had left Cat Bolger's side and was proceeding in the direction of the men's lavatory. He never took refreshments. She moved, herself, towards the men's lavatory, to take up a position outside it, but Eyes Horgan followed her. 'Would you take a lemonade, Madge?' he asked. He had a small bottle of whiskey on him: if they went into a corner they could add a drop of it to the lemonade. She didn't drink spirits, she reminded him, and he went away.

'Excuse me a minute,' Bowser Egan said, putting down his bottle of lemonade. He crossed the floor to the lavatory. He too, Bridie knew, would have a small bottle of whiskey on him. She watched while Dano Ryan,

listening to a story Mr Maloney was telling, paused in the centre of the ballroom, his head bent to hear what was being said. He was a big man, heavily made, with black hair that was slightly touched with grey, and big hands. He laughed when Mr Maloney came to the end of his story and then bent his head again, in order to listen to a story told by Mr Swanton.

'Are you on your own, Bridie?' Cat Bolger asked, and Bridie said she was waiting for Bowser Egan. 'I think I'll have a lemonade,' Cat Bolger said.

Younger boys and girls stood with their arms still around one another, queuing up for refreshments. Boys who hadn't danced at all, being nervous because they didn't know any steps, stood in groups, smoking and making jokes. Girls who hadn't been danced with yet talked to one another, their eyes wandering. Some of them sucked at straws in lemonade bottles.

Bridie, still watching Dano Ryan, imagined him wearing the glasses he'd referred to, sitting in the farmhouse kitchen, reading one of her father's Wild West novels. She imagined the three of them eating a meal she'd prepared, fried eggs and rashers and fried potato-cakes, and tea and bread and butter and jam, brown bread and soda and shop bread. She imagined Dano Ryan leaving the kitchen in the morning to go out to the fields in order to weed the mangolds, and her father hobbling off behind him, and the two men working together. She saw hay being cut, Dano Ryan with the scythe that she'd learned to use herself, her father using a rake as best he could. She saw herself, because of the extra help, being able to attend to things in the farmhouse, things she'd never had time for because of the cows and the hens and the fields. There were bedroom curtains that needed repairing where the net had ripped, and wallpaper that had become loose and needed to be stuck up with flour paste. The scullery required white-washing.

The night he'd blown up the tyre of her bicycle she'd thought he was going to kiss her. He'd crouched on the ground in the darkness with his ear to the tyre, listening for escaping air. When he could hear none he'd straightened up and said he thought she'd be all right on the bicycle. His face had been quite close to hers and she'd smiled at him. At that moment, unfortunately, Mr Maloney had blown an impatient blast on the horn of his motor-car.

Often she'd been kissed by Bowser Egan, on the nights when he insisted on riding part of the way home with her. They had to dismount in order to push their bicycles up a hill and the first time he'd accompanied her he'd contrived to fall against her, steadying himself by putting a hand on her shoulder. The next thing she was aware of was the moist quality of his lips and the sound of his bicycle as it clattered noisily on the

trouble was, and Mr Riordan had recommended Optrex. She told this to Dano Ryan, adding that her father had had no trouble with his eyes since. Dano Ryan nodded.

'Did you hear that, Mrs Dwyer?' Mr Maloney called out. 'A cement factory for Kilmalough.'

Mrs Dwyer wagged her head, placing empty bottles in a crate. She'd heard references to the cement factory, she said: it was the best news for a long time.

'Kilmalough won't know itself,' her husband commented, joining her in her task with the empty lemonade bottles.

'I will bring prosperity certainly,' said Mr Swanton. 'I was saying just there, Justin, that employment's what's necessary.'

'Sure, won't the Yanks -' began Cat Bolger, but Mr Maloney interrupted her.

'The Yanks'll be in at the top, Cat, or maybe not here at all - maybe only inserting money into it. It'll be local labour entirely.'

'You'll not marry a Yank, Cat,' said Mr Swanton, loudly laughing. 'You can't catch those fellows.'

'Haven't you plenty of homemade bachelors?' suggested Mr Maloney. He laughed also, throwing away the straw he was sucking through and tipping the bottle into his mouth. Cat Bolger told him to get on with himself. She moved towards the men's lavatory and took up a position outside it, not speaking to Madge Dowding, who was still standing there.

