



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**POESÍA E IDENTIDAD. UNA LECTURA DE LA OBRA DE
JULES SUPERVIELLE Y DE SEAMUS HEANEY**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)**

P R E S E N T A

GERALDINA CHACÓN DOMÍNGUEZ

DIRECTOR DE TESIS: DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI

2008



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.

Agradecimientos

Especialmente a la Dra. Irene Artigas, quien me acompañó a lo largo de toda la maestría. Como tutora y maestra, sus ideas me hicieron ver las cosas diferentes, el mundo más amplio. En particular en la elaboración de esta tesis, sus sugerencias me llevaron al encuentro de lo sorprendente e inesperado. Además, conté con ella en todo momento, tanto que hoy es para mí no sólo una tutora que tiene toda mi admiración, sino una verdadera amiga.

A la Dra. Adriana de Teresa, cuyo invaluable conocimiento en torno a la poética de Octavio Paz despertó en mí muchos intereses. Esta tesis está en buena medida basada en ideas e inquietudes que ella me transmitió, y por las que le estaré siempre muy agradecida. Espero haber sabido reflejarlas.

A la Dra. Nair Anaya, con quien también conté a lo largo de la maestría y especialmente para la revisión de este trabajo. Como coordinadora del programa su apoyo y atención fueron siempre ejemplares, y como maestra me dejó conocimientos inolvidables. Su presencia estará siempre conmigo.

A la Dra. Angélica Tornero, quien demostró ser una seria conocedora de la obra de Paul Ricoeur, así como una persona con la mejor disposición para compartir sus conocimientos con toda paciencia y profundidad.

A la Dra. Claudia Ruiz, quien amablemente y con mucho cuidado leyó este trabajo. Sus observaciones me fueron de gran utilidad.

Agradezco también a todas las personas de la Coordinación del Posgrado, en particular a Angélica Uribe, que me ayudaron en todo lo necesario para contar con una estancia en la Universidad de Georgetown, en donde encontré textos muy valiosos para esta investigación.

Lovers on Aran

The timeless waves, bright sifting, broken glass,
Came dazzling around, into the rocks,
Came glinting, sifting from the Americas

To possess Aran. Or did Aran rush
To throw wide arms of rock around a tide
That yielded with an ebb, with a soft crash?

Did sea define the land or land the sea?
Each drew new meaning from the waves' collision.
Sea broke on land to full identity.

Seamus Heaney

*A Renato, Alejandro y Emilio,
a Milis, Susana y Poli,
a Alice, Mauricio, Mauricia, Niobe y Guillermo.*

Poesía e identidad. Una lectura de la obra de
Jules Supervielle y de Seamus Heaney

Introducción	2
Capítulo uno: Los primeros círculos de la vida	21
Capítulo dos: La identidad comunitaria y nacional	52
Capítulo tres: La identidad del artista	80
Conclusiones	106
Bibliografía	110

Introducción

Mi objetivo principal en este trabajo es explorar el valor de la escritura, y en particular de la poesía, en cuanto a las posibilidades que ofrece para crear espacios de configuración de una identidad. El ámbito de reflexión que rodea este tema me parece por demás interesante; la simple pregunta ¿quién o qué soy? es una invitación a infinidad de respuestas y abre un espacio de discusión interminable y apasionante. Por imposible que resulte definirnos, el intento en sí es especialmente atractivo por las ideas que propicia en torno a la conciencia, la historia, el tiempo, la memoria, el olvido, en fin, todo lo que rodea a la necesidad del ser humano por comprenderse o recrearse continuamente. Lejos de tener una idea clara y definitiva, o buscar definirla en este trabajo, quiero acercarme al concepto de identidad en su relación con la escritura poética.

Mi estudio se basa en las obras de Jules Supervielle y de Seamus Heaney, ya que ambos poetas tienen una fuerte conciencia de su lugar en el mundo, de manera que un tema constante en su trabajo es la identidad personal. Sus obras son ejemplos de poesía como espacio de reflexión en torno a ella, dos maneras muy distintas de cuestionarla y configurarla. El análisis que presento de ellas parte del supuesto de que cuando el poeta se ocupa de sí mismo, el lenguaje le permite no sólo reconfigurar y revelar su identidad, sino que lo lleva a una constante invención personal. Pues el lenguaje poético es la ocasión de crear mundos nuevos, ya que lleva en sí la presencia de realidades más amplias que el mundo concreto que rodea al escritor. El poeta lírico, que se reconfigura a sí mismo en su trabajo, se apropia de estas nuevas realidades como una parte constitutiva de su ser.

En general, la escritura puede ser un espacio de búsqueda, reflexión y recreación de nuestras vivencias. Mediante la memoria y la imaginación, podemos recobrar momentos pasados, darles forma de nuevo, de manera que esos yoes que creíamos disueltos por el tiempo, eventualmente y bajo una nueva luz, significan y conforman el prisma de nuestra identidad. La escritura nos permite acercarlos, verlos con más claridad, relacionarlos,

ponderarlos, conformarlos e intentar darles un sentido. Por todo lo que esto implica, aparecerán en estas páginas reflexiones sobre otras ideas como el paso del tiempo, la función de la memoria, el olvido y la imaginación.

Octavio Paz desarrolló algunos pensamientos en torno a la relación escritura-autorreflexión. Entre 1938 y 1945, escribió un diario íntimo: “Vigilias. Diario de un soñador”, que dividió en cuatro secciones. En “Vigilias III” habla de la escritura del diario como intento de análisis y claridad:

Escribir un diario (así sea un diario de pensamientos, reflexiones, ocurrencias de cada día, inútiles divagaciones) entraña lucha, dualidad, o por lo menos análisis. El yo que vive y el que se contempla: el verdugo y la víctima.[...] En estas notas he de estar humano e inhumano, alternativamente monstruoso y pecador como cualquier hombre y, como él, inocente. [...] Y un diario, en tanto que es intento de claridad, es intento de madurez: pretendo ser lo que soy.¹

Estas palabras ilustran la posibilidad de reflexionar y poner las cosas en claro, a través de la escritura de un diario, de manera racional. En “Vigilias II” había ya hecho esto explícito hablando de la bondad del diario de permitir expresar el “apetito de la razón”. Sin embargo, para el ansia del alma hay otro tipo de escritura:

Lo único que hago son versos, poesía, pero ellos son absolutamente personales, casi confesiones que adoptan esa forma por una peculiaridad de mi espíritu. Yo no aspiro en mis poemas a una belleza objetiva sino a representar con toda fidelidad a mi alma. Mas ¿cómo representar con ‘toda fidelidad’ a un alma, así sea la última del planeta, sin belleza? Y ¿no hay, acaso, una belleza hecha de estremecimiento y angustia, que no alienta en la línea sino en su temblor? Tal es la servidumbre de la poesía.²

Así marca una diferencia importante entre la escritura en prosa y la poesía, que para efectos de exploración interior es fundamental: la prosa es más propicia al ámbito de la razón, mientras que la poesía es el espacio por excelencia de la fidelidad al alma. Paz se refiere entonces a la poesía lírica cuyo propósito fundamental es la expresión de la subjetividad. Y dado que el tema de este trabajo es la identidad personal, expresión de la subjetividad, mi interés está con la poesía lírica, a la que me referiré cada vez que diga ‘poesía’. Algunos de los poemas estudiados en el trabajo van más allá del ámbito de lo subjetivo, especialmente

¹ Octavio Paz, *Miscelánea I, Primeros escritos, Obras completas 13*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 159.

² *Ibid.*, p. 149.

los del capítulo dos, sin embargo, salvo por uno o dos, la expresión lírica está presente de manera significativa.

Hablar de alma es entrar en terrenos a veces ambiguos. Veremos más adelante que tanto Paz como los poetas cuyo trabajo presento en esta tesis, hablan de la poesía como espacio ideal para la ambigüedad, pues ahí pueden convivir en armonía cualquier forma de contrarios, el pasado y el presente, el sueño y la realidad, la memoria y el olvido. En la prosa, por lo general, aparece la secuencia del orden impuesto por el pensamiento, que no es el de la naturaleza completa del ser humano. La poesía abre las puertas al desorden y lo arbitrario, el otro camino que hace posible que tengamos contacto con el yo profundo; ese yo siempre en busca de orden, pero desordenado; en busca de armonía, pero inmerso en contradicciones. Esto es para mí la poesía lírica, no la escritura en formas métricas, sino la que nos da la posibilidad de contactarnos con nuestro yo profundo, la libertad de escribir envueltos en la ambigüedad, y la intensidad de las formas que son inherentes a los sentidos revelados y que propician la continua reinención personal.

La identidad

Para abordar el tema de la identidad en esta tesis, parto de las ideas y definiciones de dos teóricos que me parecen convincentes y útiles para mis fines literarios: Paul Ricoeur, especialmente en *Temps et récit I*³ y *Sí mismo como otro*⁴ y Amin Maalouf, de quien tomo en particular las ideas desarrolladas en *Les Identités meurtrières*⁵. Sus teorías sobre la conformación de la identidad se encuentran, ambas, entre dos posturas contrapuestas: la de quienes han confiado plenamente en la razón y la conciencia como sellos individuales inamovibles de cada persona, y la de quienes, al contrario, han negado la posibilidad de una identidad personal más allá de las construcciones sociales, más allá del dictado del poder y sus instituciones.

Paul Ricoeur ofrece una propuesta conciliadora entre estas dos posturas. Está de acuerdo en que nuestra persona se ve amenazada y determinada en cierta medida por elementos externos a nosotros, sociales e institucionales; pero también tiene la certeza de que contamos con una identidad que nos caracteriza individualmente, a pesar de los poderes

³ Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, París, Edition du Seuil, 2006.

⁴ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI editores, 2006.

⁵ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, París, Grasset, 2006.

externos. Su principal interés es demostrar que el ser humano puede hacer sentido de su vida en, y a pesar de, su situación en el mundo. Y hacer sentido de nuestra vida implica primero que nada hacerlo de nuestra persona, poder asegurar una esencia, una mínima permanencia de nosotros mismos a lo largo del tiempo. Enaltece así la constancia de la identidad. El centro de su propuesta es que a pesar de las contingencias y todos los cambios que experimentamos en la vida, siempre hay algo que permanece y en lo que nos reconocemos continuamente.

Ricoeur contempla dos niveles en la identidad humana. Uno es la “mismidad”, es decir, los aspectos por los que a una persona se reconoce como la misma, por ejemplo, la semejanza (como las características físicas que conservamos) y la continuidad ininterrumpida (como la transformación de una bellota en el árbol totalmente desarrollado). El otro es la “ipseidad”, es decir lo contingente, lo que nos hace cambiar de deseos, lo que nos hace actuar, decidir e iniciar cosas. En ambos niveles Ricoeur identifica elementos de permanencia: respecto a la “identidad mismidad”, el carácter es el emblema de la permanencia, es todo lo que se recibe y se apropia, las disposiciones adquiridas y duraderas (héroes, ideales, normas, valores, modelos que se adquieren como propios), en las que se reconoce un individuo a pesar del paso del tiempo. En el nivel de la “identidad ipseidad”, la permanencia está dada por el apego a la palabra dada, a pesar de sucesos y contingencias, la persona es capaz de mantenerse en la promesa. Así, nunca nos perdemos de nosotros mismos dada la permanencia de dos aspectos claves en el ser humano: el carácter y la promesa.

Estas dos formas de permanencia, el carácter y la fidelidad a la palabra, son contrastantes en tanto que el carácter primordialmente se recibe y la promesa se hace, pero también en su temporalidad, el carácter está hecho de vivencias, de pasado, la promesa mira hacia el futuro. Veremos más adelante la manera en que Ricoeur contempla su dialéctica.

Es interesante que la herramienta fundamental para sustentar su teoría la encuentra en el lenguaje. Para él, en la escritura, especialmente en la narración, tenemos el mejor espacio para comprender la identidad personal, y con ella, el sentido de la vida humana. El posmodernismo había ya hablado de la imposibilidad de comprendernos de manera reflexiva, puramente ontológica, con lo cual Ricoeur coincide, pero encuentra una vía alternativa: pone toda su confianza en el lenguaje. Sí, está de acuerdo, un análisis

puramente fenomenológico de las cosas no nos lleva más que de aporía en aporía, pero en el lenguaje, en particular en la narración de historias, hay una vía escapatória, una manera práctica de apreciar anécdotas, acciones, personajes, que pueden ofrecer una luz sobre nuestra propia existencia. Y es que sólo en la narración podemos aclarar nuestro sentido sobre uno de los aspectos esenciales de nuestra situación en el mundo: el tiempo, uno de los grandes anclajes de la obra de Ricoeur y el punto de partida del que se desprenderán muchas otras reflexiones.

En *Temps et Récit*, después de un serio recorrido por las concepciones sobre el tiempo que los grandes filósofos de la historia han desarrollado, y tomando fundamentalmente el pensamiento de San Agustín, concluye que es precisamente en la narración de relatos en donde el tiempo puede ser realmente comprendido. No sólo eso, sino que para Ricoeur “le temps devient temps humain dans la mesure ou il est articulé sur un mode narratif, et [que] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l’existence temporelle.”⁶ Es decir, el tiempo digamos abstracto, se hace humano en la medida en que lo articulamos en narraciones y, simultáneamente, para hacer consciente la experiencia del tiempo hay que contarnos historias. Lo propio del ser humano es la narración de historias. Nos contamos historias todos los días. Y algo de luz aparece en el camino; porque en ellas nos encontramos, nos comparamos, nos oponemos, y finalmente, nos comprendemos un poco más después de cada una. Ricoeur ve en el relato de nuestras vivencias, desde las más insignificantes hasta las grandes aventuras, la posibilidad de comprender los aspectos básicos de la existencia, evitando las aporías que surgen de la racionalidad en abstracto que también, con razón, el posmodernismo criticó en filósofos anteriores. Así, su hermenéutica es una combinación de fenomenología y de estructuralismo. Con el estructuralismo Ricoeur da un mayor soporte a su fenomenología: ahí está la fuerza de su filosofía, en la estructura del lenguaje.

Quiero revisar aquí la propuesta de Ricoeur sobre la comprensión del tiempo en la narración, y su reflexión sobre la configuración de historias a partir de acontecimientos, es decir, sobre el acto de entamar, basada en la *Poética* de Aristóteles. A partir de ambos elementos, la contemplación del tiempo y la configuración de la trama, Ricoeur hace su

⁶ Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, p. 105.

propia teoría sobre la narración, de la que se desprende su método interpretativo sobre la identidad⁷.

Ricoeur retoma de San Agustín la idea de que el pasado, el presente y el futuro existen en el espíritu: el pasado en la memoria, y el futuro en la visión o expectativa. Así, el tiempo existe en tres formas pero todas en el presente del espíritu: presente del pasado, presente del presente y presente del futuro. Es un tiempo fragmentado, distendido. Y es mediante la *intentio*, que entiendo como una atención y una voluntad de comprensión, que podemos hacer concordantes los tres momentos, estando atentos a los tres, en nuestro presente, y podemos dar sentido a nuestras acciones: "...hice esto porque mañana tendré que..."; San Agustín habla entonces de una "discordancia concordante" del tiempo.

Por su parte, Aristóteles enfatiza la "concordancia discordante" de la trama, es decir, la posibilidad de enlazar acontecimientos sueltos y dispersos, de organizarlos con cierta coherencia, de tal forma que de lo aparentemente discordante puede surgir un sentido, de lo accidental surge lo inteligible, de lo singular lo universal. Lo esencial que Ricoeur toma de la *Poética* es esta posibilidad de ordenar acontecimientos sueltos en una concordancia, en una historia. Además, expande la idea de trama a todo aquello que pueda considerarse narración, y, lo más importante, introduce en ella el valor del tiempo, que Aristóteles había dejado un poco de lado en su análisis de la trama en la *Poética*. Heidegger había ya retomado de San Agustín la idea de que el tiempo está en el espíritu, y de su fragmentación en los tres presentes, pero le da un poco más de claridad introduciendo la conciencia fundamental de la acción. Para él, son las acciones las que son pasadas, presentes o futuras, es en las acciones donde realmente podemos apreciar el cambio, el paso del tiempo. Ricoeur sigue todas estas ideas, y enfatiza la importancia de las acciones del hombre, que en su teoría jugarán un papel fundamental. Además, considerando que el tiempo de Heidegger es todavía demasiado subjetivo, añade la idea del tiempo narrativo: un tiempo entre el cosmológico y el fenomenológico, es decir, entre el tiempo exterior, independiente de nuestras vivencias personales, y el tiempo subjetivo, el que sentimos pasar internamente. El tiempo narrativo contrasta lo cronológico con lo configurante, la secuencia "real" de la historia con el orden en que el texto la presenta, y en este contraste encontramos el sentido del tiempo exterior con respecto al subjetivo. Una narración nos

⁷ Desarrollado ampliamente en *Sí mismo como otro*.

ofrece la posibilidad de seguir y entender la historia, así como de extraer nuevos sentidos del tiempo a partir de diversas sucesiones. Éste es el aporte de la poética a la comprensión del tiempo.

De este análisis de tiempo y narración, Ricoeur desprende su teoría sobre la comprensión de la identidad, ya que ésta se revela en las acciones en el tiempo. Para empezar, dar la identidad de una persona es responder a la pregunta ¿quién?, y responder a esta pregunta es contar una historia. No importa si la historia es de ficción, podemos leerla, entrar en ella, como a un laboratorio en el que nos exploraremos a nosotros mismos. Pues por la manera en que la trama se constituye, podemos comprender una noción fundamental en Ricoeur, la identidad narrativa, que pondrá a dialogar la mismidad con la ipseidad y nos permitirá una mayor comprensión de la identidad personal.

En la ficción, la construcción de la trama genera la identidad del personaje. Hay una conexión necesaria entre acciones y personajes. El personaje es sus experiencias. La trama imita las acciones de seres humanos, que, como lectores, comprendemos previamente a la lectura (es lo que Ricoeur llama mimesis I), y es gracias a esta precomprensión que podemos entender la lectura, y que el texto puede ser configurado (mimesis II). Por otro lado, la trama es mediadora en tres sentidos: integra acontecimientos sueltos en una historia, integra factores heterogéneos (como agentes, medios, fines, resultados), y finalmente, integra diversos momentos en una síntesis temporal. Y dado que los personajes son sus acciones, la narración nos permite comprenderlos más allá de las contingencias y los cambios que enfrentan, en una unidad y en una síntesis organizada por la trama (Ricoeur llama a esta comprensión y síntesis, mimesis III). La identidad narrativa es así una síntesis de lo heterogéneo, surge de la concordancia discordante del personaje, de una serie de contrastes, de diferencias, de confusiones, de las que sin embargo podemos ir haciendo el sentido de una vida, ir distinguiendo el carácter y la promesa, y con ello apuntar a la certeza de una identidad. En el carácter y la promesa se distingue la identidad del personaje.

Veámos que para Ricoeur, el carácter es una serie de atributos adquiridos, hechos costumbre, y por lo tanto están ya sedimentados y difícilmente se aprecian en un momento preciso. Pero la narración tiene el poder maravilloso de desplegar lo que el paso del tiempo ha contraído. El relato, al narrar, despliega el tiempo pasado y permite que el carácter se extienda en ese tiempo, con sus movimientos y transformaciones que pueden ser entonces

percibidas. Y respecto al mantenimiento de la promesa, la identidad narrativa permite apreciar la voluntad de los individuos que los lleva a cumplir con la palabra dada, a pesar de los cambios que se sufren en el tiempo, a pesar de las contradicciones. La identidad narrativa despliega el carácter y la promesa en la unidad de un relato dinámico y temporal.

Vemos que este enfoque, desarrollado en *Temps et Récit I*, está puesto sobre relatos en prosa, porque es donde actualmente encontramos la mayoría de las historias narradas. Aunque Ricoeur inicia su estudio con la *Poética* de Aristóteles, lo que rescata de ella es la reflexión que ofrece sobre la trama, y la extiende a los textos que pueden considerarse narración que, como dije, actualmente encontramos con más frecuencia en prosa. Entonces deja un poco detrás la forma poética, pero en ningún momento la descarta. El interés de Ricoeur por la poesía es también muy significativo, pues encuentra en ella una de las grandes fuentes de nuevos sentidos que el ser humano puede hacer de su existencia. Tanto valor le da Ricoeur al lenguaje poético que le dedica una de sus mejores obras al estudio de la metáfora, en la cual también me basé para este trabajo. Además, los poemas que presento en esta tesis son poemas líricos y narrativos en los que el poeta cuenta, por pequeña que sea, una historia, y esta teoría me resultó muy iluminadora sobre la configuración y la búsqueda de una identidad que en ellos se aprecia.

Ricoeur ha hablado de la importancia ética de hacer un recuento de nuestra vida, pero ¿cómo valorarla si no podemos aprehenderla como una totalidad singular? En la conciencia de la vida real nada tiene el valor de comienzo y final definitivos. “La memoria se pierde en las brumas de la infancia; mi nacimiento y, con mayor razón, el acto por el que he sido concebido, pertenecen más a la historia de los demás, en este caso a la de mis padres, que a mí mismo. Y la muerte sólo será final narrado en el relato de los que me sobrevivan; me dirijo siempre hacia la muerte, lo que excluye que yo la aprehenda como fin narrativo.”⁸ Un poema, en cambio, ofrece una totalidad singular, con principio y fin, en la que no sólo narramos un momento vivido, sino que podemos pulirlo y terminarlo. Permite así una pequeña conclusión, íntima y personal, que por lo general es imposible cuando tratamos de hacer sentido de las cosas nada más mentalmente, nuestros pensamientos giran y giran sin final ni paz. El punto final del poema es un descanso, una iluminación. Ricoeur

⁸ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 163.

habla también de esto. Para él, cuando la obra es buena debe terminar con una revelación, en el sentido romántico, y éste sería el fin último de la literatura.

Quiero terminar esta pequeña introducción a una parte de la obra de Ricoeur, con sus ideas respecto a la memoria y la imaginación, que como veremos en el capítulo dos y en el tres, son elementos esenciales en la configuración de la identidad personal y colectiva. En *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*,⁹ Ricoeur nuevamente se enfrenta a dos posturas opuestas, ahora en torno a la memoria y la historia. La pretensión de que la memoria colectiva ofrece una verdad más verdadera que la de la historia, la verdad de lo vivido y lo recordado, ha enfrentado a los historiadores con quienes han intentado reemplazar su disciplina por la memoria colectiva. Ricoeur propone de nuevo la conciliación, ya que para él ambas cumplen una función respecto al pasado. Considera que no debe haber subordinación de ninguna frente a la otra, sino una dialéctica entre ambas, pues en conjunto contribuyen a la representación del pasado. En la historia se pierde la experiencia real de lo vivido, por lo que es importante convocar a quienes vivieron los eventos de los que se va a hablar, a los testigos. Pero los testigos también pueden distorsionar los hechos. Entonces la historia vendría como un segundo orden, para criticar, para confirmar los hechos o desenmascarar falsos testimonios, para iluminar.

Para llegar a esto, inicia su libro con una fenomenología de la memoria que para efectos de esta tesis me pareció muy útil. Habla en un principio de dos lados básicos de la memoria: el “qué” se recuerda, y el “quién” recuerda. Considerar el “quién” nos remite a la identidad, ya sea personal o colectiva. Conforme a la tradición filosófica que llega a su punto más alto con Husserl, la prioridad la ha llevado el “quién”; en Husserl casi se identifican memoria e identidad personal. Pero como Ricoeur quiere llegar a considerar también la memoria colectiva, en donde el “quién” no es siempre claro, propone empezar por el “qué”, y al final ver de “quién” son los recuerdos. Propone pasar del “qué” al “quién”, pasando por el “cómo”.

En el ámbito del “qué” retoma la frase aristotélica “La memoria es del pasado”, de la cual se desprende la relación de la memoria con el tiempo. Aristóteles enfatiza la conciencia del paso del tiempo y recuerda que el ser humano comparte la memoria simple con otros animales pero no todos tienen la conciencia del paso del tiempo. El hombre, en

⁹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Bayard, 2004.

cambio, sabe que hay memoria cuando ha pasado un tiempo. De esta manera, el recuerdo nos permite hacer consciente el tiempo no sólo en las acciones sino en la percepción de un antes, un momento anterior que de alguna forma aparece en nuestra mente, como una imagen que nos trae al presente otro momento.

De Platón y Aristóteles retoma otras ideas, por ejemplo para explorar la relación entre memoria e imaginación. Recuerda que para Platón, la imagen, *eikos*, es la representación presente de algo ausente, enmarca así la memoria en el ámbito de la imaginación. Para Aristóteles es de nuevo la apreciación del tiempo lo que nos permite distinguir la memoria de la imaginación: cuando se trata de la memoria, lo ausente siempre está vinculado a una marca temporal: el momento en que sucedió. Si podemos relacionar un momento anterior con la imagen, entonces se trata de un recuerdo. Otra aportación aristotélica importante fue la distinción entre la simple evocación, *mneme*, afección, o memoria simple, como le llama Ricoeur, y el esfuerzo por recordar, la recolección o búsqueda activa, *anamnesis*. De Platón, Ricoeur retoma una metáfora interesante, que el griego expuso en el *Theaetetus*, en donde Sócrates propone a su discípulo que imagine que llevamos en la cabeza un pedazo de cera, en la que podemos grabar aquellas cosas que queramos recordar; sin embargo, el tiempo hace la función del que borra la cera, así, esta metáfora conjunta la problemática de la memoria y la del olvido.

Una vez habiendo retomado estas ideas de los filósofos griegos, Ricoeur distingue entre los diversos modos de memoria. Los expone a base de dicotomías, y la línea que guía la secuencia es la conciencia del tiempo:

1. Memoria hábito- memoria recuerdo.

Ambas tienen que ver con hechos del pasado. La diferencia está en que la memoria hábito es casi inconsciente, pues ya es parte de nuestro presente, no la vemos como pasado; la vivimos, no la representamos. En cambio, la memoria recuerdo es representación, hacemos presente un evento pasado, conscientes de su fecha y su lugar. Es privilegio de esta memoria representación, el permitirnos viajar al pasado, en busca de imágenes; pero para esto, tenemos que estar dispuestos a abandonar el momento presente. Así se oponen la memoria que repite y la memoria que imagina.

2. Memoria evocación y memoria búsqueda.

La memoria evocación es la aparición inesperada de un recuerdo; mneme, pathos, afección. La memoria búsqueda es, en cambio, voluntaria y consciente. Es de carácter inestable, por no saber cuál será su resultado. Así, nos hace conscientes del olvido, pues es una lucha en su contra; lleva en sí el miedo de olvidar el pasado o lo que nos proponemos hacer en el futuro. Hay también en ella tensión o relajación, y éstas marcan el modo de recolección: un recuerdo mecánico o una reconstrucción inteligente que se fija no sólo en las cosas sino en sus relaciones, en sus posibilidades, en sus esquemas.

3. Memoria inmediata y memoria secundaria.

La memoria inmediata es la retención, como cuando oímos un poema, una canción, y la retenemos. Algo que empieza, continúa y termina. Así, la fenomenología de la memoria nos lleva a la conciencia del tiempo interior. La retención no es imaginación, es modificación de la percepción. La memoria secundaria viene después de la retención, es su reproducción. Y la reproducción es también imaginación.

4. La memoria como reflexividad interna y conciencia del mundo exterior.

La reflexividad interna conserva y busca los recuerdos en la mente. La conciencia del mundo exterior nos lleva a buscarlos más allá. De aquí, Ricoeur desprende lo que llama la memoria corporal: esos casos de memoria que involucran el cuerpo y el espacio, y como refuerzos de nuestros recuerdos.

La memoria finalmente, nos permite cobrar sentido del tiempo y del espacio, en sus más amplios horizontes. Al situarnos en un punto geográfico, estamos siempre situados con respecto a otros puntos. Y lo mismo en el tiempo, estamos en un momento, por más íntimamente que lo vivamos, podemos localizarlo en el calendario, y ésta es la forma en que vinculamos nuestro tiempo fenomenológico con el tiempo cosmológico. Así, la memoria, al darnos la conciencia del tiempo y del espacio, nos da mayores certidumbres sobre nuestra situación en el mundo, sobre nuestra identidad.

Su reflexión final sobre la relación entre memorias e imágenes es que de todas formas tenemos la necesidad de imaginar para reconstruir el pasado, esto representa una debilidad y pérdida de confianza en la memoria. Sin embargo, Ricoeur considera que en la búsqueda del pasado hay una intención de verdad, y es lo que hace de la memoria un acto de conocimiento. En el momento del reconocimiento, es decir, cuando la recolección

alcanza su objetivo, se revela esta búsqueda de verdad. Sabemos que algo ha sucedido. Ricoeur llama a esta búsqueda de verdad “fidelidad”.

La fidelidad se da entonces cuando el “qué” lleva un sentido de verdad. Y la memoria alcanza entonces una dimensión epistemológica que va siempre unida a la dimensión práctica, al ejercicio de la memoria. El reconocimiento es la corona de la búsqueda, de la dimensión epistemológica. La dimensión práctica se caracteriza por el esfuerzo y el trabajo, que van unidos al “cómo” de la memoria.

Una vez analizados los componentes epistemológico y práctico de la memoria, Ricoeur busca responder al “quién” recuerda. En este sentido tenemos dos posturas extremas:

- a) La mirada interna llega a su punto máximo con Husserl. Impide la simultaneidad de la memoria individual y la colectiva.
- b) Halbwachs toma la postura contraria: recordamos porque somos parte de una colectividad.

Entre estas dos visiones tradicionales, la interna y la externa, Ricoeur media de nuevo: Podemos hablar de la conciencia del yo individual, al mismo tiempo que de la capacidad de las entidades colectivas de conservar recuerdos comunes.

Ahora, más allá de esta fenomenología, la memoria nos da una oportunidad de reflexionar sobre la justicia social, sobre las acciones éticas de individuos y comunidades. La justicia convierte a la memoria en un proyecto. En este proyecto, entre la práctica y la fidelidad, tenemos que:

1. El deber de la memoria es el de la justicia, no consigo mismo sino con el otro.
2. La memoria mantiene el sentido de deuda con los otros, con las herencias.
3. La prioridad de la memoria es con las víctimas, sin utilizar los recuerdos para abusar ni manipular.

De esta manera la memoria puede llevarnos a la interpretación de nuestra condición histórica. Hasta aquí quedan expuestas las líneas básicas de la teoría de Ricoeur en torno a la memoria y la identidad, que utilizaré en esta tesis.

Por su parte, Amin Maalouf, en su ensayo *Les Identités meurtrières*, considera la identidad personal como la combinación de vivencias que día a día recibimos y conservamos, aquellas que se convierten en nuestras pertenencias. Por lo tanto, la identidad

se transforma todo el tiempo, está lejos de ser un contorno fijo que adquirimos a la manera de un sello familiar y del lugar en que nacemos:

L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il va, bien sur, pour la grande majorité des gens, l'appartenance à une tradition religieuse; à une nationalité, parfois deux; à un groupe ethnique ou linguistique; à une famille plus ou moins élargie ; à une profession; à une institution; à un certain milieu social... Mais la liste est bien plus longue encore, virtuellement illimitée: on peut ressentir une appartenance plus ou moins forte même à une province, à un village, à un quartier, à un clan, à une équipe sportive ou professionnelle, à une bande d'amis, à un syndicat, à une entreprise, à un parti, à une association, à une paroisse, à une communauté de personnes ayant les mêmes passions, les mêmes préférences sexuelles, les mêmes handicaps physiques, ou qui sont confrontées aux mêmes nuisances.¹⁰

La identidad se transforma todo el tiempo, con cada pertenencia adquirida. Aquí Maalouf habla de una identidad siempre expuesta a los cambios de la vida, para enfatizar la imposibilidad de permanecer idénticos en el tiempo, inamovibles. Esto no niega una parte constante, una acumulación que se va convirtiendo en la esencia personal, y a través de la cual podemos reconocernos a pesar de los cambios. Pero Maalouf resalta la movilidad de la identidad porque su propuesta es finalmente la apertura constante hacia los otros en busca de la paz. Y esta apertura sólo se dará cuando podamos percibir que en cada transformación, en cada nueva pertenencia, está la oportunidad de encontrar puntos comunes con otras personas, por más distantes que estén en nuestras vidas.

Maalouf intenta sobre todo comprender las razones por las que los seres humanos cometen tantos crímenes en nombre de alguno de los elementos de su identidad. Y da a la palabra un valor fundamental: para él, son nuestros hábitos de expresión respecto a la identidad los que propician la creación de grupos, prejuicios, odios y violencia. Así, el primer paso en su propuesta es cambiar nuestra concepción de identidad y los hábitos de expresión en torno a ella.

Considera que la identidad, esa combinación de todas las pertenencias adquiridas en la vida, no puede ser nunca igual para dos personas. Esto nos lleva a la unicidad personal, y a la riqueza de la humanidad. Por otro lado, gracias a cada pertenencia, tomada por separado, cada persona puede vincularse a otras con quienes la comparte, pero gracias a todas sus pertenencias, tomadas en conjunto, tiene una identidad propia que no se confunde

¹⁰ Amin Maalouf, *op. cit.*, París, Grasset, 2006, pp. 16 y 17.

con la de nadie más. Esta idea parecería clara para todas las personas, sin embargo, dice Maalouf, el comportamiento de las sociedades evidencia lo contrario. En la práctica, agrupamos a las personas más distintas bajo el mismo nombre o etiqueta, y de esta manera les atribuimos características que no les corresponden, los marcamos, los juzgamos en conjunto. Además, con este ordenamiento muchas veces arbitrario, enfatizamos diferencias entre grupos y propiciamos prejuicios que terminan en los más atroces actos de violencia. Nuestra mirada, nuestra palabra, encierra en grupos, tanto a “los nuestros” como a “los otros”.

El sentimiento de pertenencia a grupos comienza desde la infancia, desde la convivencia en la familia y la escuela, hasta las características físicas que nos van uniendo a unos y separando de otros. La identidad se va formando acompañada de opiniones, miedos, ambiciones con respecto a los que son diferentes, pues por lo general, en lugar de considerar las semejanzas entre grupos, tendemos a percibir las diferencias. Entonces, cuando sentimos la necesidad de afirmar nuestra identidad, nos fijamos especialmente en los componentes que nos hacen miembros de un grupo a diferencia de otros, y el intento por enfatizarlos nos lleva a oponernos a quienes no los comparten. Y lo peor aparece cuando sentimos que uno de estos componentes “esenciales”, se ha visto amenazado, entonces nos convertimos en seres capaces de las peores atrocidades.

Todo esto se desprende, según Maalouf, de nuestra concepción de identidad en la práctica, esto es entonces lo que hay que cambiar. Aunque no todas nuestras pertenencias son igualmente importantes, ninguna es totalmente insignificante, así, una identidad concebida como la suma de todas, en donde la que más importancia cobre sea la pertenencia a la comunidad humana, sería la noción ideal. Cuando consideremos todos los elementos que nos conforman, y estemos conscientes de los que continuamos adquiriendo, veremos que tenemos muchas cosas en común, aun con las personas más distantes geográficamente. Podremos entonces tejer vínculos a partir de nuestras pertenencias.

Para Maalouf, tenemos dos herencias identitarias: la vertical, es decir, la que nuestros antepasados no legan, como las tradiciones de familia, nación, o religión, y la horizontal, que recibimos de nuestros contemporáneos, de nuestra época. Ésta, es cada vez más importante, como consecuencia de las comunicaciones y la globalización. Maalouf ve en la globalización una oportunidad de reconocer puntos comunes con otras culturas y

aprovecharlos para afianzar la unidad mundial. Pero también está consciente de que esta apertura puede llevarnos a un mundo gris que pierda la riqueza de las diferencias. Reconoce dos posibles caminos que pueden darse con la globalización, el deseable y el indeseable: la universalidad y la uniformidad.

La universalidad contempla los derechos inherentes a la dignidad de la persona humana, los derechos fundamentales que ninguna tradición debiera abolir. Pero esto no invade el ámbito de la riqueza cultural, lo específico de cada civilización que debemos enaltecer. Simultáneamente a la lucha por la universalidad de los derechos humanos, hay que combatir la uniformidad empobrecedora y defender la diversidad de expresiones artísticas, intelectuales, culturales.

Finalmente, Maalouf encuentra en la lengua, no uno entre tantos componentes de nuestra identidad, sino aquel que puede tener un alcance mayor en el esfuerzo hacia la paz. La lengua es fuente de comunicación pero también de separación, pues propicia fuertes divisiones entre quienes no hablan el mismo idioma. Pero a diferencia de otras pertenencias como la religión, la lengua no exige exclusividad, podemos hablar tantas lenguas como estemos dispuestos a aprender. Y esto nos permitirá establecer uniones más sólidas con personas de otras lenguas. “La langue a cette merveilleuse particularité d'être à la fois facteur d'identité et instrument de communication.”¹¹

Originalmente, cuando leí el ensayo de Maalouf, me pareció que su teoría podría ser una línea directriz en la elaboración de esta tesis dado que había escogido trabajar con la poesía de Seamus Heaney, y veo en ella coincidencias importantes con *Les Identités meurtrières*, en torno a la visión de la identidad. Sin embargo, conforme me fui adentrando en las ideas de Ricoeur, me di cuenta de que me abrían un panorama mucho más amplio de opciones de investigación. No es que me adhiriera completamente a sus concepciones sobre los diversos aspectos del ser humano, aunque en muchos coincido con él, pero lo importante es que en su teoría encuentro formas de interpretación que han sido muy enriquecedoras en mi lectura de poesía. Es por esto que la propuesta teórica de Ricoeur sobre la identidad, se convirtió en la base fundamental de este trabajo. Sin embargo, también Maalouf me ofreció una visión interesante en la concepción de grupos y sociedades, que ilumina especialmente el segundo capítulo.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

Los poetas

Jules Supervielle nació en Montevideo el 16 de enero de 1884. En agosto del mismo año cruzó por vez primera el Atlántico para acompañar a sus padres, franceses, en una visita familiar. Sus padres murieron en octubre, en Oloron-Sainte-Marie, por una infección estomacal. A partir de ese momento, la vida de Supervielle queda marcada por idas y venidas entre ambos países, entre parte y parte de la familia: los abuelos en Francia, y en Montevideo los tíos (el hermano de su padre y su esposa, hermana de su madre) con quienes pasará su infancia y juventud. Supervielle se casó con Pilar Saavedra, uruguaya, y vivieron entre París y Montevideo, sabiendo que difícilmente se establecerían en un lugar definitivamente. Antes de estallar la Segunda Guerra Mundial viajaron a Montevideo para la boda de su hijo, y ahí se quedaron hasta que la guerra terminó. Desde allí Supervielle escribe a Francia algunos de los poemas más emotivos, con cierto sentido de culpa por no estar con sus compatriotas en esos momentos.

Su obra refleja la ausencia y la distancia como marcas esenciales en su vida, y con ellas, el deseo de comunicarse con los muertos y de vincularse con los seres queridos que están a la distancia. Como pocos, Supervielle es un poeta que lleva auestas el sentido de la pérdida irreparable y, con relación a sus padres, la imperiosa necesidad de identificarse con ellos. Eso busca: un origen, la fuente de su vida, una seña de identidad. Y hace de la poesía el espacio fundamental para esta búsqueda. También está presente en su obra la nostalgia por lugares dejados en el camino, entre Francia y Uruguay, y la conciencia de que siempre habrá de partir de nuevo. Y finalmente, después de la Segunda Guerra Mundial, el dolor de la Europa que ha quedado en el pasado, la Francia que ha sufrido, y los amigos que se han muerto. Su poesía está impregnada de pérdida y nostalgia. Y entre tanta ruptura, Supervielle busca en la memoria las piezas del pasado para reconstruir su vida y verla con más claridad. Sin embargo, la memoria no le devuelve lo que pide, le ofrece un mundo brumoso que lo confunde pero no lo vence, pues él nunca deja de buscar.

Seamus Heaney nació en Irlanda del Norte, en el Condado de Derry, en abril de 1939. Su poesía, en su primera etapa, estuvo ocupada principalmente por vivencias personales y familiares. Un elemento fundamental en ella es el mundo rural en que nació, la granja de Mossbawn, que está geográficamente a treinta millas al noroeste de Belfast y,

literalmente, en el corazón de su poesía. Heaney se casó en 1965 con Marie Devlin, y al año siguiente se fueron a vivir a Belfast, en donde impartió clases de Literatura Inglesa en Queen's University. En 1972 se instalaron en Glanmore, en el Condado de Wicklow, en la República de Irlanda. De 1982 a 1996 impartió clases en Harvard periódicamente y, después de varios premios y reconocimientos, recibió el Premio Nobel en 1996.

Su poesía está impregnada de elementos naturales. Iremos viendo cómo éstos se asocian con sus recuerdos personales pero también con la historia irlandesa. De familia campesina y católica, es dueño de una cultura de origen celta, pero heredero también de la tradición inglesa dado el tiempo que su país ha formado parte del Reino Unido. Sin embargo, esta doble herencia no fue recibida en tranquilidad. Su lugar de origen ha sido un lugar conflictivo, fragmentado entre grupos que se enfrentan por cuestiones religiosas y políticas. Como él lo mencionó en su discurso de recepción del Premio Nobel, "Crediting Poetry", su lugar en el mundo público de la poesía en Irlanda no ha sido una posición sencilla: "... having to conduct oneself as a poet in a situation of ongoing political violence and public expectation. A public expectation, it has to be said, not of poetry as such, but of political positions variously approvable by mutually disapproving groups."¹² Es precisamente la conciencia de la diversidad de grupos que se oponen o se intersectan, lo que lleva a Heaney a cuestionarse constantemente la naturaleza de sus propios grupos, de sus propias pertenencias, la irlandesa, la católica, la nacionalista; vive el mismo dilema que muchos de sus contemporáneos irlandeses. Estos cuestionamientos, así como un intento por conciliar las diversas posturas, forman una buena parte del contenido de su obra. Así, su horizonte se amplía desde sus íntimas vivencias hacia los problemas de su comunidad y de su país. Me parece interesante que en su poesía podemos apreciar cómo a lo largo del tiempo, la conciencia de su identidad personal se va expandiendo, desde su persona, su familia y amigos, hasta fundirse con una conciencia nacional, que revela el compromiso que sostiene con su época y su lugar de origen, pero también con un horizonte que rebasa las fronteras nacionales.

Las obras de Jules Supervielle y de Seamus Heaney presentan fuertes diferencias. A primera vista aparece el contraste entre lo concreto y lo etéreo. En el caso de Heaney, el fuerte apego a la tierra da origen a la representación de un paisaje distinto al de la poesía

¹² Seamus Heaney, *Crediting Poetry, The Nobel Lecture*, County Meath, The Gallery Press, 1995, p. 13.

bucólica en que aparece como un fondo de ensueño y belleza. Es la naturaleza que cobra vida por las acciones del hombre; el hombre y la naturaleza se funden en el esfuerzo, en el ritmo del trabajo, el contacto físico que genera una convivencia íntima y cotidiana. Es una poesía de imágenes concretas y muy detalladas. La poesía de Supervielle, en cambio, es más etérea, está invadida por fantasmas y voces sin rostro. Una poesía más imaginativa, apoyada en una memoria que él mismo llama “olvidadiza”. Estas diferencias son reflejo de las distintas experiencias personales, empezando por el hecho de que Supervielle haya escrito a principios-mediados del siglo XX, y Heaney a finales. En realidad tienen pocas coincidencias más allá del interés por reelaborar formas poéticas tradicionales y la inquietud constante por comprender o reconfigurar su lugar en el mundo. Sin embargo, ambas obras me permitieron hacer una exploración sobre los temas que he mencionado, y sus diferencias me llevaron a apreciar con mayor claridad elementos interesantes que quizás de otra manera, hubiera dado por sentados.

La organización de la tesis

Esta tesis se divide en tres capítulos, conforme a elementos que constituyen la identidad de manera significativa. El primero se enfoca en los círculos iniciales de la vida, la conciencia del sí mismo, y en ella el papel que tiene la presencia de familiares y amigos, así como el reconocimiento del espacio geográfico. Los poemas seleccionados dan cuenta de las pertenencias adquiridas en las vivencias cotidianas. Exploro, mediante la teoría de Ricoeur, las posibilidades que ofrece la poesía para representar los elementos esenciales de la identidad que permanecen en el tiempo, a pesar de los cambios y las contingencias: busco en sus poemas la presencia del carácter y la promesa.

El segundo capítulo considera la conciencia social de Heaney y Supervielle en otros círculos de su vida, más allá de la familia y los amigos. Explora su responsabilidad comunitaria, su mirada puesta en horizontes más amplios, en los grandes acontecimientos mundiales y en la conciencia de la humanidad en general. En cuanto a la teoría utilizada, me baso en Ricoeur y en Maalouf para abordar el tema de la identidad; además utilizo la teoría sobre ecfrasis de Valerie Robillard, y un modelo de intertextualidad de Manfred

Pfister¹³, que me permitieron apreciar algunos aspectos de individualidad y analizar las formas poéticas de algunos de los textos escogidos.