'Keep a watch on Eyes Horgan,' Mrs Dwyer warned her husband, which was advice she gave him at this time every Saturday night, knowing that Eyes Horgan was drinking in the lavatory. When he was drunk Eyes Horgan was the most difficult of the bachelors.

'I have a drop of it left, Dano,' Bridie said quietly. 'I could bring it over on Saturday. The eye stuff.'

'Ah, don't worry yourself, Bridie -'

'No trouble at all. Honestly now -'

'Mrs Griffin has me fixed up for a test with Dr Cready. The old eyes are no worry, only when I'm reading the paper or at the pictures. Mrs Griffin says I'm only straining them due to lack of glasses.'

He looked away while he said that, and she knew at once that Mrs Griffin was arranging to marry him. She felt it instinctively: Mrs Griffin was going to marry him because she was afraid that if he moved away from her cottage, to get married to someone else, she'd find it hard to replace him with another lodger who'd be good to her affected son. He'd become a father to Mrs Griffin's affected son, to whom already he was kind. It was a natural outcome, for Mrs Griffin had all the chances, seeing

him every night and morning and not having to make do with weekly encounters in a ballroom.

She thought of Patrick Grady, seeing in her mind his pale, thin face. She might be the mother of four of his children now, or seven or eight maybe. She might be living in Wolverhampton, going out to the pictures in the evenings, instead of looking after a one-legged man. If the weight of circumstances hadn't intervened she wouldn't be standing in a wayside ballroom, mourning the marriage of a road-mender she didn't love. For a moment she thought she might cry, standing there thinking of Patrick Grady in Wolverhampton. In her life, on the farm and in the house, there was no place for tears. Tears were a luxury, like flowers would be in the fields where the mangolds grew, or fresh whitewash in the scullery. It wouldn't have been fair ever to have wept in the kitchen while her father sat listening to *Spot the Talent*: her father had more right to weep, having lost a leg. He suffered in a greater way, yet he remained kind and concerned for her.

In the Ballroom of Romance she felt behind her eyes the tears that it would have been improper to release in the presence of her father. She wanted to let them go, to feel them streaming on her cheeks, to receive the sympathy of Dano Ryan and of everyone else. She wanted them all to listen to her while she told them about Patrick Grady who was now in Wolverhampton and about the death of her mother and her own life since. She wanted Dano Ryan to put his arm around her so that she could lean her head against it. She wanted him to look at her in his decent way and to stroke with his road-mender's fingers the backs of her hands. She might wake in a bed with him and imagine for a moment that he was Patrick Grady. She might bathe his eyes and pretend.

'Back to business,' said Mr Maloney, leading his band across the floor to their instruments.

'Tell your father I was asking for him,' Dano Ryan said. She smiled and she promised, as though nothing had happened; that she would tell her father that.

She danced with Tim Daly and then again with the youth who'd said he intended to emigrate. She saw Madge Dowding moving swiftly towards the man with the long arms as he came out of the lavatory, moving faster than Cat Bolger. Eyes Horgan approached Cat Bolger. Dancing with her, he spoke earnestly, attempting to persuade her to permit him to ride part of the way home with her. He was unaware of the jealousy that was coming from her as she watched Madge Dowding holding close to her the man with the long arms while they performed a quickstep. Cat Bolger was in her thirties also.

His wife was sweeping the floor. 'Good-night, Bridie,' Mr Dwyer said. 'Good-night, Bridie,' his wife said.

Extra lights had been switched on so that the Dwyers could see what they were doing. In the glare the blue walls of the ballroom seemed tatty, marked with hair-oil where men had leaned against them, inscribed with names and initials and hearts with arrows through them. The crystal bowl gave out a light that was ineffective in the glare; the bowl was broken here and there, which wasn't noticeable when the other lights weren't on.

'Good-night so,' Bridie said to the Dwyers. She passed through the swing-doors and descended the three concrete steps on the gravel expanse in front of the ballroom. People were gathered on the gravel, talking in groups, standing with their bicycles. She saw Madge Dowding going off with Tim Daly. A youth rode away with a girl on the crossbar of his bicycle. The engines of motor-cars started.