El tercer y último capítulo explora la conciencia del poeta como tal, su reconocimiento como artista, como creador. El juego entre la memoria, el olvido y la imaginación, que aparece en cualquier representación del pasado, cobra aquí mayor importancia como herramienta básica del artista. ¿Qué tanto se acercan nuestros recuerdos a lo “realmente” vivido, qué tanto es artificio de nuestra imaginación, engaño de las musas y del anciano venerable, como lo ha llamado Blanchot, el Olvido? Retomo las concepciones de algunos filósofos y escritores que han hablado sobre esto, como Platón, Baudelaire, Paz y Ricoeur. Finalmente exploro en este capítulo la identidad artística de cada poeta con relación a las poéticas de su momento y a tradiciones anteriores.

¹³ Ambos presentados por Robillard en "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press, 1988.

Capítulo uno. Los primeros círculos de la vida

El poeta es fingidor,
finge tan completamente
que puede fingir dolor
cuando de veras lo siente.

Fernando Pessoa

Al momento de nacer recibimos las primeras pertenencias que la vida nos dará como señas de identidad, por ejemplo, la familia y, en poco tiempo, la lengua. De ahí en adelante, como lo vimos con Maalouf, la identidad no cesará de recibir nuevos componentes que la irán reajustando continuamente. En este capítulo exploraré la manera en que la poesía se nutre de esas primeras vivencias en los trabajos de Jules Supervielle y de Seamus Heaney. Presentaré poemas que recrean la experiencia familiar, el espacio geográfico, y la conciencia de los otros, al mismo tiempo que dan forma a la identidad narrativa de la que ha hablado Ricoeur: una identidad en la que podemos reconocer la permanencia frente a las contingencias de la vida.

En estos poemas se aprecia que tanto la formación del carácter como el mantenimiento de la promesa se dan en dos “movimientos” que hacemos constantemente y quizás también simultáneamente: La introspección nos permite hacer conscientes nuestros cambios personales, nuestros ajustes de carácter y nuestra fidelidad a las promesas hechas; por otro lado, la mirada hacia afuera nos acerca al mundo que nos rodea y nos permite reconocerlo o rechazarlo como propio, ya sean objetos, personas o el paisaje mismo. Mucho se ha hablado sobre la relación espacio-identidad. En su libro *Geografía y humanismo*¹⁴, Aurora García presenta las transformaciones que ha tenido el estudio de la geografía y la rama humanista que se ha desarrollado en su ámbito, desde los años setenta. Esto surge a partir de los estudios de geógrafos anglosajones que han resaltado la importancia del lugar en la formación personal, por la cantidad de significados y valores

¹⁴ Aurora García, *Geografía y humanismo*, Barcelona, Ed. Oikos-Tau, 1992.

inseparables entre el espacio y la experiencia de quienes lo habitan. Aurora García habla del lugar como un “Centro de significados, condición de la propia experiencia, foco de vinculación emocional para los seres humanos, contexto para nuestras acciones y fuente de nuestra identidad.”¹⁵ En los poemas que presento en este capítulo, aparece la mirada hacia el mundo exterior, y hacia los otros, así como la introspección, que conjuntamente van transformando las experiencias en elementos constitutivos de la identidad.

Supervielle hizo de la escritura, más que nada, un espacio de búsqueda personal. Sobre todo sus primeros poemas reflejan no sólo la búsqueda sino la casi certeza de la imposibilidad de aprehender su identidad. Como mencioné en la introducción, vivió con tíos y primos, como un hijo más, después de la muerte de sus padres cuando él tenía ocho meses. Pero fue hasta los nueve años que conoció la historia completa y su situación de sobrino. A partir de entonces sufre una crisis de identidad que se agrava cuando al año siguiente deja Uruguay, con toda su familia, para instalarse en París. Y la crisis continúa en aumento. “À partir de quinze ans environs, l’insolite commença à m’effrayer. Vers seize ans, j’avais peur de me regarder dans la glace. C’était l’autre, peut-être, l’image de mon double que je voyais. Cette étrangeté tapie au meilleur de moi-même me faisait peur.”¹⁶ Aparece en este momento el doble, el extranjero, el reflejo en el espejo; y el poeta reacciona a la manera arcaica de quien encuentra por primera vez un espejo y ve en su cara una rareza, un misterio. Ver en el espejo la imagen propia es verse a sí mismo desde la perspectiva de otro, es tomar el lugar de quien, si estuviera, tendría esa visión nuestra. Esto es siempre un poco inquietante. Pero el miedo que revela Supervielle es ya un problema. Muy pronto se refugia en la escritura para intentar reparar el desgarramiento provocado por el hallazgo de una pertenencia familiar, digamos imperfecta, así como por la ausencia de orígenes, la cual en su poesía se revela como la clara causa del sentimiento de una identidad incompleta, fracturada.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ Jules Supervielle, reproducido por René Étiemble, “L’Insolite et le solite”, en *Jules Supervielle*, París, Gallimard, 1960, p. 238, citado por Michel Collot, “Préface”, Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, Lonrai, Gallimard, 1996, p. XII.

En 1901, a los 17 años, publica sus poemas de juventud bajo el título *Brumes du passé*, en los que resaltan el dolor y el sentido de fragilidad que la conciencia de la muerte y el sentimiento de orfandad le han dejado. El primero lo dedica a la memoria de sus padres:

À la Mémoire de mes parents

Il est deux êtres chers, deux êtres que j' adore,
Mais je ne les ai jamais vus,
Je les cherchais longtemps et je les cherche encore.
Ils ne sont plus ... Ils ne sont plus ...

Un jour j'allais tout seul dans un vieux cimetière
Pensant à ceux que j'adorais,
Et je vis une tombe, et, gravés sur la pierre,
Les noms de ceux que je cherchais ... ¹⁷

Veo aquí una promesa implícita: “Je les cherchais longtemps et je les cherche encore” habla de una búsqueda mantenida durante largo tiempo. Una inquietud que, veremos, se continúa a lo largo de su obra. En 1926, después de una visita a Oloron Sainte-Marie, lugar de origen de sus padres, les dedica un poema evocando el cementerio en donde están sus restos y pidiéndoles, todavía, que no le den la espalda. Este deseo por definir sus orígenes será una constante en su obra y se irá transformando en un cuestionamiento de la vida en general, que cobra forma en su poesía, en la mayoría de los casos, como un misterio. Hay una forma de promesa en esta decisión de búsqueda, que más tarde se ampliará a otros misterios de la existencia y el mundo, y que estará en Supervielle permanentemente.

Ahora, tratando de rescatar rasgos de su carácter, presento unas líneas del prefacio que su nieta, Marie-Laure de Folin, escribe a *Uruguay*, las memorias de su abuelo en este país, y nos da algo de luz sobre esta personalidad de la que tan poco se ha escrito:

Il était grand, haut personnage penché, comme embarrassé de lui-même, maigre et charmant. Son sourire, ses yeux, le bleu très vif de ses yeux qui voyaient tout mais ne s'attardaient pas, ne voulaient s'attarder plus que nécessaire, se détournaient donc, le mouvement de ses mains longues, étroites, prêtes à vous caresser la joue, les cheveux, en passant, mais plus prêtes encore à se retirer, se joindre, se croiser sur elles-mêmes comme des animaux dociles, des oiseaux qui rejoignent le nid. Ses mains disparaissaient dans les plis de ses vêtements qu'il portait sombres, avec une nonchalance élégante et distraite.

Il bougeait peu, parlait peu, et sa voix, lorsqu'il parlait, semblait venir de très loin, avec des inflexions musicales inconnues de nous qui l'écoutions. C'était un peu comme s'il avait appartenu à une autre race. Un homme bienveillant descendu de la lune. [...]

¹⁷ Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, p. 3.

Pilar, sa femme, [...] montait la garde auprès de Jules, le plus admirable soldat, enchaîné à un homme qui était lui-même enchaîné à son oeuvre. [...] Nous sentions avec un effroi certain la solitude de Jules. C'était un homme qui vivait dans de très lointaines contrées, seulement traversées par le pas léger de Pilar qui ne s'éloignait jamais de la frontière. Ailleurs était la vie, nous le savions sans trop le savoir, mais des gens qui conduisaient des voitures, allaient au boulot, faisaient du sport, des projets. [...] Son coeur était fragile. Son coeur, depuis toujours, était cause de soucis. Il battait à des rythmes inquiétants, insoutenables parfois. Son coeur n'avait jamais cessé d'être un compagnon difficile et il en avait souvent parlé avec affection, avec crainte, tout au long d'une complicité fraternelle, ancienne et douloureuse qui traversait ses poèmes.¹⁸

Un hombre encantador pero lejano, solitario, introvertido, que buscó la tranquilidad y la armonía con las personas y la naturaleza, pero evitando de ser posible el contacto físico, en una admiración distante. Rasgos que quizá se desprenden de esa primera crisis personal, frente a sí mismo y frente a sus familiares más cercanos con quienes ya no tendría la misma cercanía. Rasgos que en todo caso están presentes en su obra: en pocos poemas aparecen otras personas, y en casi todos nos enfrentamos con un viaje hacia el fondo de su ser, de sus pensamientos, que cuando vincula con el mundo que lo rodea lo hace de forma tangencial y deja que éste se esfume muy pronto, para dar lugar a fantasías y mundos imaginarios. Sus poemas son casi siempre el resultado de vivencias interiores, solitarias.

Comme une abeille entrant au meilleur de la fleur,
Mère, je t'ai cherchée au secret de mon coeur.

Voici tes fins cheveux où ton front clair s'efface,
Vives gouttes d'azur tes yeux couleur d'espace;

Voici tes bras et la sève de ta poitrine
Qui chante un air naïf à l'ombre de mon coeur
Et tes simples mains fines
Qui me firent Poète et m'apprirent les fleurs,

Je ne t'ai point connue et je devine à peine
Ton visage d'antan par quelque vieux portrait,
Mais j'appris cependant à boire à la fontaine
De ton sourire frais.¹⁹

El poema, sin título, inicia con una búsqueda, en lo más secreto de sí mismo. Es interesante que compara su corazón con lo mejor de una flor y es ahí donde busca a la madre, la equipara entonces con lo mejor de sí mismo. Lo mejor de sí mismo es la madre, que ya no

¹⁸ Marie-Laure de Folin, "Préface", en Jules Supervielle, *Uruguay*, Francia, Éditions des Équateurs, 2007, p. 10-15.

¹⁹ Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, p. 55.

es. He ahí la imposibilidad de aprehender su identidad. El poema vuelve de inmediato al presente para mirar su imagen, que apenas adivina, en un viejo retrato; la describe y habla de su relación con ella, de la que no existió más allá de sus pensamientos. Así, la narración habla del carácter de un hombre fantasioso e introvertido. Supervielle utiliza la poesía como un espacio para crear vivencias imaginarias y, si como hemos visto con Ricoeur, la identidad son las vivencias, el poeta se está creando aquí a sí mismo en el acto de escribir, está reforzando su identidad, completando esa parte que tanta falta le hace: el apego a sus orígenes. En esto es importante que el poema presente un retrato como referencia a la imagen materna:

Joanna Woodall habla del retrato naturalista en el arte occidental, que existió desde la antigüedad y el mundo cristiano.²⁰ Y por retrato naturalista se refiere a aquel que intenta un parecido fisiognómico, es decir, que vincula los rasgos físicos, en particular la fisonomía, con la identidad de la persona retratada. Cuenta que los tratados de fisiognomía ofrecieron, en su momento, sistemas mediante los cuales el carácter podía ser deducido de las apariencias físicas. Creo que es esto precisamente lo que busca Supervielle en el retrato: la personalidad de la madre, a través de su aspecto físico, (los ojos azules, la finura de sus manos).

Woodall comenta que la intención principal de un retrato naturalista es poder sobrellevar la separación, poder acercar una persona que está distante ya sea en el tiempo, en el espacio o espiritualmente, y hacerla eternamente presente. Y dice que para Aristóteles el gran placer de mirar un retrato era traer al presente una imagen ausente. Narra cómo el Renacimiento marcó la revaloración del retrato y propició el surgimiento de los grandes coleccionistas:

Collections of exemplary portraits, including ‘beauties’, were increasingly amazed by intellectuals and rulers. [...] The genealogical collections of naturalistic portraits, which also became widely established amongst the titled and aspirant nobility were based on ancestry rather than achievement. In both types of collections, however, the identity of the owner was produced through identification with authoritative predecessors.²¹

²⁰ Joanna Woodall, “Introduction, Facing the Subject”, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997.

²¹ *Ibid.*, p. 2.

Éste me parece ser el sentido del cuidado de Supervielle por el retrato de la madre, crear su identidad a partir de la identificación con ella. Es la más clara referencia a sus orígenes que veremos en su obra, y el objeto mediante el cual, como dice Woodall, combate el dolor de la distancia. Supervielle se detiene a ver en él las partes del cuerpo de la madre de las que cree poder interpretar ciertas formas de carácter, las que él imagina, y sobre todo, las que desea.

El poeta continuará creando la imagen de su madre en diversos poemas, e identificándose con ella. En el siguiente fragmento de “Les Bijoux”, encontramos sus joyas que funcionan como un retrato naturalista en el que inclusive se vislumbra el alma de la madre:

C'étaient les bijoux de ma Mère
Qui souriaient là sous ma main,
Dans le coffret de maroquin,
Pleins d'une lointaine lumière,

Et sans les avoir jamais vus,
Un à un, je les reconnus.

Bagues par bien des ans fanées,
Bracelets d'un or adouci,
Pierres aux reflets lourds d'années
Et perles mortes à demi.

Sur la broche jadis brillante
Le mot «Souvenir» s'embrumait,
Et, du bijou terni, montait
L'âme indécise de l'Absente.

Objetos que un día brillaron y que a pesar de los años, todavía aparecen envueltos en una luz lejana, ‘objetos sonrientes’ que evocan la dulzura de la presencia materna. Un tic-tac que ha vuelto a escucharse, “un tic-tac vingt ans arrêté”, le permite imaginar su volver a la vida. (Por cierto, uno de los pocos sonidos referidos en sus poemas: el latido del corazón. Como lo dice Claude Roy: “Et aux creux noirs du corps humain, le coeur. Ce coeur que nous n’entendons pas battre mais que le poète écoute. Il a une oreille fine, une vigilance qu’il applique à l’écoute de ce petit muscle.”²²) Y así como él siente su presencia a través de estas joyas, así también, años después, Marie-Laure sentirá la suya: como una luz lejana, un alma indecisa, sonriente pero distante, sencillo y profundo.

²² Claude Roy, *Jules Supervielle, une étude*, Paris, Ed. Seghers, 1949, p. 17.

“Les bijoux” es un poema muy estructurado, en estrofas regulares y rimas que reflejan la intención de un orden, la necesidad de obtener algo de dirección y estabilidad. El tiempo todo en pasado, sin fragmentación. Esta solidez estructural y temporal refleja una identidad que no está totalmente perdida, pero sí incompleta, desorientada, y sin embargo, en proceso de fortalecerse.

El primer libro en que se le reconoció una voz propia es *Débarcadères*, publicado en 1922, un volumen con el que inicia una etapa de solución a sus problemas de identidad, solución que, sin embargo, no durará mucho tiempo. Se afianza el deseo de encontrarse y reconciliarse consigo mismo: “Plus de trente ans je me cherchai/ Toujours de moi-même empêché, /Hier enfin, je me vis paraître/ ... Et je me tendis une palme/ Que je gardais depuis trente ans/ Pour ce purissime moment.”²³ “Je compte mes moi dispersés que je rassemble en toute hâte”²⁴, esos yo es dispersos son especialmente los de Montevideo, los de su niñez, a quienes les dará voz en este volumen. Veamos un ejemplo de la manera en que se apropia del paisaje uruguayo. Este poema fue escrito a su regreso a Uruguay, después de una estancia en Francia.

Retour à l'estancia

Le petit trot des gauchos me façonne,
les oreilles fixes de mon cheval m'aident à me situer,
Je retrouve dans sa plénitude ce que je n'osais plus envisager,
même par une petite lucarne,
toute la pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans,
O mort! me voici revenu.
J'avais pourtant compris que tu ne me laisserai pas revoir ces terres,
une voix me l'avait dit qui ressemblait à la tienne et tu ne ressembles qu'à toi-même,
Et aujourd'hui, je suis comme ce hennissement qui ne sait pas que tu existes,
je trouve comique d'avoir tant douté de moi et c'est de toi que je doute, ô surfaite,
même quand mon cheval enjambe les os d'un boeuf proprement blanchis par les vautours et par les aigles,
ou qu'une odeur de bête fraîchement écorchée, me tord le nez quand je passe.
Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits,
il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.
Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de tous côtés sa peau dure de vache qui a toujours couché dehors

²³ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 153.

²⁴ *Ibid.*, p. 151.

et n'a pour toute végétation que quelques *talas, ceibos, pitas*,
 qui ne connaissent le grec ni le latin,
 mais savent résister au vent affamé du pôle,
 de toute leur ruse barbare
 en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage grouillant d'épines et
 leurs feuilles en coup de hache.
 Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de
 ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs,
 à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes de lumière,
 et, repentante, efface, l'hiver, ce qu'elle fit pendant l'été.
 J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries,
 et se sert sans lésiner de ses pots de couleur locale toute fraîche
 pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au zénith,
 et il saisit dans ses rayons, comme au lasso, un gaucho monté, tout vif.
 Les nuages ne sont pas pour lui des prétextes à une mélancolie distinguée,
 mais de rudes amis d'une autre race, ayant d'autres
 habitudes, -avec lesquels on peut causer,
 et les orages courts sont de brusques fêtes communes où ciel, soleil et nuages
 y vont de bon coeur et tirent jouissance de leur propre plaisir et de celui des
 autres,
 ou la pampa
 roule ivre-morte dans la boue polluante où chavirent les lointains,
 jusqu' à l'heure des hirondelles
 et des derniers nuages, le dos rond dans le vent du sud,
 quand la terre, sur tout le pourtour de l'horizon bien accroché,
 sèche ses flaques, son bétail et ses oiseaux
 au ciel retentissant des jurons du soleil qui cherche à rassembler ses rayons
 dispersés.²⁵

Respecto a la forma, el verso libre parece darle la amplitud del espacio que describe, la
 soltura necesaria para el movimiento del camino que recorre, para la integración de
 nombres en español de las plantas regionales. En cuanto a la selección de palabras en
 general en su obra, me parece que su interés está sobre todo en la sencillez y la claridad.
 Sencillez cuando se trata de sus secretos íntimos, sencillez y claridad cuando ofrece relatos
 como el anterior a su llegada a la pampa. En cuanto a la sonoridad, constatamos que es una
 poesía de voces lejanas cuando surgen de su espíritu, de voces bajas cuando mira a su
 alrededor:

La poésie de Supervielle nous fait entendre une musique subtile, qui fuit les
 contrastes violents et les accords éclatants, et procède par insensibles
 modulations. Elle cultive le demi-ton, un peu à la façon de la musique française
 du début du siècle, celle de Fauré par exemple. Ce chromatisme produit un effet

²⁵ *Ibid.*, pp. 128-129.

de sourdine, invitant le lecteur à ne hausser ni le ton ni la voix, à murmurer plutôt qu'à déclamer.²⁶

Supervielle nos habla en este poema de un paseo por la pampa en Uruguay, después de siete años de ausencia. Se sitúa con la ayuda del mundo natural, en este caso, con el caballo que lo dirige, y se adapta al paso del gaucho, un paso que no es el suyo. Ésta es la primera marca de su sentido de extrañeza en este lugar, con el que no se identifica plenamente; necesita situarse y adaptarse. Disfruta la naturaleza a la manera de un conquistador, que mira el paisaje “extentido a sus pies”. O a la manera del viajero de principios del siglo XX, atraído por el mundo exótico de plantas desconocidas, por los colores locales y la vida americana que en ese entonces era considerada como menos civilizada que la europea. Es un mundo que lo atrae pero en el que no se integra totalmente, por ejemplo, no soporta el olor de las bestias abiertas, que sin duda tiene su horror, pero quizá no para quienes lo viven día a día.

Al mismo tiempo que revela su distancia con esta tierra, marca también su distancia con Europa, contraponiendo su historia, su cultura y sus “paisajes manufacturados”, a la libertad que experimenta en estas tierras que no saben ni de historia ni de mitología y que le permiten el descanso y la relajación: “Je fais corps avec la pampa”. En este mundo no hay que darle cuentas a nadie. Reconoce que la tierra americana tiene su propio conocimiento y su propia identidad, distinta de los paisajes europeos. Para él, esta tierra representa la barbarie, en donde el gaucho convive con la naturaleza como se convive con un amigo rudo, de otra raza. Disfruta la convivencia del cielo, las nubes y las tormentas cortas, la sabiduría del sol, que al final del día recoge los rayos que había dispersado. Reconoce en él una pertenencia de las que habló Maalouf, pues es un paisaje que ha sido suyo en diversos momentos de su infancia, pero no es una pertenencia a la que le dé mucha importancia en la composición de su identidad. Entre ambos continentes, Supervielle tiene dificultad para inclinarse por alguno. Este poema es así una muestra de la manera en que, si bien, cualquier vivencia puede acumularse a manera de identidad, tenemos también la posibilidad de darle a cada una el valor que deseamos que tome en nuestra personalidad. Es decir, nosotros escogemos en parte nuestra, la creamos conforme a los deseos personales.

²⁶ Michel Collot, “Préface” en Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, p. XLI.

Su siguiente recopilación poética es *Gravitations*, de 1925. En “Portrait”, del que presento aquí algunos fragmentos, encontramos todavía el intento por acercarse a la madre, pero ya de otra manera. Cuando Rilke recibió el libro enviado por Supervielle, le escribió desde el Castillo de Muzot, en Suiza, el 28 de noviembre de 1925:

Mon cher Poète,

[...] Depuis que j'avais trouvé “Le Portrait” dans une revue, je savais que j'aimerais tout ce que vous avez fait et tout ce que vous allez produire. Et ce poème magnifique me sert à présent de clef pour ainsi dire de légitimation quand je m'avance dans votre multiple recueil de page en page, avide d'y entrer vraiment et sans restriction aucune.²⁷

Le Portrait

Mère, je sais tres mal comme l'on cherche les morts,
Je m'égare dans mon âme, ses visages escarpés,
Ses ronces et ses regards.

...

Que je penche sur la source où se forme ton silence
Dans un reflet de feuillage que ton âme fait trembler.
Ah! Sur ta photographie

...

J'ai été toi si fortement, moi qui le suis si faiblement

...

Parce que tu as été moi
Je puis regarder un jardin sans penser à autre chose,
Choisir parmi mes regards,
M'en aller à ma rencontre,
Peut-être reste-t-il encore
Un ongle de tes mains parmi les ongles de mes mains
Un de tes cils mélé aux miens;
Un de tes battements s'égare-t-il parmi les battements de mon coeur,
Je le reconnais entre tous
Et je sais le retenir.²⁸

El poema muestra de nuevo la ausencia como motivo de sufrimiento, el dolor que nos separa de nosotros mismos, fuente de discordancia y pérdida de armonía en la identidad. Sin embargo, casi toda la reflexión se da en presente, con pocas vueltas momentáneas al pasado sólo para afirmar una continuidad entre generaciones; esto habla de una identidad al menos bien parada en el tiempo. Éste es un poema distinto a los anteriores porque aparece, conscientemente, el intento por comprenderse a sí mismo. Y aquí es importante que la imagen central del poema que simboliza el vínculo con ella, sea otra vez un retrato, en este

²⁷ Rainer Maria Rilke, citado por Claude Roy, *Jules Supervielle, une étude*, p. 28.

²⁸ Jules Supervielle, *op. cit.*, pp. 159-160.

caso una fotografía, que funciona de nuevo como el retrato naturalista: puede reconocer en él hasta el alma de la madre, en el temblor de las hojas.

Mediante la imagen, reconoce en sí mismo los detalles físicos de su madre. Y quizá lo más interesante, es que a diferencia de una ciega necesidad de unirse a ella, aquí también se distancia: puede resguardar de ella hasta el latido de su corazón que se le había escapado, pero no deja que se confunda con los suyos. Si en un momento él fue ella y ella fue él, ahora la distingue claramente de su propio ser.

Hemos visto cómo entre objetos y retratos, Supervielle se va construyendo, fragmentariamente. En esto vemos la influencia del momento: aunque formalmente se mantuvo al margen de las corrientes poéticas de su época, sí tiene la conciencia de lo fragmentario como la tuvieron los surrealistas y los cubistas. Pero además es interesante que habla de sí mismo oblicuamente, a través de las joyas y los retratos, a través de una madre que es y no suya, de una tierra que es y no suya.

Veo en el conjunto de estos elementos la conformación de una forma de máscara con la que se cubre parcialmente, y todavía no se muestra él mismo con claridad. En su ensayo “Kahnweiler’s Picasso, Picasso’s Kahnweiler”,²⁹ Marcia Pointon habla del retrato que Picasso hizo de su amigo y comercializador de su obra, Kahnweiler, y dice que más que un retrato es una máscara, en la que no se puede identificar al retratado, ni saber de inmediato lo que la pintura muestra. La máscara es la antítesis del retrato, disfraza la personalidad y cubre historias anteriores. Pero aquí está lo interesante del juego, lo que atrae no es el reconocimiento del personaje, sino el deseo de desenmascararlo, de revelar lo que hay detrás. Esto me pasa cuando leo en conjunto los poemas anteriores, Supervielle va dejando surgir su identidad a través de otros objetos, y propicia el deseo de verlo más de frente, sin estos elementos que sí hablan de él, pero en parte también le dan protección. Lo cual me sugiere un sentido de inseguridad en el reconocimiento de su individualidad. La incertidumbre, como seguiremos viendo, será un componente importante en su carácter. Y por lo pronto, la promesa de búsqueda sigue en pie.

Quiero terminar esta lectura de las vivencias íntimas de Supervielle, con un poema en donde estos objetos han desaparecido, y surge él con más claridad. Sigue siendo el hombre que imagina más de lo que observa, pero ha dejado atrás la soledad. En

²⁹ Marcia Pointon, “Kahnweiler’s Picasso, Picasso’s Kahnweiler”, Joanna Woodall, *op. cit.*

Gravitations la búsqueda y el cuestionamiento de la vida continúa pero se amplía a otros horizontes, de manera que su promesa, con su poesía, se vuelve más cósmica. Reflexiona sobre la Tierra como parte del universo, en su relación con otros astros y logra entonces relativizar las distancias de su vida personal, entre Europa y América, entre los muertos y los vivos, el presente y el pasado. Empieza a notarse ya no una urgencia por vincularse a los suyos sino un intento por comprender el mundo, la vida y la muerte. A continuación presento “Apparition”, en donde ya está como fondo el universo, y aparecen también otras presencias. Su poesía deja poca evidencia del placer de la compañía, hay pocos poemas dedicados a su familia más cercana y a sus amigos íntimos y en algunos aparece la conciencia de otras personas. Ya lo dijo su nieta, fue un hombre que prefirió la soledad o la ‘cercanía distante’. Sin embargo, veremos que la conciencia que tiene del otro no es tan lejana. Leamos “Apparition”, un poema que dedica a Max Jacob y que es la narración de un sueño:

Où sont-ils les points cardinaux,
Le soleil se levant à l'Est,
Mon sang et son itinéraire
Prémédité dans mes artères?
Le voilà qui déborde et creuse,
Grossi de neiges et de cris
Il court dans des régions confuses;
Ma tête qui jusqu'ici
Balançait les pensées comme branches des îles,
Forge des ténèbres crochues.
Ma chaise que happe l'abîme
Est-ce celle du condamné
Qui s'enfonce dans la mort avec toute l'Amérique?

Qui est là? Quel est cet homme qui s'assied à notre table
Avec cet air de sortir comme un trois-mâts du brouillard,
Ce front qui balance un feu, ces mains d'écume marine,
Et couverts les vêtements par un morceau de ciel noir?
À sa parole une étoile accroche sa toile araigneuse,
Quand il respire il déforme et forme une nébuleuse.
Il porte, comme la nuit, des lunettes cerclées d'or
Et des lèvres embrasées ou s'alarment des abeilles,
Mais ses yeux, sa voix, son coeur sont d'un enfant à l'aurore.
Quel est cet homme dont l'âme fait des signes solennels?
Voici Pilar, elle m'apaise, ses yeux déplacent le mystère.
Elle a toujours derrière elle comme un souvenir de famille
Le soleil de l'Uruguay qui secrètement pour nous brille,
Mes enfants et mes amis, leur tendresse est circulaire
Autour de la table ronde, fière comme l'univers;
Leurs frais sourires s'en vont de bouche en bouche fidèles,

Prisonniers les uns des autres, ce sont couleurs d'arc-en-ciel.

Et comme dans la peinture de Rousseau le douanier,
Notre tablée monte au ciel voguant dans une nuée.

Nous chuchotons seulement tant on est près des étoiles.
Sans cartes ni gouvernail, et le ciel pour bastingage.

Comment vinrent jusqu'ici ces goélands par centaines
Quand déjà nous respirons un angélique oxygène.

Nous cueillons et recueillons du céleste romarin,
De la fougère affranchie qui se passe de racines,

Et comme il nous est poussé dans l'air pur des ailes longues
Nous melons notre plumage à la courbure des mondes.³⁰

Aparece la figura de Jacob, un poco oscura, como parte del misterio que siempre lo acecha. Después está la figura de Pilar, que lo tranquiliza, como lo dice Marie-Laure: Pilar era su guardiana. Ella, en este poema, genera la paz después de la pesadilla. Y a través de ella aparece el resto de la familia y los amigos, sus más allegados, en una ternura circular, en la mesa redonda. Viene entonces un momento de armonía en las sonrisas mutuas que se convierten en arco-iris para después ser acogidos por un cielo hospitalario. Las imágenes finales hablan de una armonía no sólo familiar, sino con el mundo entero, que disfrutan y protegen. Vemos que ya ha pasado tiempo de los primeros poemas, lo vemos en que Supervielle ya ha formado una familia y en ella su identidad se reconforta, tiene tranquilidad a pesar del malestar de una presencia extraña. Es un momento de tensión, y el reconocimiento que viene después en la calidez de la familia se ve realzado con las imágenes luminosas de las estrellas y el arco-iris. Una fusión de emociones, ideas, fantasías, que inician en la confusión y el miedo, pero en su unidad expresan el sentido de intimidad y confianza que una familia puede ofrecer. En ellos reconoce la paz. Por otro lado, a pesar de ser un relato onírico, y a pesar de las confusiones, no hay rupturas en el tiempo, y la imágenes, que pueden verse independientes y sin coherencia, en la organización poética terminan expresando un sentido. Es la lógica que surge de la composición poética de la que habla Ricoeur, es decir, el orden de la composición que no

³⁰ Jules Supervielle, *op. cit.*, pp. 163-164.

sigue forzosamente la lógica racional, pero que termina transmitiendo una concordancia a partir de lo discordante, en este caso, mediante una trama imaginaria.

En estos poemas apreciamos la identidad narrativa que surge de la síntesis entre todo lo disperso: Entre todos los fragmentos que presenta, reconocemos la incertidumbre y la angustia, pero también la esperanza, como partes esenciales del carácter de Supervielle. Más que acciones, más que personas, la reflexión domina en su poesía, la mayoría de las veces envuelta en un misterio y con presencias oníricas, sin embargo bien anclada en el tiempo y presentando sucesiones de imágenes que dan coherencia a sus inquietudes. Además, esta reflexión es también una acción, y en ella lo seguiremos reconociendo, en su búsqueda, en su eterno cuestionamiento del mundo y los misterios de la vida en general, como su promesa implícita. También en el intento por armonizar su propia identidad, pues si bien en *Débarcadères* y *Gravitations* parece haber una atenuación de sus sufrimientos y una reconciliación personal, pronto regresarán a su vida la ruptura y la angustia. Éstas permanecerán como elementos de su carácter, acumulado en su vida y en su obra.

Seamus Heaney es conocido por su promesa explícita, hecha en el primer poema de su primer libro publicado, *Death of a Naturalist*, en 1966. Es uno de los poemas más citados y comentados, “Digging”. Aparece en casi todos los libros que revisé sobre su obra. Hablando de la promesa, no puedo evitar citarlo de nuevo. Heaney lo escribe al tomar la decisión, quizá con un poco de nostalgia, de no seguir el camino de sus antecesores, el trabajo de la tierra, para dedicarse en cambio a la escritura. Equipara entonces el trabajo de la pluma con el de la pala y dice “con la pluma cavaré”. Ésa es su promesa, hecha y cumplida a lo largo de los años. Más adelante, especialmente en los siguientes capítulos, veremos en qué sentido Heaney continúa cavando en su poesía, permaneciendo fiel a su palabra.

Digging

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked,
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade.
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.³¹

Ante todo, sobresale la conciencia personal, un hombre que se mira, primero en el acto de la escritura, y después en comparación con sus antecesores. Se mira y se define: es un hombre que escribe y lo seguirá siendo. Éste no es un poema de búsqueda de identidad sino de su expresión certera.

Al inicio, el acto de escritura es momentáneamente distraído por el ruido de la pala en la tierra a la orilla de su ventana, que lo lleva a cambiar la mirada hacia fuera. Entonces una imagen visual, la de su padre cavando con la pala, acapara toda su atención: mira las flores y el movimiento del cuerpo que se inclina, imágenes que de pronto lo transportan en el tiempo, el mismo paisaje y el mismo hombre, años atrás. Recuerda entonces cada movimiento, con el detalle de las posturas y la precisión del trabajo dedicado y cuidado.

³¹ Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, Londres, Ed. Faber and Faber, 1966, pp. 1-2.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked,

Es la admiración por la tenacidad, por el dominio y la constancia de su padre. En la sexta estrofa la alabanza es para el abuelo; otro hombre de la misma fortaleza y dedicación es recordado en la perfección de su trabajo que apenas paraba para dar un trago de leche e inmediatamente regresar a sus cuidados. Después de estos recuerdos, Heaney regresa a su presente con la pluma en mano.

Podemos ver que el poema expone, con mucha claridad, los tres tiempos de los que habló San Agustín, y que están en el espíritu del escritor. Empieza refiriéndose al momento en que escribe el poema; es interrumpido por una serie de imágenes que lo llevan al pasado, a recorrer las vivencias de su padre y después de su abuelo; regresa a su presente tomando conciencia de que todas estas vivencias están en su memoria, “awaken in my head”; y termina con una visión al futuro, la promesa de dedicarse a la escritura. En el tiempo narrativo del poema se aprecia la *intentio-distentio* de San Agustín, que nos permite apreciar la constancia de una tradición familiar en al menos dos generaciones. Es un tiempo ordenado hacia atrás, y de regreso, mediante el cual Heaney valora, hace una reflexión y se da cuenta de que en su decisión no hay vuelta atrás, por admirables que le parezcan las tareas del cultivo, las suyas requerirán una pala distinta. Un poema que se enfoca en tres personas, y sin embargo lleva también una pequeña marca de la presencia de otros, con quienes el poeta forma un “nosotros”, “new potatoes that we picked”. Desde sus inicios, la poesía de Heaney está siempre inundada de personas, de convivencia, como revelación de una vida en comunidad ineludible. La conciencia del otro es una de las grandes marcas de su poesía y, como lo iremos viendo, de su vida en general.

También apreciamos en este poema otra de las constantes características de la obra de Heaney: el hecho de que la naturaleza no aparece como escenario, sino que aparece con y por las actividades del hombre, cobra vida por la vida humana, por los juegos, por las aventuras, por las búsquedas y el trabajo de todos los días. Llaman la atención en este sentido las estrofas cuatro, seis y siete: la tierra removida; las papas recogidas y frías en las manos; la turba, empapada, se revela en el chapoteo y el golpe de ser levantada y aventada;

en fin, las raíces vivientes en los pensamientos del poeta están ahí porque algún día fueron arrancadas de la tierra.

“Digging” es un poema de reconocimiento a la tradición laboral en su familia. Pero también, Heaney marca en él un camino, distinto al de sus antecesores, es decir, distinto al de sus circunstancias, ya que en su situación lo más natural hubiera sido inclinarse por el trabajo del campo. Pero él decide tomar la iniciativa, como diría Ricoeur, la decisión de emprender algo nuevo que es precisamente la prueba de que llevamos una esencia individual, más allá de nuestra circunstancia y de lo que nuestra comunidad nos impone. Heaney cambia el rumbo de las cosas, de su vida: del campo abierto en que ha pasado toda su vida, impregnado de las sensaciones de la naturaleza, al silencio y la intimidad de la escritura. Heaney es aquí el poeta, no de la duda sobre su identidad, sino de la certeza de haber encontrado lo que su esencia reconoce como propio, el camino individual.

Compara la pluma con una pistola y la pala con una espada. Pero al final, compara la pluma con la espada que no tiene. Ambas (pistola y espada) son símbolos de guerra y violencia, pero la espada lleva una carga semántica mucho más amplia. Por ejemplo, es símbolo de la guerra santa, que es ante todo una guerra interior, la de Cristo³². Y es también, en su aspecto destructor y creador, un símbolo de la palabra, del Verbo. “La espada es también la luz y el relámpago, ya que su hoja brilla.”³³ También es símbolo de rey, de héroe, siempre hombre (excepto en el caso de Juana de Arco). Así, Heaney sintetiza en esta metáfora varios sentidos y tradiciones con los que se identifica: como guerrero, portador de la palabra creativa e iluminadora.

La sencillez del último verso, “I’ll dig with it”, cuatro cortos y suaves sonidos, contrasta con el sentido de combate con el que consideró antes la pluma. Así, termina con la tranquilidad de quien sabe que ha tomado la decisión correcta. Y es por esto capaz de hacer una promesa, un compromiso, y hacerlo por escrito y públicamente me parece todavía más valioso. Porque la promesa es ya un acto ético³⁴, como dice Ricoeur, es un compromiso con uno mismo pero también con el otro. Y precisamente por ser también con el otro, el hombre es capaz de mantener su palabra.

³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2003, p. 472.

³³ *Idem*.

³⁴ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI editores, 2006, pp. 168-169.

“Digging” es un poema de contrastes, de ruptura, de reconciliación y de identidad. Sabe que una parte suya está en los hombres que lo anteceden y con quienes está rompiendo. Es interesante que el conflicto de identidad aquí se da claramente en el trabajo, en las acciones, como lo ha constatado tantas veces Ricoeur, el hombre es sus acciones. Dos trabajos, el intelectual y el físico, el aprendido en el mundo de la academia, y el de la experiencia familiar y cotidiana. Dos espacios, el interior, íntimo, silencioso y solitario de la escritura, y el exterior, ruidoso y expuesto al aire y al paseante. Pero hay un gran punto de unión: Heaney, en la admiración y alabanza que revela por sus familiares, revela su admiración por el trabajo cuidado, por la dedicación y el arte de hacer bien las cosas, impecables, y aquí se refrenda su identidad con padre y abuelo. En el reconocimiento de la plenitud de su trabajo, está considerando también las posibilidades del suyo. Al representar el trabajo del cultivo de la papa con tanto detalle, ritmo y movimiento, está también demostrando lo que él espera hacer con la poesía. Los unirá entonces el amor y el respeto por el trabajo que alcanza la perfección. Y termina entonces con esta atinada metáfora de cavar con que se refiere a la escritura (paralela a la de la pluma con la pala): una metáfora que parece decirnos que no rompe con la tradición familiar, pero que ha encontrado otra manera, más adecuada para él, de seguir cavando. Una metáfora que une dos mundos, el de la escritura y el del cultivo, y de nuevo retomo aquí a Ricoeur, la metáfora es un vínculo entre dos mundos, una tensión que entre uno y otro amplía nuestra mirada,³⁵ abre un espacio que permite ir y venir entre el cultivo de la tierra y el desarrollo en la poesía. Éste es quizá el mayor hallazgo poético de Heaney, no sólo porque va a quedar como una de las “prácticas” más constantes en su mundo poético, como su promesa cumplida, sino por todo lo que sugiere. Entre otras cosas, pone a la escritura a la par de un trabajo vital, del que se obtiene el alimento diario, un trabajo que propicia la fertilidad y con ella la vida. Esta metáfora le permite mantener la armonía de su identidad en sus orígenes rurales, pero al mismo tiempo, en su promesa, lanza su mirada hacia nuevos surcos.

Respecto al carácter en Heaney, tal como Ricoeur lo considera, la lectura de su obra me permite detectar algunos rasgos sobresalientes: es un hombre consciente de los otros; responsable y con un alto sentido de justicia; pacífico y reconciliador; enamorado también de la belleza, especialmente de la creada por las manos del hombre, aunque también de la

³⁵ Cfr. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Ed. Trotta, Madrid, 2001. p. 326-330.

belleza natural. Iremos viendo, en este capítulo y los próximos, el despliegue de estas características, la manera como sus vivencias se fueron convirtiendo en pertenencias, esas pertenencias de las que habla Ricoeur que nos van transformando continuamente, pero que también van permaneciendo a manera de carácter.

Los dos poemas que presento a continuación son emblemas de la experiencia compartida. Ambos revelan el trabajo conjunto en que, a pesar del silencio, las almas parecen fundirse en la calidez y el amor, en el reconocimiento del otro. En “The Harvest Bow”, Heaney se dirige a su padre desde el primer verso:

As you plaited the harvest bow
You implicated the mellowed silence in you
In wheat that does not rust
But brightens as it tightens twist by twist
Into a knowable corona,
A throwaway love-knot of straw.

Hands that aged round ashplants and cane sticks
And lapped the spurs on a lifetime of gamecocks
Harked to their gift and worked with fine intent
Until your fingers moved somnambulant:
I tell and finger it like braille,
Gleaning the unsaid off the palpable.

And if I spy into its golden loops
I see us walk between the railway slopes
Into an evening of long grass and midges,
Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,
An auction notice on an outhouse wall-
You with a harvest bow in your lapel,

Me with the fishing rod, already homesick
For the big lift of these evenings, as your stick
Whacking the tips off weeds and bushes
Beats out of time, and beats, but flushes
Nothing: that original townland
Still tongue-tied in the straw tied by your hand.

The end of art is peace
Could be the motto of this frail device
That I have pinned up on our deal dresser-
Like a drawn snare
Slipped lately by the spirit of the corn
Yet burnished by its passage, and still warm.³⁶

³⁶ Seamus Heaney, *Field Work*, Nueva York, Noonday Press, 1989, p. 58.

En un inicio, la mirada al pasado y la admiración por el trabajo del padre. Después el recuerdo de las tardes de caminata con él, y finalmente una reflexión. Las estrofas regulares, sin metro pero con algunas rimas consonantes y otras asonantes, ofrecen un sentido de orden y armonía, de fluidez y confianza. No hay diálogo, desde la segunda línea, el padre “entrelaza su silencio” en el trabajo de la corona. Es la creación de una corona, símbolo de comunidad, regalo que en muchas sociedades arcaicas se hacía como muestra de amistad. Una creación silenciosa en la que sobresalen las manos del padre que se mueven atentas a sus dones, admiradas por el hijo que observa, perplejo, el movimiento y el brillo de la paja convertida en un nudo de amor.

Después, a través de las lazadas doradas, el poeta viaja a otros momentos en que camina con su admirado artesano. El lenguaje cotidiano nos acerca a las vivencias de estas tardes, y el ritmo pausado sugiere armonía y tranquilidad, “I see us walk between the railway slopes/ Into an evening of long grass and midges,/ Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,/ An auction notice on an outhouse wall”. Y vemos que aun sin palabras, la simple conciencia de la presencia de su padre lo llena de orgullo, “You with a harvest bow in your lapel,/ Me with the fishing rod”, es la tranquilidad que se desprende de la presencia del otro y de identificarse con él, cada quien en lo suyo, pero juntos recorren el mismo camino. Y en estos recuerdos Heaney nos habla de lo que ha ido recibiendo como parte de su identidad, todos estos cuidados que aprende de su padre y que van formando su carácter, como la dedicación y el amor por el trabajo artesanal y la confianza de contar con una persona amada.

En el relato de estas experiencias también está el deseo de volver a casa después de tantas emociones, y esto provoca cierta tensión. Pero para eso está el poema, para resolver esta tensión que ha surgido de la combinación de recuerdos y emociones. Y creo que Heaney habla de esto al proponer el arte como camino de paz: “*The end of art is peace*”; en el poema tenemos la oportunidad de reorganizar las experiencias y envolverlas con un nuevo sentido. Aquí la envoltura es un artificio de armonía y afecto, que aparece desde el inicio en la corona, hasta el final, sea o no la misma corona, en el objeto bruñido y cálido. Así el poema termina transmitiendo sobre todo un sentido de paz y de armonía que viene, en parte, de la satisfacción del trabajo del artista, pero creo que de manera más importante, de la presencia del otro. Ahí está la verdadera felicidad, en la certeza de caminar

acompañado. “The Harvest Bow” como vimos, recrea una serie de recuerdos, pero los envuelve de tal manera que ya no es sólo una memoria, sino que el poema es en sí un momento de felicidad.