'Good-night, Bridie,' Dano Ryan said.

'Good-night, Dano,' she said.

She walked across the gravel towards her bicycle, hearing Mr Maloney, somewhere behind her, repeating that no matter how you looked at it the cement factory would be a great thing for Kilmalough. She heard the bang of a car door and knew it was Mr Swanton banging the door of Mr Maloney's car because he always gave it the same loud bang. Two other doors banged as she reached her bicycle and then the engine started up and the headlights went on. She touched the two tyres of the bicycle to make certain she hadn't a puncture. The wheels of Mr Maloney's car traversed the gravel and were silent when they reached the road.

'Good-night, Bridie,' someone called, and she replied, pushing her bicycle towards the road.

'Will I ride a little way with you?' Bowser Egan asked.

They rode together and when they arrived at the hill for which it was necessary to dismount she looked back and saw in the distance the four coloured bulbs that decorated the façade of the Ballroom of Romance. As she watched, the lights went out, and she imagined Mr Dwyer pulling the metal grid across the front of his property and locking the two padlocks that secured it. His wife would be waiting with the evening's takings, sitting in the front of their car.

'D'you know what it is, Bridie,' said Bowser Egan, 'you were never looking better than tonight.' He took from a pocket of his suit the small bottle of whiskey he had. He uncorked it and drank some and then handed it to her. She took it and drank. 'Sure, why wouldn't you?' he said, surprised to see her drinking because she never had in his company before. It was an unpleasant taste, she considered, a taste she'd experienced only twice

before, when she'd taken whiskey as a remedy for toothache. 'What harm would it do you?' Bowser Egan said as she raised the bottle again to her lips. He reached out a hand for it, though, suddenly concerned lest she should consume a greater share than he wished her to.

She watched him drinking more expertly than she had. He would always be drinking, she thought. He'd be lazy and useless, sitting in the kitchen with the *Irish Press*. He'd waste money buying a secondhand motor-car in order to drive into the town to go to the public houses on fair-days.

'She's shook these days,' he said, referring to his mother. 'She'll hardly last two years, I'm thinking.' He threw the empty whiskey bottle into the ditch and lit a cigarette. They pushed their bicycles. He said:

'When she goes, Bridie, I'll sell the bloody place up. I'll sell the pigs and the whole damn one and twopence worth.' He paused in order to raise the cigarette to his lips. He drew in smoke and exhaled it. 'With the cash that I'll get I could improve some place else, Bridie.'

They reached a gate on the left-hand side of the road and automatically they pushed their bicycles towards it and leaned them against it. He climbed over the gate into the field and she climbed after him. 'Will we sit down here, Bridie?' he said, offering the suggestion as one that had just occurred to him, as though they'd entered the field for some other purpose.

'We could improve a place like your own one,' he said, putting his right arm around her shoulders. 'Have you a kiss in you, Bridie?' He kissed her, exerting pressure with his teeth. When his mother died he would sell his farm and spend the money in the town. After that he would think of getting married because he'd have nowhere to go, because he'd want a fire to sit at and a woman to cook food for him. He kissed her again, his lips hot, the sweat on his cheeks sticking to her. 'God, you're great at kissing,' he said.

She rose, saying it was time to go, and they climbed over the gate again. 'There's nothing like a Saturday,' he said. 'Good-night to you so, Bridie.'

He mounted his bicycle and rode down the hill, and she pushed hers to the top and then mounted it also. She rode through the night as on Saturday nights for years she had ridden and never would ride again because she'd reached a certain age. She would wait now and in time Bowser Egan would seek her out because his mother would have died. Her father would probably have died also by then. She would marry Bowser Egan because it would be lonesome being by herself in the farmhouse.

road. He'd suggested then, regaining his breath, that they should go into a field.

That was nine years ago. In the intervening passage of time she'd been kissed as well, in similar circumstances, by Eyes Horgan and Tim Daly. She'd gone into fields with them and permitted them to put their arms about her while heavily they breathed. At one time or another she had imagined marriage with one or other of them, seeing them in the farmhouse with her father, even though the fantasies were unlikely.