Veamos ahora otro ejemplo de experiencia compartida, en la que no hacen falta las palabras para sentirse acompañado:

Clearances 3

When all the others were away at Mass
I was all hers as we peeled potatoes.
They broke the silence, let fall one by one
Like solder weeping off the soldering iron:
Cold comforts set between us, things to share
Gleaming in a bucket of clean water.
And again let fall. Little pleasant splashes
From each other's work would bring us to our senses.

So while the parish priest at her bedside
Went hammer and tongs at the prayers for the dying
And some were responding and some crying
I remembered her head bent towards my head,
Her breath in mine, our fluent dipping knives-
Never closer the whole rest of our lives.³⁷

Un soneto. Con motivo de la muerte de su madre, Heaney le dedica ocho sonetos preciosos, de los cuales éste es el tercero. Podríamos decir que es un poema nostálgico que revela la añoranza de los momentos que pasaba solo con ella. “I was all hers”, habla del amor de la madre por el hijo y también en el sentido contrario: es sobre todo ella la que le pertenece por completo en estos momentos felices. Pero veamos que la nostalgia no es el elemento sobresaliente del poema.

La ausencia de palabras entre ellos es revelada por el rompimiento del silencio con la caída de las papas en el agua. Cada quien deja caer sus papas, y estos sonidos son su vínculo de unión: “Cold comforts set between us, things to share/ Gleaming in a bucket of clean water.” Los une la experiencia del trabajo compartido, las papas, su sonido al caer y el brillo del agua, ahí está su comunicación, su cercanía, ahí reconoce cada quien su presencia y la del otro. Heaney se reconoce en su madre, en total identificación. Es una vez

³⁷ Seamus Heaney, *Opened Ground. Selected Poems, 1966-1996*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, p. 285.

más la grata experiencia de la compañía que lo lleva a valorar la presencia del otro como un valor fundamental en la constitución de su carácter.

También nos revela la felicidad de esta experiencia al evocar tantos detalles que llamaron su atención en el momento y permanecen en su memoria con claridad y nitidez, como el brillo de las papas en el agua limpia. El placer que experimenta en la creación poética, el deleite en las palabras, en sus sonidos, se revela en la imitación de los sonidos de las papas al caer en la cubeta, con aliteración y onomatopeya nos habla de los “Little pleasant splashes”. A pesar de la nostalgia, que se revela especialmente en las últimas líneas, hay un placer en la creación misma del poema; Heaney parece disfrutar al escribirlo y recrear esos momentos con todo su detalle. Pero la conclusión es irremediable, es la conciencia de la pérdida definitiva: la cercanía y calidez en el aliento de la madre que ha inclinado hacia él la cabeza, en ninguna otra ocasión tan cerca, pero sobre todo, con ninguna posibilidad de revivirlo más allá de la poesía. Sin embargo, en el soneto queda una ocasión para intentarlo.

En “The Harvest Bow” y “Clearances, 3” se aprecia el carácter puesto en movimiento conforme va tomando forma a través de las vivencias narradas, lo cual resulta interesante cuando por otro lado podemos apreciar un carácter ya muy consistente. Por ejemplo, al leer ensayos posteriores que enaltecen el valor de la poesía como conciencia del otro en general: “I felt it imperative to discover a field of force in which, without abandoning fidelity to the process and experience of poetry as I have outlined them, it would be possible to encompass the perspectives of a human reason”³⁸; y como ocasión para crear pequeños oasis: “The poem offers a clarification, a fleeting glimpse of a potential order of things ‘beyond confusion’, a glimpse that has to be its own reward. The poem provides a draught of the clear water of transformed understanding and fills the reader with a momentary sense of freedom and wholeness.”³⁹ Además, los tres poemas vistos hasta ahora, son una muestra de la idea de Ricoeur de que en el otro nos reconocemos, los otros son, no un extra, sino una parte íntima e integral de nuestra identidad, una parte dialéctica sin la cual la ipseidad no es posible. Nada más hay que recordar que el ser humano es capaz de mantenerse en la promesa frente a otro, es el otro ante quien nos sentimos responsables y

³⁸ Seamus Heaney “Feeling into Words”, *Preoccupations, Selected Prose*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996, p. 56.

³⁹ Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, Nueva York, The Noonday Press, 1995, p. XV.

quien de cierto modo nos impulsa a la fidelidad por el compromiso que sentimos ante él. Sin el otro, hablar de promesas no tiene ningún sentido.

En los dos poemas que siguen pretendo explorar la experiencia de un lugar geográfico como fuente de una parte constitutiva de nuestra identidad. El paisaje en que se nace y se vive es una más de las pertenencias que, apropiadas y acumuladas, forman parte de la personalidad, conforme a Maalouf, a manera de carácter como lo diría Ricoeur.

La recreación de un lugar mediante la escritura, aun basada en la percepción, resulta ser subjetiva, pues nos habla, por un lado, de los elementos concretos que se escogen para la descripción, es decir de lo que impactó particularmente al escritor, y, sobre todo, de la manera en que responde a ese impacto, a un espacio físico determinado. Es decir, nos habla de una vivencia personal, ya sea intelectual o emocional, ante una serie de elementos sensoriales que nos rodean y con los que cada quien se relaciona de manera distinta. El paisaje es así una vivencia, nos va dejando huellas que nos transforman, y se convierte en otra más de las pertenencias identitarias.

Heaney nació en una familia enraizada en la vida campesina. Su lugar de nacimiento, la granja de Mossbawn y sus vivencias de infancia, continúan siendo, como ya dije, el corazón de su poesía. Por distintas razones se fue alejando de este lugar de nacimiento pero, al mismo tiempo, y quizá por lo mismo, ha desarrollado un sentido de pertenencia al espacio geográfico, que ha sido esencial en la aparición de su voz poética. El sentido de lugar aparece desde sus primeros ensayos, en los que considera que la poesía debe ser la expresión de la experiencia misma del paisaje, ya que gran parte de nuestra sensibilidad se desprende de la pertenencia a un lugar. Tal es la importancia que le da, que en cuatro de sus libros más importantes de ensayos y conferencias (*Preoccupations*, *The Place of Writing*, *The Government of the Tongue* y *The Redress of Poetry*) ha incluido textos enfocados en este tema. Naturalmente, sus ideas se han ido ampliando y transformando. En un inicio, el enfoque fue sobre todo en el impacto que el paisaje tiene en la conformación de nuestra sensibilidad, que podemos ver como una parte del carácter del que habla Ricoeur. En su ensayo, "Belfast", Heaney escribe: "One half of one's sensibility is in a cast of mind that comes from belonging to a place, an ancestry, a history, a culture,

whatever one wants to call it. But consciousness and quarrels with the self are the result of what Lawrence called 'the voices of my education'.⁴⁰

El siguiente poema que presento me parece importante porque a partir de la recreación de una vivencia en el mundo natural, el paseo para recoger moras en agosto, Heaney va revelando la relación que ha establecido con la naturaleza y el crecimiento personal que experimenta en ella, y vemos entonces que la pertenencia a un lugar, en cuanto se hace consciente, puede ser también una de las "voces de nuestra educación". Es notable que la aventura es recordada con un "nosotros", como en casi todos sus poemas de infancia, la presencia de amigos o familiares la lleva siempre muy presente.

Blackberry - Picking
for Philip Hobsbaum

Late August, given heavy rain and sun
For a full week, the blackberries would ripen.
At first, just one, a glossy purple clot
Among others, red, green, hard as a knot.
You ate that first one and its flesh was sweet
Like thickened wine: summer's blood was in it
Leaving stains upon the tongue and lust for
Picking. Then red ones inked up and that hunger
Sent us out with milk cans, pea tins, jam pots
Where briars scratched and wet grass bleached our boots.
Round hayfields, cornfields and potato drills
We trekked and picked until the cans were full,
Until the tinkling bottom had been covered
With green ones, and on top big dark blobs burned
Like a plate of eyes. Our hands were peppered
With thorn pricks, our palms sticky as Bluebeard's.

We hoarded the fresh berries in the byre
But when the bath was filled we found a fur,
A rat-grey fungus, glutting on our cache.
The juice was stinking too. Once off the bush
The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour.
I always felt like crying. It wasn't fair
That all the lovely canfuls smelt of rot.
Each year I hoped they'd keep, knew they would not.⁴¹

Se trata de un poema lleno de lujuria, y que nos recuerda la riqueza poética de John Keats, cuya extraordinaria agudeza sensorial le permitía encontrar la belleza del mundo y

⁴⁰ Seamus Heaney, *Preoccupations, Selected Prose*, p. 35.

⁴¹ Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, p. 20.

descubrirla al mundo en imágenes muy atractivas a los sentidos. Esto es lo que salta a primera vista. Y con ello, Heaney evoca la plenitud de su relación con el mundo natural: desde la descripción que hace en la primera parte, con el detalle sensorial que cada fruta ofrece, en su consistencia, suave como un coágulo o dura como un nudo, entre el verde y el púrpura, con la dulzura de un vino espeso; hasta la descripción de las heridas provocadas por arbustos y espinas, una parte inevitable de la cosecha. El poeta conoce su mundo natural y ha establecido una íntima relación con él. En la segunda parte tenemos la fermentación de las frutas después de haber sido resguardadas como un tesoro, y es descrita también con todo detalle sensorial. En esto, Heaney se revela como una persona que vivió muy apegado a todo lo que la naturaleza le ofreció, y parece haberla disfrutado no sólo en sus buenos y frescos momentos, sino aun en los olores de la fruta fermentada. El dolor de ver las frutas podridas, viene de verlas perdidas, pero el simple describirlas en su podredumbre habla de un cierto placer en ella que, además, completa su vivencia.

Mediante estas descripciones, la primera parte revela el deseo lujurioso y la conciencia del dolor que el placer implica. Habla de la bondad y el dolor presentes en el mundo natural que pueden verse como metáforas de la lujuria y el dolor sexual. La segunda parte puede verse como un aprendizaje sobre lo inevitable, la pérdida de la inocencia de un niño que había confiado en que el mundo estaba hecho a la medida de sus deseos y de pronto hace consciente lo inevitable. La riqueza no es eterna. La vida tampoco. El tiempo pasa y con él todo se transforma y lo que vive tiene también que morir. Se trata entonces de un poema de aprendizaje en distintos sentidos. Es en todo caso un poema de conocimiento adquirido en la experiencia natural, en la vida cotidiana y no en la academia.

El poema termina, como es común en Heaney, tratando de hacer un sentido de la aventura en la cosecha de las frutas, en este caso, la aceptación de la naturaleza y la condición humana tal cual son, con sus transformaciones propias y sus limitaciones en el tiempo. Visto en perspectiva, aparece la conciencia del paso del tiempo. Aun cuando está escrito en pasado, podemos ver una secuencia cronológica, desde el inicio de la cosecha en que todavía se encontraban algunas moras verdes y duras, su conservación en un lugar atesorado, la esperanza de que perduren y, sin embargo, la certeza de que no lo harán, hasta la constatación de que, efectivamente, se han cubierto de humedad. Y el aprendizaje está en el tiempo, porque ya ha habido otros años, otros pasados que lo llevan en su momento a

inclinarse hacia lo inevitable, aunque no pierde la esperanza de que las moras perduren. Y esto provoca una tensión; en esta última esperanza podemos decir que está el clímax del poema: viene después el reconocimiento, la aceptación de lo inevitable, el aprendizaje que nos va despojando de la inocencia para hacernos comprender un poco más que el tiempo y la naturaleza son más fuertes que nuestros deseos. Es la concordancia de lo discordante, después de emociones y tensiones, la aceptación y el aprendizaje. Es un poco esto de lo que Heaney habla al inicio de “The Sense of Place”:

I think there are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complimentary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension.⁴²

La experiencia infantil e inconsciente de la cosecha de moras, con sus alegrías y dolores, coexiste en el poema con la conciencia del aprendizaje obtenido. Y todo esto se intensifica con la tensión metafórica: las moras y los arbustos en este poema permiten un ir y venir entre la naturaleza que nos rodea y la naturaleza humana: la condición sexual y temporal, el placer y el dolor, el surgimiento de la vida y la muerte inevitable, todo expresado en una sensual aventura impregnada de distintos olores, colores y sabores, que es difícil olvidar. El hombre ha reconocido su condición humana en este aprendizaje que ahora es parte de su identidad, en la esencia y la transformación de las frutas. Entre “las voces de su educación” Heaney ha escuchado también las voces de las moras.

En los poemas hasta aquí revisados la identidad del poeta se configura en sus acciones: en el trabajo con la pala o con la pluma, en la labor del artesano que fabrica la corona, en las manos que pelan las papas y las dejan caer en la cubeta, en todas estas acciones Heaney se ha visto a sí mismo y en relación con los otros. Veamos ahora “The Plantation”, un poema de menos acción, que refiere la conciencia del mundo natural, pero enfatiza la reflexión que surge a partir de su contemplación. El poeta se dirige al lector y le relata el paseo de un solitario:

Any point in that wood
Was a centre, birch trunks
Ghosting your bearings,
Improvising charmed rings

⁴² Seamus Heaney, *Preoccupations*, p. 131.

Wherever you stopped.
Though you walked a straight line
It might be a circle you travelled
With toadstools and stumps

Always repeating themselves.
Or did you re-pass them?
Here were bleyberries quilting the floor,
The black char of a fire,

And having found them once
You were sure to find them again.
Someone had always been there
Though always you were alone.

Lovers, birdwatchers,
Campers, gypsies and tramps
Left some trace of their trades
Or their excrement.

Hedging the road so
It invited all comers
To the hush and the mush
Of its whispering treadmill,

Its limits defined,
So they thought, from outside.
They must have been thankful
For the hum of the traffic

If they ventured in
Past the picnickers' belt
Or began to recall
Tales of fog on the mountains.

You had to come back
To learn how to lose yourself,
To be pilot and stray - witch,
Hansel and Gretel in one.⁴³

Una aventura que lleva al poeta a perderse, a aislarse de otras presencias. Se ha introducido en un mundo oscuro y solitario. ¿Para qué? Quizá no lo sabe. Heaney establece aquí una relación entre el paisaje que lo rodea y su universo mental, pues sea cual sea el punto en que se pare, está siempre en el centro de su espacio. Un espacio desordenado y confuso. La confusión de un conjunto de elementos que se repite y se repite conforme se avanza en él,

⁴³ Seamus Heaney, *Door into the Dark*, Nueva York, Oxford University Press, 1969, p. 49-50.

de manera que se pierde la certeza de estar o no en un sitio ya explorado. Y aunque siempre hay alguien que ha pasado por el mismo camino, uno siempre está ahí en soledad. Ahí se es, siempre, un solitario aventurero: Una metáfora de la mente en confusión, que busca un poco de orden, un poco de luz. En nuestro diario intento por acceder a una mayor comprensión, está presente la confusión. La metáfora me parece no sólo acertada sino propositiva, pues combina la oscuridad del bosque y los vericuetos que se repiten tal como muchas veces nuestros pensamientos laberínticos, con la propuesta de una salida, un posible descanso aunque sea momentáneo: nos propone la aceptación de la vida como se acepta un juego de bosque, en el que de pronto nos toca ser el guía y de pronto el vagabundo, a veces bruja y a veces Hansel y Gretel. Es una propuesta de humildad y aceptación de que el mundo no está para ser dominado y poseído. Está para ser vivido y permitirnos ir comprendiendo, en él, nuestra vida. El que no haya referencias fijas habla de la relatividad de las cosas, dependiendo de nuestra percepción personal, de nuestro centro que se mueve constantemente. Y en ese movimiento podremos ir accediendo a ciertos conocimientos, pero nada definitivo, sólo vamos interpretando el mundo, una y otra vez, y regresando cuantas veces sea necesario al punto de partida: “You had to come back/ To learn how to lose yourself”.

El poema funciona a base de opuestos, la luz y la oscuridad, el silencio y el sonido, guía y vagabundo, bruja y víctimas; y a base del movimiento en los círculos o anillos que rodean al poeta. Es decir, vamos caminando dentro de ciertos límites, los anillos de nuestra vida, y dentro de ellos nuestras vivencias se mueven también entre contrastes que podemos ir mediando y aceptando. Este poema contrasta fuertemente con “Digging”, ya que lejos de certezas y definiciones, revela una búsqueda y una incertidumbre respecto a la identidad. Como en todo juego, en la vida hay que cambiar de pronto los papeles. Sin embargo no es angustiante, pues propone como veíamos la aceptación y la constancia necesarias para seguir hacia adelante, a pesar de la incertidumbre. Es decir, hay una reconciliación consigo mismo en el acto de aceptación. La reconciliación será otro de los valores importantes en el carácter de Heaney.

De una serie de momentos de confusión, de duda, de aprendizaje, hemos visto surgir la identidad narrativa en los poemas de Heaney, una concordancia frente a los elementos aparentemente dispersos que lo han constituido, y que nos permite distinguir una parte de

su individualidad: un escritor que intenta siempre vislumbrar un sentido en sus acciones pasadas, en sus momentos inolvidables. Y en casi todos, su propuesta final apunta hacia un momento de paz, a pesar de las contingencias. Veo en ello una identidad sólida, en transformación pero con certezas y esperanzas. Sus poemas son la fusión de experiencias, la concordancia discordante de la que ya ha hablado Ricoeur, que reúne la dispersión en un todo, buscando ofrecer un sentido. Y eso es lo que busca Heaney, un momento de comprensión y serenidad. Él mismo dijo, en una entrevista con John Haffenden: “I believe that what poetry does to me is comforting... I think that art does appease, assuage.”⁴⁴

Comparando el trabajo de ambos poetas hasta aquí expuesto, podemos notar lo siguiente: Supervielle hizo de la poesía un espacio de búsqueda personal. En muchos momentos angustiada, a veces resignada, pero siempre una búsqueda marcada por la incertidumbre identitaria. Esta incertidumbre contrasta con la seguridad que define la recreación personal de Heaney. Él recrea en su poesía las vivencias significativas que han constituido su individualidad, con claridad y certeza sobre su lugar en el mundo. Retomando las pertenencias de las que habla Maalouf, podemos decir que la infancia y el mundo familiar que la rodea, resultan ser muy determinantes en la identidad personal. Un componente esencial que Supervielle no tuvo, es el que a Heaney le dio su seguridad personal: el reconocimiento de los padres y la confianza que de ellos se recibe. Recordemos la confianza y la felicidad con que recrea la compañía del padre en “The Harvest Bow”, o de la madre en “Clearances 3”.

Respecto al mundo exterior, tenemos en “Retour à l’estancia”, “Blackberry Picking” y “The Plantation”, tres representaciones de paisaje. Quiero tomar aquí una idea de W.J.T. Mitchell, que presenta en la introducción a *Landscape and Power*.⁴⁵ Él concibe el paisaje como un proceso que da forma a la identidad individual y social. Según él, para entender la representación de un paisaje, debemos entender el proceso de las “historias personales” de quienes lo contemplaron, su relación y transformación en él. A partir de esta idea, podemos

⁴⁴ Seamus Heaney, entrevista con John Haffenden, *View Points, Poets in Conversation*, Londres, Faber, 1981, p. 68, citado por Elmer Andrews, *The Poetry of Seamus Heaney*, Londres, Macmillan Press, 1988, p. 1.

⁴⁵ W.J.T. Mitchell, "Introduction", *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994, pp. 1-4.

notar en “Retour à l’estancia” que si bien hay una historia personal, el espacio construido es más importante que ésta, es decir, no se aprecia una transformación mutua, significativa, entre el poeta y el espacio que describe. La pampa de Supervielle es un espacio visto, un espacio leído; entonces, la historia personal es la de una mirada, una contemplación. Podemos decir que en “Retour à l’estancia” el sentido de extrañeza ante el paisaje uruguayo es más fuerte que el de pertenencia. En los poemas de Heaney no tenemos una perspectiva tan amplia del lugar, pero sí una riqueza sensorial (“Blackberry Picking”) o intelectual (“The Plantation), que revelan una historia personal muy involucrada con la naturaleza, así como la transformación del poeta que, claramente, se ha apropiado de estos lugares. Heaney lleva el paisaje dentro de sí, Supervielle lo mantiene a distancia. Esto habla por un lado de la vida rural cotidiana, en intimidad con la naturaleza, en contraste con la vida urbana que temporalmente es cambiada por una estancia en la pampa.

Por otro lado, Charles Harrison, en “The Effects of Landscape”⁴⁶ observa que la pintura de paisaje en Inglaterra representa una forma alternativa del retrato, y aun de resistencia a lo que el retrato normalmente presenta. Es decir, el paisaje expone otros elementos de la identidad que el retrato no revela. Harrison considera que la respuesta al paisaje es una medida de individualidad. Partiendo de esta idea, en los poemas que estamos revisando encontramos un sentido de individualidad nacional: La respuesta de Supervielle a la vivencia de la pampa es el reconocimiento de un lugar antes visitado y en parte propio, pero en el que sigue sintiéndose extranjero, y que toma como parámetro para comparar el paisaje europeo. No es ni plenamente francés, ni plenamente uruguayo, lo cual es resultado de su perpetua movilidad entre ambos países desde la infancia. La respuesta de Heaney al paisaje irlandés, es la de un hombre arraigado a la tierra. Su poesía muestra con orgullo una individualidad fuertemente irlandesa.

Finalmente, en la poesía de Supervielle hemos visto que los otros, familiares o amigos, aparecen con reservas. La negativa a intimar pudo ser el resultado de esa primera y determinante ruptura interna con los “padres”, los tíos que, cuando conoce la verdad, ya no podrían ser vistos como tales. En Heaney los otros aparecen como parte de su esencia: su papel es determinante en los sentimientos, inquietudes y promesas del poeta. Así, Supervielle se construye a sí mismo en la distancia hacia los otros, hacia el mundo exterior,

⁴⁶ Charles Harrison, “The Effects of Landscape”, en W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 215.

y a veces, hacia sí mismo. Es de nuevo la voz de la que habló su nieta: una voz distante, como la de un hombre caído de la luna. Sin embargo, a partir de todos sus fragmentos surge la identidad narrativa y termina dando un sentido de esperanza, aunque envuelto en la incertidumbre. Heaney también se cuestiona a sí mismo, pero en su obra destaca la personalidad de un hombre plenamente convencido de su lugar en el mundo.

En el trabajo de ambos poetas pudimos apreciar la identidad narrativa, entre la mismidad y la ipseidad, los elementos que se conservan a pesar de las transformaciones, los dos polos que conforme a Ricoeur van conformando la individualidad. Constatamos la manera en que nos configuramos a partir de las vivencias personales, pero que también la selección que hacemos entre todo lo recibido juega un papel importante; los deseos, los sueños y las promesas van dando forma a lo vivido. Así, como lectores, encontramos la identidad que el escritor ha escogido y lo que ha querido dejarnos ver, pues como veíamos en el caso de la obra de Picasso, aun en un retrato, la identidad puede siempre esconderse, transformarse, mostrarse en parte; o fingirse, como lo dice Pessoa, pero finalmente siempre con un intento de verdad, aunque sea deseada.

Capítulo dos. La identidad comunitaria y nacional

Cuando el hombre se lanza hacia su historia, cuando inaugura
el modo de vivir histórico que conocemos, la poesía le acompaña.
Y mientras la razón se dirigirá ante todo al porvenir, de esencia
provisora, la poesía será ya para siempre memoria;
aunque invente.
María Zambrano

En el primer capítulo exploré la recreación poética de la identidad en la obra de Supervielle y de Heaney, en un nivel personal y familiar, los primeros círculos de la vida. En este capítulo presento algunos poemas en los que estos escritores dejan ver una conciencia más amplia de las personas que los rodean, en sus comunidades más próximas y en su relación con otros grupos sociales. Intentaré evaluar los resultados éticos y estéticos que pudieran desprenderse de estas consideraciones.

Vimos ya la importancia que tienen los otros en la conformación personal. “Los otros” que aparecerán en los poemas revisados en este capítulo forman círculos más amplios alrededor de cada poeta, pero no por estar a mayor distancia pierden la posibilidad de constituir su identidad de alguna manera, todo depende de la conciencia hacia ellos. Entre mayor sea el alcance de la conciencia del otro como parte integral de uno mismo, mayor profundidad puede alcanzar la identidad. Como lo dijo Lévinas, hay que salir de nosotros mismos para llegar al otro, pero en un movimiento en que no regresemos jamás a lo “mismo”, ya que la relación con el otro debe vaciarnos de nosotros y abrirnos nuevos caminos.⁴⁷ En el otro no sólo nos comprendemos, sino que encontramos otras posibilidades de construir, expandir y fortalecer nuestra individualidad.

En los poemas que hemos revisado me parece claro que Supervielle encuentra en la escritura, ante todo, un espacio para atenuar sus conflictos internos. En algunos momentos

⁴⁷ Cf. Lévinas, *La huella del otro*, México, Ed. Taurus, 2000.

lo logra, sin embargo, la crisis de identidad lo acompaña toda su vida. Su acta poética, “En songeant à un art poétique”, publicada en 1951, termina con las siguientes líneas:

Chaque poète a ses secrets. J’ai essayé de vous dire quelques uns des miens en vous dévoilant ce double de nous-mêmes qui dans l’ombre nous surveille, nous approuve ou nous fait déchirer la feuille que nous venons d’écrire. Mais je ne vous ai presque rien dit du plus important de nos secrets, ce mystère qui habite le poète et dont il ne parvient jamais à se séparer complètement pour pouvoir, du dehors, le juger. Puisse-t-il avoir trouvé refuge dans mes poèmes.⁴⁸

Su poesía es efectivamente un refugio del desdoblamiento constante, en parte lo que él considera un don de ubicuidad, en parte el sentido de rupturas interiores. En la conciencia que tiene de ellas, es significativo el momento en que está escribiendo. Sabemos que el Surrealismo tomó mucho del psicoanálisis. Según lo expone David Lomas en su ensayo “Inscribing alterity. Transactions of self and other in Miró’s self portraits”⁴⁹, esta corriente artística supuso que la otredad física, en la forma de voces heterogéneas del inconsciente, está implicada en la constitución del ser, fracturando la unidad ilusoria, la familiaridad y la permanencia. A pesar de que Supervielle se refugia en su interior para recrearse y fortalecerse, se sabe un ser escindido, en el que claramente la unidad es una ilusión. Como lo expuso el psicoanálisis, el ser está dividido, no puede ser “in-dividual”. En su caso, el sentido de un ser escindido surge de las rupturas que ya hemos mencionado y de las distancias que permanecen: el pasado y el presente, los muertos y los vivos, América y Europa. “L’Amérique a donné son murmure à mon coeur /... N’était la France où sont les sources et les fleurs/ J’aurais vécu là-bas le plus clair de ma vie/ Où sous un ciel toujours vif et navigateur/ Je caressais les joncs de mes Patagonies.”⁵⁰ Sin embargo él intenta reconciliar los opuestos, como Rilke lo notó desde la aparición de *Gravitations*, y le escribió: “vous êtes grand constructeur de ponts dans l’espace.”⁵¹ Supervielle efectivamente dividió su vida en estancias entre Francia y Uruguay. Pero es de llamar la atención la ausencia de “los otros” que forman parte de estas comunidades con las que de alguna forma

⁴⁸ Jules Supervielle, “En Songeant à un art poétique”, *Oeuvres poétiques complètes*, ed. Michel Collot, Lonrai, Gallimard, 1996, p. 565.

⁴⁹ David Lomas, “Inscribing alterity. Transactions of self and other in Miró’s self portraits” en WOODALL, Joanna, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997, pp. 167-186.

⁵⁰ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 139.

⁵¹ Rainer Maria Rilke, *Correspondance*, Seuil, 1976, p. 595-596, citado por Michel Collot, Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 727.

convivió. En pocos poemas aparecen miembros de la sociedad uruguaya, y en cuanto a la francesa, es durante la Segunda Guerra Mundial que se abre plenamente al pueblo francés y le manifiesta su solidaridad más profunda.

De su mundo americano, en donde pasaba vacaciones en su niñez, tiene algunos poemas que dan unas líneas, a la manera de un pintor, de la población local. Aparecen más que nada como un pretexto para dar vida y color a su poesía:

Voici les belles mulâtresses,
Aux yeux luisants,
Impossibilité de se faire des tresses,
Percales à pois blancs sur des grasses souplesses
Et, çà et là, soudain, une tête d'enfant.
Elles s'en vont parmis les maisons peintes,
De rose, d'éméraude et d'or⁵²

Las personas son parte del paisaje que describe, pero no se involucra con ellas, las pinta en las formas regionales y sencillas de su vida a la manera de un costumbrista: “À l'épaule du bâton d'où pendent deux paniers/ Compacts de la rondeur poreuse des oranges/ Va le Napolitain aux pieds nus, routiniers,/ L'orteil durci au choc des cailloux qu'il dérange.”⁵³ Estos versos son parte de una recopilación anterior a *Débarcadères* que, aunque no muy conocida, tiene un colorido local que la hace atractiva. Sin embargo, no hay aquí un interés por exponer situaciones sociales de los lugareños o discusiones del momento en la comunidad. Tampoco hay evidencia de integración o de crecimiento personal mediante su presencia, estos personajes destacan por su aspecto pintoresco y exótico que contrasta con los modos europeos:

Éros Tropical
Commodément couché sous un grand bananier,
En visant, dans son vol circulaire, un moustique
Éros lançait en l'air des flèches de papier
Avec un élastique.⁵⁴

Esto nos habla de la distancia que había ya aparecido en “Retour à l'estancia”, en donde la mirada es como la de un viajero de principios del siglo, y así es como se ve Supervielle frente a la pampa y las personas que la habitan: en gran medida, como un extranjero. Pero

⁵² Jules Supervielle, “La Promenade dans l'Escalé”, *op. cit.*, p. 97.

⁵³ Jules Supervielle, “Le marchand d'oranges”, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁴ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 109.

en el contraste ya hay una forma de verse a sí mismo: en sus diferencias se distingue entre los otros como lo hace en “Français en exil”:

C'est Dimanche; il regarde en des flots incessants,
Vaguement, la marée obscure des passants,
Et fume, à petits coups, une pipe de terre.

Sur son énorme tête il porte, l'air gaillard,
Ainsi qu'une omelette une tranche de lard,
Un panama courtaud, mais à la mousquetaire!⁵⁵

El título de este poema sugiere que su pertenencia francesa es más fuerte que la uruguaya. Distingue a los lugareños por su color oscuro, y se diferencia de ellos llevando un sombrero, americano, pero a la francesa. Y en ello vemos un aspecto de la identidad del que habla Maalouf, que me parece muy importante:

L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments [...] l'appartenance à une tradition religieuse; à une nationalité, parfois deux; à un groupe ethnique ou linguistique; à une famille plus ou moins élargie [...] Toutes ces appartenances n'ont évidemment pas la même importance, en tout cas pas au même moment. Mais aucune n'est totalement insignifiante.⁵⁶

Si bien no todas nuestras pertenencias son igualmente importantes, todas nos constituyen en cierta forma. A pesar de no integrarse plenamente con el mundo americano, está el intento de vivirlo con cierta cercanía y adaptación, y se convierte entonces en una de sus pertenencias, ahí está, aunque no sea tan significativa en su concepción individual.

Respecto a sus contemporáneos franceses, fue, como decía, en la época de la Segunda Guerra que Supervielle escribe para unirse a la causa francesa. La guerra, la Resistencia, el cansancio del surrealismo militante al final de los años treinta, todo esto contribuye a una profunda transformación de la literatura en Francia. Muchos de los poetas escribieron sobre el sufrimiento, la valentía o el heroísmo de la época, cada quien respondiendo a la situación de manera distinta, conforme a su sensibilidad. Paul Éluard lo hizo con un canto de tristeza, ternura y esperanza. Louis Aragon con una actitud de venganza, y revelando el enojo de ver a la gente en tal desastre. Todos ellos contribuyeron a escribir la historia como testigos y en conjunto ofrecen una memoria colectiva de la guerra.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, París, Grasset, 2006, p. 16-17.

Supervielle no fue testigo, pero escribió sobre estos momentos con el dolor de ver el sufrimiento y la desesperanza de su país, y también con la pena de no estar presente.

Cuando estalló la guerra Supervielle había viajado a Uruguay para asistir a la boda de uno de sus hijos, se quedó entonces en Montevideo cerca de siete años, hasta que el conflicto terminó. Desde ahí, escribe una serie de poemas profundos, impregnados de nostalgia y tristeza; son los “Poèmes de la France malheureuse”, mediante los que se une a los escritores de la Resistencia para solidarizarse con el pueblo francés. Fueron escritos entre 1939 y 1944 y presentan cronológicamente los acontecimientos de la guerra. En el siguiente poema Supervielle presenta a Francia devorada por los alemanes.

France
(1943)

France, tu nous bandes les yeux
Nous ne pouvons plus voir que toi.
Tu nous rends le sang épineux
Il nous déchire les parois.
Ô prisonnière, ô souveraine,
Tu nous assoiffes de ta peine
L' Allemand te cache et te boit,
Il veut t'anéantir en soi,
Vois comme il souffle ta chandelle
Pour te cacher ses mains cruelles.
France, notre rêve fermé
Dont il nous a volé la clef,
Toutes tes fenêtres, tes portes,
Sont maintenant de hautes mortes
De hautes mortes de ciment
Qui n'ont âme ni firmament!
Où l'on disait: « Belle embrasure »
On dit : « Nous sommes en prison »,
Où l'on disait : « Demeure sûre »
On dit: « La nuit est mon plafond »,
Où l'on disait : « C'est ma fenêtre »
Entrent les chiens de la tempête.
Et cependant vont maigrissant,
Les Français à pas de géant
Dans leur prison à tous les vents,
Leurs sombres os dressant la tête
Par-dessus tous ces Allemands.⁵⁷

⁵⁷ Jules Supervielle, *op. cit.*, pp. 415-416.

Al inicio, surge la voz del poeta unida a la de sus compatriotas. Ya no está él solo como en la mayoría de sus poemas anteriores; ahora, con el dolor que provoca el ardor interno de la sangre, un ‘nosotros’ cobra vida; a la distancia, se siente parte integral del pueblo francés. Sólo tiene cabeza para pensar en la patria devastada, hecha prisionera, absorbida por el pueblo alemán. Las últimas imágenes evocan con orgullo el sufrimiento de los franceses que, sin libertad, sin sueños y con la delgadez del hambre y la pena, dirigen la cabeza por encima de los alemanes. Me parece que es en el principio y en el final que se concentra la emoción en este poema, pero en conjunto no tiene la fuerza de otros poetas que están escribiendo desde la guerra, como Louis Aragon, podríamos pensar que todavía no alcanza a imaginar la profundidad de las heridas y el dolor del pueblo francés. Después de las primeras cuatro líneas, el poema se convierte como en una letanía. Supervielle conserva aun en estas circunstancias la forma poética cuidada, medida, rimada. Expresa sin embargo un sentimiento sincero y solidario con sus seres queridos. Y así fue recibida en Francia esta serie de poemas: “Les *Poèmes de la France malheureuse*, nous les avons lus pendant la guerre et ils ont retenti dans notre coeur aussi fortement que le *Crève-coeur* d’Aragon, ou *Poésie et vérité* d’Éluard. Ils étaient plus particulièrement sensibles peut-être parce qu’ils ne venaient pas directement du centre de l’Hexagone.”⁵⁸ La modestia y sinceridad de Supervielle lo distinguieron de la elocuencia patriótica que marcó la poesía francesa de los escritores más comprometidos.

Las circunstancias de esta guerra no dejaron lugar a duda sobre las atrocidades del criminal, ni lugar para consideraciones sobre las razones de la nación enemiga, había claramente un invasor que atacaba absurdamente por un ciego deseo de poder. Así también, toda la poesía francesa de la época es claramente nacionalista. Los poemas que Supervielle escribe son también patrióticos y profundos, pero si la distancia fue causa de parte de su dolor, también le permitió conservar la suavidad de la voz, la calma y el orden. No podemos decir que son históricos sobre la guerra, en el sentido de que la historia la hacen los testigos y los historiadores como menciona Ricoeur, pero sí son poemas que la representan. Y también son parte de esta historia por haber brindado un apoyo y un sentimiento de solidaridad para quienes los leyeron, como vimos arriba. Y esta solidaridad

⁵⁸ Pierre Emmanuel, “Jules Supervielle”, *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau*, p. 17, citado en Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 891.

revela la pertenencia que sentía respecto a Francia, mucho más fuerte que su pertenencia a Uruguay.

Otro poema de esta época es “Paris”, que nos habla de la caída de la ciudad en manos de Alemania:

Ô Paris, ville ouverte
Ainsi qu'une blessure,
Que n'es-tu devenue
De la campagne verte.

Te voilà regardée
Par des yeux ennemis,
De nouvelles oreilles
Écoutent nos vieux bruits,

La Seine est surveillée
Comme du haut d'un puits
Et ses eaux jour et nuit
Coulent emprisonnées.

Tous les siècles français
Si bien pris dans la pierre
Vont-ils pas nous quitter
Dans leur grande colère?

L'ombre est lourde de têtes
D'un pays étranger.
Voulant rester secrète
Au milieu du danger

S'éteint quelque merveille
Qui préfère mourir
Pour ne pas nous trahir
En demeurant pareille.⁵⁹

Un poema en el que la capital francesa, lejos de aparecer como la Ciudad Luz de la que tanto se ha escrito, es comparada con una herida, abierta, no sólo sin protección, sino ya invadida por ojos y oídos enemigos. Para escribirlo, Supervielle parte de lo que podríamos considerar un texto origen, esa construcción verbal que se ha ido conformando a partir de tantos textos y lecturas sobre París. Un texto que habla de una ciudad no sólo bellísima por su arquitectura y urbanismo, sino maravillosa también por sus relatos de historias y aventuras, y por la intensidad de la vida que ahí parece festejarse todos los días. “Paris”

⁵⁹ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 410.

toma varios de los elementos de este conocido texto: el Sena, el bullicio, la historia impregnada en las piedras y la luz que, en el poema, ya se ha apagado. Podemos entonces considerarlo como un ejemplo de intertextualidad y tomar, como apoyo para su lectura, el modelo que Manfred Pfister elaboró para evaluar las relaciones entre textos⁶⁰.

Desde el título el poeta nos conecta con el “texto origen”. Después, las marcas que aparecen podrían transportarnos al lugar por excelencia de la pasión amorosa en la época moderna, a la vitalidad que reflejan sus ruidos (los cafés, los mercados, el transporte, las fuertes voces parisinas), a la belleza y la fama de su río, a su gran historia. Sin embargo, la visión que nos ofrece Supervielle es muy distinta:

“París” es la puerta a un espacio desolado y adolorido, perdido. Desde las dos primeras líneas la ciudad es vista abierta como una herida, y éste es el contraste más fuerte con nuestro texto origen. Los versos cortos nos permiten una pausa constante, en cada pensamiento, en cada emoción; el poeta nos va llevando poco a poco a recorrer la ciudad que aparece como en una parálisis, sin esperanzas siquiera de recuperar su pasado. Los antiguos ruidos son escuchados por los enemigos, como en una prisión. El más querido río lleva sus aguas también prisioneras. Y la historia que las piedras han resguardado de los ‘siglos franceses’, es ahora una historia encolerizada y en riesgo de desaparecer. Todas estas ideas van construyendo el panorama de la riqueza perdida, muerta, escondida. Supervielle alude a pocos elementos de la Ciudad Luz como texto original, sin embargo, con ellos logra una fuerte tensión semántica entre ambos textos que le permite enfatizar la dimensión de la pérdida.

⁶⁰ Pfister propuso un marco intertextual en el que considera 6 variables que miden la forma y el grado de presencia de un texto en otro:

1. Comunicatividad. Mide el reconocimiento del texto origen, desde una alusión hasta una referencia explícita.
2. Referencialidad. Expresa la diferencia entre una simple mención, o el uso productivo de un elemento de intertextualidad. Podría utilizarse por ejemplo para interpretar o establecer conexiones entre ambos textos, o marcar sus diferencias.
3. Estructuralidad. Se refiere a la integración sintagmática de los textos. La máxima intensidad se alcanza cuando el texto origen se convierte en la estructura formal de segundo.
4. Selectividad. Se refiere a la precisión con que los elementos seleccionados aparecen en el segundo texto. Por ejemplo, una cita lleva más intensidad que una alusión.
5. Dialogismo. Se refiere a la tensión semántica o ideológica generada entre ambos textos.
6. Autoreflexividad. Se refiere a la posible reflexión sobre la conexión entre ambos textos.

Presentado por Valerie Robillard en "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press, 1988.

El poema es una fusión de historia, nostalgia y sufrimiento, y termina resaltando el orgullo nacional: en esa preciosa imagen de la ciudad como una ‘maravilla apagada’ está la certeza de que la ciudad es luz y que se ha apagado precisamente para no traicionar a su pueblo. Surge entonces un intento de compensar el dolor mediante el honor. Y la integración de estos sentimientos provoca la intensidad más fuerte del poema: está el dolor y el miedo a la pérdida total, al mismo tiempo que surge con emoción el honor de ser parte del Sena y de las piedras parisinas, de los ‘siglos franceses’. Dialoga con sus compatriotas franceses, especialmente con los parisinos, y dialoga, íntimamente, con París. Como en pocos poemas, Supervielle es aquí profundamente francés.

Por lo que hemos ya comentado, ninguno de estos poemas están basados en sus memorias personales. Sin embargo, la imaginación juega aquí un papel fundamental en lo que Ricoeur llamó la búsqueda de verdad o fidelidad. Supervielle está hablando tanto de un lugar geográfico preciso, como de un momento en el calendario. Sus poemas nos sitúan así en un momento histórico, e intentan ser un acto de conocimiento. Sabemos con ellos que algo ha sucedido y que sus palabras llevan un sentido de verdad. Sus palabras son la ficción de una memoria colectiva, en la que destaca el dolor individual. Y como una forma de memoria colectiva, nos dan la oportunidad de reflexionar sobre la justicia social, sobre las acciones éticas de ciertos grupos o individuos, en este caso bien identificados. Como vimos en la introducción, para Ricoeur la justicia convierte a la memoria en un proyecto. Hay un proyecto en todos estos poemas, pues siguiendo a nuestro teórico, vemos que cumplen con sus tres requisitos:

4. Su deber es el deber de la justicia, no con él mismo sino con el otro.
5. Mantienen el sentido de deuda con los otros.
6. La prioridad es con las víctimas.

Me parece de llamar la atención el cambio en la escritura poética de Supervielle en esta recopilación. La guerra es realmente una ocasión que le permite salir de sí mismo para verse en los otros, como parte fundamental de su identidad. Seguirá librando simultáneamente sus batallas interiores, pero no cabe duda de que ha volteado a la vida de los otros. En estos poemas está la prueba de que llegó al otro y regresó a sí, pero no al mismo, es decir, está la huella del otro de la que habla Lévinas, que aunque está ausente, ha impregnado estos poemas con el eco de su sufrimiento, y Supervielle lo ha hecho propio.

Ahora sí, su poesía refleja el interés por las situaciones de su época, y se alza a la altura de las necesidades de su patria.

Después de los “Poèmes de la France malheureuse”, Supervielle escribe “Temps de Guerre”, una serie de poemas inspirados en la guerra, pero que van más allá de estas circunstancias y de las fronteras nacionales, para adquirir una visión sobre el sufrimiento humano en general. A veces aparece una visión más cósmica, como la que desarrolló en *Gravitations*, pero con una nueva perspectiva que como dije, ha salido de sí. Veamos algunos ejemplos:

Les coeurs meurent de sécheresse
Comme bétail dans un désert,
Un jour dur se désintéresse
Des meurtrissures de la terre.
...
Oh qu’il pleuve enfin sur le monde,
Que les larmes viennent aux coeurs.
Et que les regards se détendent
Rendant les armes aux douleurs.
...
Que le monde se cicatrise⁶¹

Estos versos expresan la crueldad y la violencia humanas que han hecho del mundo un desierto, una herida, un peso. La imagen del corazón como animal en la sequía, no puede transmitir sino la indiferencia, el fin de todo sentimiento, la vida desecada. Los horrores de la guerra aparecen aquí integrados en una meditación más general sobre el peso de la vida cuando ésta ha sido dominada por la miseria y el sufrimiento. La imagen más fuerte: “que el mundo cicatrice”, nos da una idea de la imaginación de Supervielle, que, a diferencia de los primeros poemas de guerra, alcanza a percibir los efectos de la guerra y a configurarlos de una manera muy intensa, muy dolorosa. Nos entrega al mismo tiempo una parte de sí mismo, de su vivencia interna, de su imaginación productiva, como vimos en la introducción que Ricoeur la llama, y que en este caso me parece muy efectiva para transmitir el sufrimiento general.

Algo semejante encuentro en “Lourde”, del que presento los siguientes fragmentos:

Comme la Terre est lourde à porter! L’on dirait
Que chaque homme a son poids sur le dos.
Les morts, comme fardeau,
N’ont que deux doigts de terre,

⁶¹ Jules Supervielle, “Tuerie”, *op. cit.*, pp. 421-422.