Bridie stood with Cat Bolger, knowing that it would be some time before Bowser Egan came out of the lavatory. Mr Maloney, Mr Swanton and Dano Ryan approached, Mr Maloney insisting that he would fetch three bottles of lemonade from the trestle table.

'You sang the last one beautifully,' Bridie said to Dano Ryan. 'Isn't it a beautiful song?'

Mr Swanton said it was the finest song ever written, and Cat Bolger said she preferred 'Danny Boy', which in her opinion was the finest song ever written.

'Take a suck of that,' said Mr Maloney, handing Dano Ryan and Mr Swanton bottles of lemonade. 'How's Bridie tonight? Is your father well, Bridie?'

Her father was all right, she said.

'I hear they're starting a cement factory,' said Mr Maloney. 'Did anyone hear talk of that? They're after striking some commodity in the earth that makes good cement. Ten feet down, over at Kilmalough.'

'It'll bring employment,' said Mr Swanton. 'It's employment that's necessary in this area.'

'Canon O'Connell was on about it,' Mr Maloney said. 'There's Yankee money involved.'

'Will the Yanks come over?' inquired Cat Bolger. 'Will they run it themselves, Mr Maloney?'

Mr Maloney, intent on his lemonade, didn't hear the questions and Cat Bolger didn't repeat them.

'There's stuff called Optrex,' Bridie said quietly to Dano Ryan, 'that my father took the time he had a cold in his eyes. Maybe Optrex would settle the watering, Dano.'

'Ah sure, it doesn't worry me that much -'

'It's terrible, anything wrong with the eyes. You wouldn't want to take a chance. You'd get Optrex in a chemist, Dano, and a little bowl with it so that you can bathe the eyes.'

Her father's eyes had become red-rimmed and unsightly to look at. She'd gone into Riordan's Medical Hall in the town and had explained what the

'Get away out of that,' said Bowser Egan, cutting in on the youth who was dancing with Bridie. 'Go home to your mammy, boy.' He took her into his arms, saying again that she was looking great tonight. 'Did you hear about the cement factory?' he said. 'Isn't it great for Kilmalough?'

She agreed. She said what Mr Swanton and Mr Maloney had said: that the cement factory would bring employment to the neighbourhood.

'Will I ride home with you a bit, Bridie?' Bowser Egan suggested, and she pretended not to hear him. 'Aren't you my girl, Bridie, and always have been?' he said, a statement that made no sense at all.

His voice went on whispering at her, saying he would marry her tomorrow only his mother wouldn't permit another woman in the house. She knew what it was like herself, he reminded her, having a parent to look after: you couldn't leave them to rot, you had to honour your father and your mother.

She danced to 'The Bells Are Ringing', moving her legs in time with Bowser Egan's while over his shoulder she watched Dano Ryan softly striking one of his smaller drums. Mrs Griffin had got him even though she was nearly fifty, with no looks at all, a lumpish woman with lumpish legs and arms. Mrs Griffin had got him just as the girl had got Patrick Grady.

The music ceased, Bowser Egan held her hard against him, trying to touch her face with his. Around them, people whistled and clapped: the evening had come to an end. She walked away from Bowser Egan, knowing that not ever again would she dance in the Ballroom of Romance. She'd been a figure of fun, trying to promote a relationship with a middle-aged County Council labourer, as ridiculous as Madge Dowding dancing on beyond her time.

'I'm waiting outside for you, Cat,' Eyes Horgan called out, lighting a cigarette as he made for the swing-doors.

Already the man with the long arms – made long, so they said, from carrying rocks off his land – had left the ballroom. Others were moving briskly. Mr Dwyer was tidying the chairs.

In the cloakroom the girls put on their coats and said they'd see one another at Mass the next day. Madge Dowding hurried. 'Are you OK, Bridie?' Patty Byrne asked and Bridie said she was. She smiled at little Patty Byrne, wondering if a day would come for the younger girl also, if one day she'd decide that she was a figure of fun in a wayside ballroom.

'Good-night so,' Bridie said, leaving the cloakroom, and the girls who were still chatting there wished her good-night. Outside the cloakroom she paused for a moment. Mr Dwyer was still tidying the chairs, picking up empty lemonade bottles from the floor, setting the chairs in a neat row.