Les vivants, eux, la sphère.
Atlas, ô commune misère,
Atlas, nous sommes tes enfants.⁶²

Vemos que la mirada del poeta ya no está puesta dentro de las fronteras de su patria, sino sobre la tierra, el mundo, el cosmos. La tierra es la imagen central y el hombre debe cargar con ella, como el atlante, con todo su peso, con todo su dolor. De nuevo la imaginación productiva, la entrega más personal del poeta a sus lectores. Mediante la imaginación el dolor humano y el abandono del mundo son revelados de tal forma que cualquier lector, aun lejano a estas circunstancias, puede experimentarlos. Supervielle se convirtió, en estos textos, en un poeta universal.

Veamos ahora el caso de Seamus Heaney. Él vivió en Irlanda desde que nació en 1939, hasta 1982 cuando empezó a dividir su tiempo entre Irlanda y Estados Unidos para impartir clases y conferencias en Harvard. Pero las rupturas dentro de su país por cuestiones políticas y religiosas, fueron suficientes para darle un sentido de grupos y oposiciones entre comunidades; y esto a su vez le da una fuerte conciencia de su propia pertenencia a los diversos grupos. Recordemos que él proviene de una familia de Irlanda del Norte, católica y nacionalista, y convivió de manera muy cercana con vecinos o compañeros de escuela protestantes y pro-Reino Unido. Esta convivencia y conciencia social aparece constantemente en su obra, en especial a partir de *Wintering Out*.⁶³ Muy significativo en esta colección es “The Other Side” en que aparece un vecino a la orilla del río, mirando la propiedad de los Heaney, veamos unos fragmentos:

Thigh-deep in sedge and marigolds
a neighbour laid his shadow
on the stream, vouching

'It's poor as Lazarus, that ground,'
and brushed away
among the shaken leafage.

El juicio sobre la tierra no es solamente de una familia católica, sino de toda esta minoría del Irlanda del Norte. También aparecen en el poema los contrastes entre las dos formas de

⁶² Jules Supervielle, “Lourde”, *op. cit.*, p. 422.

⁶³ Seamus Heaney, *Wintering Out*, Londres, Ed. Faber and Faber, 1972.

practicar la religión, destacando la lectura personal de la Biblia por parte de los protestantes. Se trata del reconocimiento de ambas partes en sus diferencias, pero también en lo que tienen en común frente al otro: su malestar. Y en esto Heaney puede identificarse con él. Además hay momentos de encuentro y no siempre es fácil decidir cómo reaccionar:

But now I stand behind him
in the dark yard, in the mourn of prayers.

...
Should I slip away, I wonder,
or go up and touch his shoulder
and talk about the weather

or the price of grass-seed?⁶⁴

Finalmente ambos son vecinos, seres humanos que comparten un lugar geográfico, un punto en común sobre el que pueden establecer una comunicación, por simple y trivial que sea: el clima y el pasto. La sensibilidad del poeta es puesta a prueba con sentimientos mezclados frente a quien, finalmente, es también un irlandés. La extrañeza y la confusión son un tema importante en *Wintering Out*; lo extraño como un paso para comprender lo personal. Aquí es de nuevo la huella del otro de Lévinas que se hace presente, pues la presencia de este hombre propicia un cambio en el poeta, un reconocimiento de los aspectos comunes, una nueva manera de verlo. Si bien en poemas presentados anteriormente ya habíamos notado la constante presencia de los otros, veremos en este capítulo que conforme su horizonte de acción se va ampliando, también se amplía su atención a otros grupos sociales. Su conciencia social pasa de sus vivencias más íntimas a los problemas de su comunidad, en los que veremos que se involucrará con mucha seriedad y con una actitud reconciliadora.

Es interesante apreciar en la obra de Heaney que al mismo tiempo que su mirada hacia los otros se va expandiendo, también hace cada vez más conciencia de su lugar geográfico. Vimos en el primer capítulo la importancia que cobra el mundo natural en sus poemas, y el sentido de lugar que desarrolla tanto en su obra poética como en prosa. Recordemos que en *Preoccupations*, *The Place of Writing*, *The Government of the Tongue* y *The Redress of Poetry*, ha incluido textos enfocados a este tema. En un inicio, el enfoque fue sobre todo en el impacto que el paisaje tiene en la conformación de nuestra sensibilidad,

⁶⁴ Seamus Heaney, *Opened Ground. Selected Poems, 1966-1996*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, pp. 59-60.

y finalmente considera que el sentido de lugar en la poesía es la respuesta tanto al paisaje como a la vida socio-política de un entorno determinado.

Según el teórico Paul Claval⁶⁵, la identidad humana está íntima e indisolublemente ligada a un entorno determinado y es por esto que las sociedades sacralizan su territorio. Recordemos que en el caso de Supervielle la identidad está ligada a una mezcla de entornos, con una clara preferencia por el suelo francés. Sin embargo, si en los poemas dedicados al pueblo francés honra y enaltece este territorio del que se siente parte, no lo sacraliza como veremos que Heaney lo hace con el propio. Esto es otra muestra de que, después de todo, el espacio preferido de Supervielle, el mundo con el que más se identifica, es el interior, el mundo de la ficción.

Por otro lado, Claval comenta: “La cultura es una herencia que se transmite de una generación a otra. Tiene sus raíces en un pueblo lejano y las hunde en el territorio donde sus muertos son sepultados y donde sus dioses se manifestaron.”⁶⁶ Es interesante que el pueblo del que Supervielle se siente heredero culturalmente es el francés, en cuyas tierras descansan sus muertos. En fin, la idea de que la identidad de un pueblo hunde sus raíces en la tierra tiene que ver con la formación de las naciones: pueblos que entre otras cosas, comparten territorio. Entonces esto tiene que ver con la identificación con los otros miembros con quienes se comparte una nación. Heaney coincide con estas ideas, pues ha hecho del paisaje irlandés la pertenencia común por excelencia, el símbolo de la identidad irlandesa. En general su trabajo refleja una admiración por toda la naturaleza que lo rodea. Pero hay algo en especial que lo atrae. Un espacio que se repite en el norte de Europa, especialmente en Dinamarca e Irlanda, del que sólo se ve la superficie pero cuyas profundidades se saben húmedas, frías y oscuras: el pantano es el lugar que Heaney ha elegido para explorar el pasado y la identidad de su pueblo.

En “Bogland” habla de las áreas pantanosas de Irlanda como su paisaje más representativo, y muestra su fascinación por la tierra y sus profundidades. Heaney fue concibiendo el pantano como fuente de significados a lo largo de mucho tiempo, mediante diversas experiencias y el conocimiento popular sobre estos espacios naturales. Michael Parker, en *Seamus Heaney, the Making of the Poet*, habla de la amistad de Heaney con el

⁶⁵ Paul Claval, *La geografía cultural*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1999.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 58.

paisajista T. P. Flanagan, y del tiempo que compartieron ideas sobre los temas y la creación artística, y descubrieron su mutuo interés por los pantanos. Para Flanagan, el pantano era el “fundamental Irish landscape” en donde podía encontrarse precisamente la conexión con el pasado pagano de Irlanda. A él dedica Heaney este poema. Presento unos fragmentos:

We have no prairies
To slice a big sun at evening-
Everywhere the eye concedes to
Encroaching horizon,

Is wooed into the cyclops' eye
Of a tarn...

Butter sunk under
More than a hundred years
Was recovered salty and white.
The ground itself is kind, black butter

...
Every layer they strip
Seems camped on before.
The bogholes might be Atlantic seepage.
The wet centre is bottomless.⁶⁷

Éste parece ser un primer paso en la labor de exploración del pasado irlandés que Heaney trata en trabajos posteriores como veremos más adelante. En su ensayo “Feeling into words”, Heaney habla de la manera en que lo concibió:

I had been vaguely wishing to write a poem about bogland, chiefly because it is a landscape that has a strange assuaging effect on me, one with associations reaching back into early childhood. We used to hear about bog-butter, butter kept fresh for a great number of years under the peat. Then, when I was at school, the skeleton of an elk had been taken out of a bog nearby... So I began to get an idea of bog as the memory of the landscape, or as a landscape that remembered everything that happened in and to it. In fact, if you go round the national Museum in Dublin, you will realize that the great proportion of the most cherished material heritage of Ireland was ‘found in a bog’. Moreover, since memory was the faculty that supplied me with the first quickening of my own poetry, I had a tentative unrealized need to make a congruence between memory and bogland and, for the want of a better word, our national consciousness.⁶⁸

⁶⁷ Seamus Heaney, *Door into the Dark*, Nueva York, Oxford University Press, 1969, pp. 55-56.

⁶⁸ Seamus Heaney, *Preoccupations, Selected Prose*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996, pp. 54-55.

Esta cita es significativa pues nos habla de su intención por impulsar una identidad irlandesa a partir del paisaje, pero también de la manera en que el paisaje afecta nuestra sensibilidad, en este caso, el pantano ejercía en Heaney un efecto pacificador. La cita nos revela esas historias personales de las que W.J.T. Mitchell habló en *Landscape an Power*⁶⁹, y que comenté en el primer capítulo; historias que hay que conocer para comprender el paisaje como fuente de identidad personal. El poema describe el entorno irlandés y lo compara con praderas abiertas que pueden rebanar un sol al atardecer; esto, que caracteriza al paisaje americano, Irlanda no lo tiene. En cambio, el horizonte aprisiona y el pantano es una fuerza de atracción para la mirada. Cuenta también los hallazgos que se han tenido en las tierras pantanosas y sus bondades naturales. Escrito en la segunda persona del plural, Heaney toma aquí la voz de su pueblo. El haber entregado al gran alce después de miles de años de no verlo en la superficie, hace del pantano un cofre del pasado de Irlanda que está por descubrirse. Sobre todo, las últimas dos líneas de “Bogland” me parecen particularmente sugerentes; nos hablan de todo un mundo por conocer, de un misterio a cuyo fondo probablemente nunca se llegue, de la historia y la memoria de su país.

Los conflictos en Irlanda del Norte se han atenuado en los últimos años pero pasaron largos períodos de violencia, entre nacionalistas y unionistas, entre católicos y protestantes, grupos que se entrecruzan complicando todavía más la situación. Heaney siempre ha estado inmerso en las discusiones de su sociedad, y ha abierto las puertas de su obra a la reflexión social y política. En varios ensayos ha dado un lugar importante al tema de la relación entre poesía y conciencia social, y ha resaltado el alcance de la imaginación poética en el ámbito político y humanista:

Poetic imagination seeks to redress whatever is wrong or exacerbating in the prevailing conditions. Moreover, ‘useful’ or ‘practical’ responses to those same conditions are derived from imagined standards too: poetic fictions, the dream of alternative worlds, enable governments and revolutionaries as well.⁷⁰

Even when the redress of poetry is operative in the first sense in which I employed it – poetry, that is being instrumental in adjusting and correcting imbalances in the world, poetry as an intended intervention into the goings-on of

⁶⁹ W.J.T. Mitchell, "Introduction", *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994, pp. 1-4.

⁷⁰ Seamus Heaney, "The Redress of Poetry", *The Redress of Poetry*, Nueva York, The Noonday Press, 1995, p. 1.

society- even then, poetry is involved with supreme fictions as well as actual conditions.⁷¹

Ve en la poesía la posibilidad de crear un balance en el mundo, de intervenir en las circunstancias sociales, y muy especialmente de tener un papel esencial en la lucha contra la tiranía: “the essential humanism of the act of poetry against the inhuman tyranny.”⁷²

En los años setenta, cuando la violencia alcanzó los niveles más altos de atrocidad en Irlanda del Norte, situación que fue conocida como “The Troubles”, Heaney intentó comprender la problemática, encontrar las razones profundas y darle expresión en su poesía. El 7 de diciembre de 1972, con la ocasión de la publicación de *Wintering Out, The Listener* publica partes de una entrevista en radio que Andy O’Mahony le hizo, en donde Heaney comenta:

The early Iron Age in Northern Europe is a period that offers very satisfactory imaginative parallels to the history of Ireland at the moment. It turns out that the bogs in Northern Europe in the first and second centuries AD, contained the shrines of the god or goddess of the time, and in order that the vegetation and the community would live again after the winter, human sacrifices were made, people were drowned in the bogs. Tacitus reports on this in his *Germania*. You have a society in the Iron Age where there was ritual blood-letting. You have a society where girl’s heads were shaved for adultery, you have a religion centering on the territory, on a goddess of the ground and of the land, and associated with sacrifice. Now, in many ways, the fury of Irish Republicanism is associated with a religion like this, with a female goddess who has appeared in various guises [...] It seems to me that there are satisfactory imaginative parallels between this religion and time and our own time. They are observed with amazement [...] by Tacitus in the first century AD and by leader writers in the *Daily Telegraph* in the 20th century.⁷³

Desde entonces había encontrado un mundo que le ofrecía cierta comprensión sobre la violencia religiosa, y le permitía pensarla como una circunstancia histórica, como una herencia de los antepasados. Desde entonces empezaba ya a dar forma y expresión a la situación de su momento mediante esta conexión genealógica. El dilema era cómo transmitir poéticamente, artísticamente, la agresión que había llegado a sus más altos niveles. También en “Feeling into Words”, escrito en 1974 nos revela su hallazgo:

The question, as ever, is 'How with this rage shall beauty hold a plea?' And my answer is, by offering 'befitting emblems of adversity'.

⁷¹ Seamus Heaney, “Frontiers of Writing”, *op. cit.*, p. 192.

⁷² Seamus Heaney, “The Interesting Case of Nero, Chekhov’s Cognac and Knocker”, *The Government of the Tongue*, Londres, Ed. Faber and Faber, 1988, p. xix.

⁷³ Seamus Heaney, *The Listener*, 7 de diciembre de 1972.

Some of these emblems I found in a book that was published in English translation, appositely, the year the killing started, in 1969. And again appositely, it was entitled *The Bog People*. It was chiefly concerned with preserved bodies of men and women found in the bogs of Jutland, naked, strangled or with their throats cut, disposed under the peat since early Iron Age times. The author, P. V. Glob, argues convincingly that a number of these, and in particular the Tollund Man, whose head is now preserved near Aarhus in the museum at Silkeborg, were ritual sacrifices to the Mother Goddess, the goddess of the ground who needed new bridegrooms each winter to bed with her in her sacred place, in the bog, to ensure the renewal and fertility of the territory in the spring. [...] this is more than an archaic barbarous rite: it is an archetypal pattern. And the unforgettable photographs of these victims blended in my mind with photographs of atrocities, past and present, in the long rites of Irish political and religious struggles.⁷⁴

Así Heaney encuentra en estos cuerpos extraídos de los pantanos de Jutland, en Dinamarca, los emblemas que le permitirán exponer la violencia contemporánea en una serie de poemas que como veremos, a pesar de la atrocidad, guardan algo de belleza. Al inicio de la cita está presente su conciencia como artista: a pesar de todo, Heaney busca en la poesía cierta forma de belleza.

Las cualidades de la tierra han permitido una conservación asombrosa de los cuerpos que aparentemente datan de hace más de dos mil años, y en tal estado de conservación los investigadores han podido identificar las causas de su muerte: el castigo o el sacrificio a la diosa-tierra, dadora de vida. En todo caso han sido muertes violentas. La expresión de las caras es tan impresionante que desde que salieron a la luz fueron fuente de inspiración para muchas personas que se dispusieron a escribir poemas sobre ellos. Los que Seamus Heaney les ha dedicado son unas pequeñas obras de arte. A continuación voy a comentar dos de ellos: “The Tollund Man” y “The Grauballe Man”.

Heaney los escribe antes de conocer directamente los restos de estos hombres, a través de una serie de fotografías que aparecen en el libro que menciona en la cita, del arqueólogo danés P. V. Glob. Estos poemas caen entonces en el ámbito de la ecfrosis, es decir, a grandes rasgos, la representación escrita de una representación visual. Según Luz Aurora Pimentel “toda ecfrosis se dispara de una lectura visual, y el objeto observado debe ser una representación.”⁷⁵ Una fotografía, dice Pimentel, aun teniendo como objetivo

⁷⁴ Seamus Heaney, *Preoccupations, Selected Prose*, p. 57.

⁷⁵ Dra. Luz Aurora Pimentel, plática en el seminario de Ecfrosis de la Dra. Irene Artigas, UNAM, octubre de 2007.

mostrar una parte del mundo real tal y como existe, lleva en sí la mirada de quien la toma, y esto implica ya una selección: de objetos, de límites, de posición, de luz; es decir, se trata ya de una representación. Por su parte, Valerie Robillard⁷⁶ busca una manera amplia de leer las relaciones que surgen entre formas de representación, pues para ella la ecfrasis intenta definir la voz de la literatura en el diálogo entre las artes. Para apreciar distintas formas en que pueden relacionarse un texto verbal y uno visual, crea un modelo basado en el de Pfister de intertextualidad, en el que me guío para la lectura que presento a continuación.⁷⁷

Ambos poemas llevan la marca de sus “textos” origen en el título, Heaney los titula con el nombre que *The Bog People* da a los cuerpos conforme al lugar en que se encontraron: “The Tollund Man” y “The Grauballe Man”. Ambos incluyen también elementos visuales que aparecen en las fotos, aunque no con la misma intensidad y, sin duda, tampoco con los mismos fines. Veremos lo que Heaney recrea en cada uno, pues logra una transformación importante de los textos originales para establecer una seria y meditada comunicación con su comunidad. Veamos cada poema por separado.

“The Tollund Man” está dividido en tres partes de las cuales ésta es la primera:

I
Some day I will go to Aarhus
To see his peat-brown head,
The mild pods of his eye-lids,
His pointed skin cap.

In the flat country near by
Where they dug him out,
His last gruel of winter seeds
Caked in his stomach,

Naked except for
The cap, noose and girdle,
I will stand a long time.
Bridegroom to the goddess,

She tightened her torc on him
And opened her fen,

⁷⁶ Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press, 1988.

⁷⁷ Robillard crea el “Modelo Diferencial” para apreciar distintas formas en que pueden relacionarse un texto verbal y uno visual, y de cierta manera medir una “intensidad” con la que un texto puede considerarse ecfrasis. Las categorías que propone para esta medición son la pictórica o representativa (descripción de algunas secciones de la imagen), la atributiva (marcas de las imágenes fuente) y la asociativa (diálogo y reflexión en torno al arte).

Those dark juices working
Him to a saint's kept body,

Trove of the turfcutters'
Honeycombed workings.
Now his stained face
Reposes at Aarhus.⁷⁸

Me parece interesante que Heaney inicie su poema aludiendo al objeto original que un día irá a conocer, pues por un lado nos muestra que lo que tiene ante sus ojos es una representación, pero sobre todo, que no deja de tener presente el cuerpo original. No sólo lo tiene presente, tiene la intención de conocerlo y ver el mundo que lo rodeó: "Some day I will go to Aarhus/ To see his peat-brown head,... In the flat country near by... I will stand a long time." Veo en estas líneas una marca introductoria de que el objeto central del poema no se quedará en las imágenes que lo han originado.

Los elementos gráficos que Heaney toma de las fotografías correspondientes al hombre de Tollund son el cuerpo, especialmente la cabeza, y de la cara los párpados; el gorro en pico, la sogá y el cinturón.

⁷⁸ Seamus Heaney, *Opened Ground*, p. 62.



1



2

Éstas son las imágenes del hombre de Tollund. Son violentas sobre todo por la soga que delata la forma de su muerte. Sin embargo la segunda transmite también ternura: la expresión formada por suaves arrugas, los párpados cerrados, el labio grueso y suelto.

La soga, como decíamos, delata la violencia y, en el poema, el sacrificio ritual que se sugiere como causa del crimen. Sin embargo, por encima de la atrocidad, la descripción poética cubre este cuerpo de ternura. Primero hay que notar que se refiere a él no como una momia o un objeto fosilizado, sino como un ser humano, tan humano que aún conserva un último alimento, una masa a base de semillas de invierno. Y una imagen que aporta gran parte de esta ternura es: “The mild pods of his eye-lids”. Están en ella la delicadeza de los sonidos, pero también la metáfora de los párpados, sus vainas suaves. Retomando a Paul Ricoeur en torno a la metáfora, podemos apreciar cómo la creada por “las vainas suaves” para referirse a los párpados, nos saca momentáneamente del mundo de la violencia para permitirnos un descanso en la naturaleza, aunque ninguno de ambos mundos dejan de estar presentes. La metáfora es un vínculo entre ambos, una tensión que entre uno y otro amplía nuestra mirada, abre un espacio que permite ir y venir entre la muerte y la bondad y nobleza

de la tierra. También “his peat-brown head” nos permite visualizar al hombre de Tollund como un cuerpo integrado a la naturaleza, como parte del mundo vegetal, su color es el de la tierra fangosa.

La última imagen de esta primera parte del poema, la cabeza que reposa, sugiere la de un hombre que descansa en paz. La tranquilidad que evoca también la veo en la postura del hombre en la primera foto, como si durmiera, de lado y en caracol, la postura del mejor descanso. Como si con el sacrificio el hombre hubiera cumplido su última función y pudiera ya descansar en paz. Los elementos visuales que Heaney elige de las fotos no son muchos, pero sí los suficientes para introducir su imagen, reflejar sensaciones semejantes a las que ellas producen, y empezar una reflexión sobre la violencia del crimen religioso, un supuesto beneficio de la comunidad que, mediante la vida de un ser humano, dirige sus plegarias a la diosa tierra.

En la segunda y tercera parte del poema la distancia con las fotos es aun mayor. Ya no encontramos elementos gráficos que nos permitan visualizarlas, pero tenemos una fuerte reflexión, que las fotos originaron, sobre la violencia que imperaba en Irlanda del Norte cuando Heaney escribió:

II
I could risk blasphemy,
Consecrate the cauldron bog
Our holy ground and pray
Him to make germinate

The scattered, ambushed
Flesh of labourers,
Stockinged corpses
Laid out in the farmyards,

Tell-tale skin and teeth
Flecking the sleepers
Of four young brothers, trailed
For miles along the lines.

III
Something of his sad freedom
As he rode the tumbril
Should come to me, driving,
Saying the names

Tollund, Grauballe, Nebelgard,

Watching the pointing hands
Of country people,
Not knowing their tongue.

Out here in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home.⁷⁹

La segunda parte se refiere al pantano como un lugar sagrado y considera un nuevo rito en el que la tierra pudiera hacer germinar los cuerpos asesinados por problemas entre irlandeses contemporáneos a Heaney: “The scattered, ambushed / Flesh of labourers, / Stockinged corpses / Laid out in the farmyards.” Pero resulta que estos problemas son precisamente religiosos; entonces esta idea invita también a un cuestionamiento de los valores religiosos, sus rituales, sus fanatismos, y sus consecuencias de muerte.

Heaney termina este poema con una reflexión sobre su propia inconformidad, pero también sobre su impotencia ante la violencia provocada por el fanatismo religioso: “In the old man-killing parishes / I will feel lost, / Unhappy and at home.” Se distancia de las fotografías, saca de contexto a este cuerpo que vivió hace miles de años y lo transforma en toda una reflexión sobre sucesos del momento en Irlanda del Norte: políticos, religiosos, comunitarios.

En todo esto, Heaney revela no sólo la conciencia social frente a los problemas de su comunidad, sino la de su identidad como artista, que en el siguiente capítulo presento con más detalle, pero podemos aquí notar lo siguiente: Heaney toma las fotos no como un documento al que se apegue con la visión de un antropólogo, que presente todos los elementos y los vincule con la historia. Él hace una selección personal, se apropia de ciertos elementos con los que expresa sus preocupaciones, pero también aquellos que le permiten dar un sentido de belleza, que le permiten expresarse como artista.

“The Grauballe Man” recupera más elementos visuales de las fotos, se distancia claramente de ellas hasta las dos últimas estrofas que, como veremos, son más reflexivas e intentan un diálogo todavía más fuerte con su comunidad. Presento a continuación las fotos correspondientes a este hombre:

⁷⁹ Seamus Heaney, *Opened Ground*, pp. 62-63.



1



2



3



4

Lo que me pareció muy atractivo del poema es precisamente su contenido pictórico, Heaney recrea las imágenes con una precisión especial, llena de novedad y belleza a través de una serie de símiles y metáforas. Si de los dos poemas éste es el más violento, es también el más rico poéticamente, con imágenes sorprendentes, intensas e inolvidables:

As if he had been poured
in tar, he lies
on a pillow of turf
and seems to weep

the black river of himself.⁸⁰

⁸⁰ Seamus Heaney, *North*, Londres, Faber and Faber, 2001, p. 28.

Un hombre recostado sobre una almohada de turba parece llorar un negro río. Preciosa imagen que transmite el dolor de un hombre que llora en negro, la oscuridad más dolorosa. Pero quizá también un hombre que llora por todos los que han pasado por su mismo río, interminable como todos, el mismo y nunca el mismo, el río de la violencia. En la primera foto apreciamos un cuerpo que efectivamente parece cubierto en chapopote pero no tenemos el efecto de movimiento que el poema nos ofrece. Ésta es una de las ventajas de la imagen verbal que, ya lo ha dicho Murray Krieger⁸¹, logra transmitir la sensación de movimiento (ya que las palabras, signos arbitrarios, nos remiten a signos naturales y sensibles).

Viene después una serie de símiles y metáforas que ofrecen una imagen más detallada de este cuerpo, pero también más rica poéticamente. Al tiempo que nos permiten visualizar las partes del cuerpo, la descripción va más allá de las fotos y enriquece nuestra “mirada” con elementos del mundo acuático, de los robles y de las aves:

The grain of his wrists
is like bog oak,
the ball of his heel

like a basalt egg.
His instep has shrunk
cold as a swan's foot
or a wet swamp root.

His hips are the ridge
and purse of a mussel,
his spine an eel arrested
under a glisten of mud.⁸²

De nuevo el hombre integrado a la naturaleza. Estas imágenes representan un cuerpo humano inerte, pero como diría Paul Ricoeur, en tensión con el mundo al que las metáforas nos transportan: la naturaleza viva y húmeda, el mejillón, la anguila, la pata de cisne, el roble. Nuestra lectura queda entonces atrapada entre dos mundos, y ahí está la riqueza poética, en el “como si” que el paso de una mirada creativa, y enamorada de la naturaleza, nos permite apreciar. Nos ofrece un sentido de dolor y de olvido, un hombre abandonado, pero también nos sumerge en la humedad y la frescura del mundo natural. Heaney presenta en él nuevas formas de ver las cosas, y el que constantemente haga comparaciones,

⁸¹ Murray Krieger, “The Problem of Ekphrasis”, en *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.

⁸² Seamus Heaney, *North*, p. 28.

presentando el objeto visual y su símil, nos habla ya de esa conciencia, de esa diferencia entre la realidad y la representación, entre la realidad y el arte.

Viene ahora la violencia más atroz:

The head lifts,
the chin is a visor
raised above the vent
of his slashed throat

that has tanned and toughened.
The cured wound
opens inwards to a dark
elderberry place.⁸³

La barbilla como visera parece un elemento protector, una ironía ante lo que viene después, que ya no la necesita, esa herida “curada” es la imagen más fuerte del poema (y corresponde a la foto más violenta, la tercera). Una herida que todavía “se abre” hacia un lugar oscuro y con vida. Quizá una terrible metáfora no sólo de la violencia pasada y presente sino de todo lo que queda por abrir y por ver antes de sanar.

También en las siguientes estrofas Heaney reflexiona sobre distintas formas de ver la realidad: “Who will say 'corpse' / to his vivid cast? / Who will say 'body' / to his opaque repose?”⁸⁴; pero sobre todo nos habla aquí de lo expresivo y lo inerte, es decir, de los límites entre la vida y la muerte, del silencio eterno en que la violencia acaba y del que no hay vuelta atrás. Después nos habla del primer momento en que vio la imagen de este hombre:

And his rusted hair,
a mat unlikely
as a foetus's.
I first saw his twisted face

in a photograph,
a head and shoulder
out of the peat,
bruised like a forceps baby.⁸⁵

y nos remite a la cuarta foto, que fue en la que aparece por vez primera este cuerpo ante los ojos del mundo, y me parece que aquí sí Heaney hace una descripción muy realista, como

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁵ *Idem.*

de la cabeza de un bebé saliendo con fórceps tal como aparece en la foto; no deja de ser agresiva por el maltrato que esto implica y porque líneas antes lo ha comparado con un feto con pelo de estopa. En fin, todo el poema es violento pero también lleva una belleza especial. Es como una balanza de intensidades. Pienso esto por la última parte:

but now he lies
perfected in my memory,
down to the red horn
of his nails,

hung in the scales
with beauty and atrocity:
with the Dying Gaul
too strictly compassed

on his shield,
with the actual weight
of each hooded victim,
slashed and dumped.⁸⁶

Ya en su memoria la imagen le permite hacer una reflexión meditada. Heaney nos revela aquí una preocupación muy fuerte, poniendo en la balanza la belleza y la atrocidad: los honores de los héroes, ¿podrían compararse con el peso de tantas muertes?

En ambos poemas Heaney partió de la mirada de otro, se apegó a su selección y disposición de los elementos fotográficos haciendo de ellos su marco de referencia, distinto al que habría tenido en otro espacio y con la presencia de los cuerpos. Yo no diría que esta limitación empobrece ni enriquece la representación verbal, pero sin duda la marca. Si las fotos de Glob nos ofrecen los hallazgos de la arqueología, tan interesantes para que un pueblo medite su historia, la pluma de Heaney las saca a la luz de otra reflexión: las circunstancias presentes. Si Glob nos entrega una memoria y un homenaje a los hombres del pasado, Heaney hace una llamada de atención a sus contemporáneos y aboga por un futuro de paz y fraternidad en su país.

Recordando la propuesta de Amin Maalouf que presenté en la introducción podemos ver que Heaney se acerca a sus ideales de fraternidad. Busca continuamente tejer vínculos a partir de las pertenencias comunes, sin dejar de mantener y apreciar la diversidad. Ya lo vimos en “The Other Side” y en estos últimos poemas. Si bien expone la

⁸⁶ *Idem.*

problemática de su comunidad, no deja de presentar también sus errores y de dar muestra de su malestar frente a la violencia y sufrimiento en general; su poesía, lejos de tener intereses propagandistas y partidarios, busca siempre la reconciliación entre los diversos grupos. Ofrece una memoria colectiva de su comunidad, pero su mirada es más amplia, pues al mismo tiempo sus poemas apuntan hacia la unión nacional.

Hasta aquí he tratado de seguir el recorrido que Supervielle y Heaney hicieron a través de los diferentes círculos de su vida, mediante la escritura. La forma en que su identidad se fue configurando en su relación con el entorno, con otras personas y con sus circunstancias. En este segundo capítulo sobresale su respuesta ante los acontecimientos que viven en sociedad. Creo que fue interesante leer algunos poemas como ecfrasis o como intertextualidad, para valorar una forma que tiene el poeta de entrar en diálogo con su comunidad. Ambos partieron de un texto anterior, pero no de cualquier texto, sino de uno que de cierta manera ya pertenecía a sus sociedades⁸⁷, y que podía ejercer un sentido de identidad comunitaria o nacional. Esto, de entrada, permite un punto de unión e identificación del poeta con su sociedad. Este texto es, digamos, el escenario común del que surge la voz del poeta para reflexionar sobre la problemática del momento. El texto que Supervielle utiliza, la Ciudad Luz, es sin duda fuente de orgullo nacional, y mediante él el poeta intenta acercarse a todos los franceses y mostrar la solidaridad y el dolor que siente ante la invasión alemana. Los textos que Heaney utilizó, las fotografías del libro de Glob, se dieron a conocer en 1969 pero años antes se sabía de la existencia de estos cuerpos. En todo caso, mediante ellos, Heaney establece un fuerte vínculo con los irlandeses descendientes de estos grupos vikingos y sus nuevos textos le permiten un serio diálogo con ellos. En cada caso el poeta hace del texto original una pertenencia personal y social y, en su transformación, devuelve su sentir a la comunidad. Esto habla también de su conciencia como artistas, que les permite apropiarse de nuevos elementos constitutivos de su identidad mediante la poesía. El poeta se reinventa en la escritura, lo cual veremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

⁸⁷ Si bien las fotos de Glob representan cuerpos extraídos en Dinamarca, cuerpos semejantes se han encontrado en Irlanda y parecen tener un origen étnico común: los vikingos.

Supervielle y Heaney, cada quien a su manera, han demostrado su preocupación frente a las consecuencias de la guerra y el crimen. Además del valor estético de su obra, se postulan en ella a favor de la paz y la justicia como muestra de su ética personal. Ésta es una parte de su identidad, el cuidado de los otros. Pero no podemos decir que tiene en ambos la misma importancia. Supervielle, después de la guerra, regresa de nuevo a una poesía intimista, aunque distinta de la anterior, porque no termina de solucionar sus conflictos interiores, sin embargo, esto le impidió, cuando la situación lo ameritó, olvidarse de sí mismo para entregarse al sufrimiento del otro. En el caso de Seamus Heaney, la conciencia del otro está fundida en su identidad desde el inicio de su obra, hasta la publicada al día de hoy. Heaney no ha dejado de escribir frente a sí e, inevitablemente, frente al otro, ya que para él “Poetry is born out of the watermarks and colourings of the self. But that self in some ways takes its spiritual pulse from the inward spiritual structure of the community to which it belongs.”⁸⁸ Su comunidad es inseparable de sí mismo. En Supervielle, en cambio, no vemos claramente el apego a una comunidad más allá de los poemas de la guerra. Su mayor apego es con la vida interior.

⁸⁸ Seamus Heaney, “Unhappy and at Home” entrevista con Seamus Deane, en *The Crane Bag, Book of Irish Studies, (1977-1981)*, V I, no 1, Dublin, Blackwater Press, 1981, p. 69.

Capítulo tres. La identidad del artista

The world about us would be desolate
except for the world within us

Wallace Stevens

Este capítulo aborda el tema de la identidad del artista, es decir, el reconocimiento que Heaney y Supervielle tienen de sí mismos como poetas. Se divide en dos partes. La primera revela la conciencia del acto creativo en la representación de la experiencia personal. En esta parte aparecerán las relaciones que existen entre la memoria y la imaginación, y el papel que juegan en la representación creativa de la identidad. La segunda parte trata de la identidad del artista en su mundo, con relación a las poéticas de su momento, o a otros movimientos y tradiciones.

1. La conciencia de la recreación artística.

Hemos visto que una parte importante de la identidad está hecha de nuestras pertenencias permanentes, de todo lo que nos hemos ido apropiando y convertimos en esencia personal, es decir, salvo por la promesa, nuestra identidad está hecha de pasado. Y si recordamos a San Agustín, el pasado no está más que en el presente del espíritu, como memoria. Entonces, cuando la memoria se pierde, ¿podemos seguir hablando de identidad? No sé si tendría sentido si la memoria se ha perdido por completo, sin embargo, una “memoria olvidadiza” como Supervielle la llama, puede ser muy enriquecedora, aun en la construcción de identidad. Porque la memoria olvidadiza, al enfrentarse con que las piezas de su pasado están fragmentadas o perdidas, pone manos a la obra y empieza su labor de reconstrucción; cuenta para esto con dos aliados: la imaginación y las arcas del olvido. La imaginación es la opción creativa, la disposición a reinventar las piezas incompletas; el olvido guarda sus secretos en arcas bien cerradas, pero tiene también su encanto, a veces

cede y permite recobrar momentos “olvidados”. Se trata de lo que Ricoeur llamó “memoria búsqueda”, voluntaria y consciente, y que se ve coronada con el reconocimiento o recuperación del recuerdo. Y en este ir y venir de la memoria, entre el olvido y la imaginación, el pasado recobra su forma o se apropia de una nueva apariencia, enriquecida. Así, el pasado no sólo está, se construye: de memoria, olvido e imaginación. Lo cual nos lleva a concebir la identidad igualmente como una combinación de memoria, olvido e imaginación. La identidad es entonces una creación. En los siguientes poemas me propongo explorar la conciencia que muestran sus autores respecto al acto creativo en su representación personal.

Hemos notado en la poesía de Supervielle la falta de recuerdos concretos de momentos vividos en el mundo exterior y material. Cuando aparecen algunas imágenes materiales, muy pronto se pierden en una creciente fantasía. Esto no sólo es resultado de una mente creativa e imaginativa, es también muestra de la imposibilidad de retener sus vivencias con nitidez. Pero hace el esfuerzo, él como pocos, practica la “memoria búsqueda” de su propio pasado, así como en una época buscó la memoria de sus antepasados. Quiere recuperar sólidamente sus vivencias, su identidad. Sin embargo, su esfuerzo no siempre se ve coronado. Varios son los poemas en los que intenta persuadir a la memoria de devolverle su pasado nítidamente. Pero ella, inmutable, le devuelve sólo brumas. La llama, por ejemplo, en “Madame”:

Grande dame des profondeurs,
Ô voisine de l'autre monde,
...
Comment vous suivre en vos detours,
Je suis simple comme le jour.

Comment pourrais-je me fier
À ce que vous sacrifiez,
Ou pensez-vous ainsi me dire
Que changer n'est pas se trahir
Que vous vous refusez au gel
Définitif de l'éternel?

Podemos notar aquí el carácter inestable de la memoria búsqueda del que habló Ricoeur, el miedo que implica el olvido del pasado. Pero en los últimos versos hay también una concepción interesante del pasado: cambiar no es traicionarse, la memoria se rehúsa a lo fijo y definitivo. No hay opción, el pasado no es fijo, está siempre cambiando, el presente lo

reacomoda continuamente, como a la identidad. Estos versos son una muestra de la conciencia de Supervielle de que el pasado, y con él, la identidad, son una construcción. Ricoeur también lo dijo: para reconstruir el pasado de todas formas necesitamos imaginar, y esto ya hace de la reconstrucción una transformación. En “Oublieuse Mémoire” nos dice Supervielle:

Regarde, sous mes yeux tout change de couleur
Et le plaisir se brise en morceaux de douleur,
Je n'ose plus ouvrir mes secrètes armoires
Que vient bouleverser ma confuse memoire.

Je lui donne une branche elle en fait un oiseau,
Je lui donne un visage elle en fait un museau,
Et si c'est un museau elle en fait une abeille,
Je te voulais sur terre, en l'air tu m'emerveilles!⁸⁹

Aparece aquí la queja hacia una memoria que lo evade, lo confunde y no le devuelve lo que pide; no le ayuda en su intento de verdad y no alcanzarla lo llena de dolor. Pero, después del dolor, Supervielle nos habla de una memoria que lo sorprende y maravilla. Nos revela la riqueza que la imaginación resguarda en sus profundidades, el camino de la transformación, a pesar de la confusión y la desconfianza que ésta implica. La memoria, como la cera de Platón que ha perdido las marcas impresas, se rehúsa a la precisión y la exactitud, pero es ahí precisamente donde están sus bondades: “cambiar no es traicionar”, es ver otras posibilidades, crear mundos nuevos.

En otros versos del mismo poema, tenemos:

Que modèlent mes jours ta lumière et tes mains,
Refais par-dessus moi les voies du lendemain,
Et mène-moi le coeur dans les champs de vertige
Ou l'herbe n'est plus l'herbe et doute sur sa tige.⁹⁰

Supervielle busca claramente modelar sus vivencias, su identidad, a partir de la memoria olvidadiza; está consciente del acto creativo y artístico que puede verse enriquecido con la imaginación.

En “Olvidadiza Memoria”, texto que le dedica a Supervielle, Maurice Blanchot escribe: “La poesía es memoria, tal es la antigua afirmación. La memoria es la musa. Aquel

⁸⁹ Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, Lonrai, Gallimard, 1996, pp. 485-486.

⁹⁰ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 485.

que canta, canta por recuerdo y da poder de recordar.”⁹¹ Pero más adelante, ajusta esta idea con respecto a la obra de nuestro poeta: “Supervielle nos dice, a mí me dice por lo menos, algo semejante. La musa no es la Memoria, es Olvidadiza Memoria. El olvido es el sol, la memoria brilla por reflejo, reflejando el olvido y sacando en esta reflexión luz- maravilla y claridad- del olvido.”⁹² “El olvido es mediación, poder afortunado.”⁹³ Olvidadiza Memoria es entonces la musa de la creatividad. El lado oscuro de la imprecisión ha dejado de ser un defecto y es ahora la ocasión para la creatividad, para dibujar mundos fantásticos, realidades que sólo existen en la imaginación del poeta. Pero esto no disminuye su importancia en términos de identidad, pues si bien no se refieren precisamente a un pasado vivido en el mundo exterior, son vivencias internas que cobraron vida en su espíritu, son una forma de ficción de la que Ricoeur escribió en “The Function of Fiction in Shaping Reality”⁹⁴, que puede recrear el mundo y las posibilidades de vida.

Ricoeur sugiere que la ficción puede cambiar la realidad, inventarla y descubrirla, siempre y cuando, y dado que no tiene un referente previo en el mundo real, se refiera a la realidad de una manera productiva. Para que las imágenes ficticias sean productivas hay que verlas de forma distinta a como la tradición nos ha acostumbrado, en dos sentidos: primero, no hay que considerarlas en el ámbito de la percepción sino en el del lenguaje; y segundo, nuestra actitud ante ellas no debe ser pasiva, debemos vincularlas con el pensamiento, es decir, trabajarlas intelectualmente. Esto tiene que ver con su teoría de la metáfora, a la cual le atribuye el poder de ampliar el mundo y darle nuevos sentidos. La imaginación creativa, como la metáfora, contempla simultáneamente las semejanzas y las diferencias entre el mundo real y el ficticio. Además, al iniciar en el lenguaje, pasa de lo semántico a lo sensible, y no viceversa. Este camino de la imaginación trae consigo la ventaja de que la imagen creada nunca pierde su brillo, pues está siempre en naciente significación. Dice Ricoeur:

The ultimate role of the image is not only to diffuse meaning across diverse sensorial fields, to *hallucinate* thought in some way, but, on the contrary, to effect a sort of *epoché* of the real, to suspend our attention to the real, to place us

⁹¹ Maurice Blanchot, “Olvidadiza memoria”, *Diálogo inconcluso*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1996, p. 489.

⁹² *Ibid.*, p. 490, y Blanchot se refiere al primer verso de “Oublieuse Mémoire”: ‘Pâle soleil d’oubli, lune de la mémoire’.

⁹³ *Ibid.*, p. 491.

⁹⁴ Paul Ricoeur, en *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, ed. Valdés, Mario, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 1991, pp. 117-136.

in a state of non engagement with regard to perception or action, in short to suspend meaning in the neutralized atmosphere to which one could give the name of the dimension of fiction. In this state of non-engagement we try new ideas, new values, new ways of being-in-the-world. Imagination is this free play of possibilities. In this state, fiction can, as we said above, create a *redescription* of reality. But this positive function of fiction, of which the *epoché* is the negative condition, is understood only when the fecundity of the imagination is clearly linked to that of language, as exemplified by the metaphorical process. In that case we grasp this truth: we *see* some images only to the extent that we first *hear* them.⁹⁵

En el siguiente poema de Supervielle podremos apreciar, entre otras cosas, la imaginación productiva:

La Table

Des visages familiers
Brillent autour de la lampe du soleil.
Les rayons touchent les fronts
Et parfois changent de front
Oscillant de l'un à l'autre.

Des explosions d'irréel dans une fumée blanchissante
Mais nul bruit pour les oreilles:
Un fracas au fond de l'âme.

Des gestes autour de la table
Prennent le large, gagnent le haut-ciel,
Entrechoquent leurs silences
D'où tombent des flocons d'infini.

Et c'est à peine si l'on pense à la Terre
Comme à travers le brouillard d'une millénaire tendresse.

L'homme, la femme, les enfants,
À la table aérienne
Appuyée sur un miracle
Qui cherche à se définir.
Il est là une porte toute seule
Sans autre mur que le ciel insaisissable,
Il est là une fenêtre toute seule,
Elle a pour chambranle un souvenir
Et s'entrouvre
Pour pousser un léger soupir.

L'homme regarde par ici, malgré l'énorme distance,
Comme si j'étais son miroir,
Pour une confrontation de rides et de gêne.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

La chair autour des os, les os autour de la pensée
Et au fond de la pensée une mouche charbonneuse.
Il s'inquiète
Comme un poisson qui saute
À la recherche d'un élément,
Entre la vase, l'eau et le ciel.

Le ciel est effrayant de transparence,
Le regard va si loin qu'il ne peut plus vous revenir.
Il faut bien le voir naufrager
Sans pouvoir lui porter secours.

Tout à coup le soleil s'éloigne jusqu'à n'être plus qu'une étoile perdue
Et cille.

Il fait nuit, je me retrouve sur la Terre cultivée.
Celle qui donne le maïs et les troupeaux,
Les forêts belles au coeur,
Celle qui ronge nuit et jour nos gouvernails d'élévation.

Je reconnais les visages des miens autour de la lampe
Rassurés comme s'ils avaient
Échappé à l'horreur du ciel,

Et le lièvre qui veille en nous se réjouit dans son gîte;
Il hume son poil doré
Et l'odeur de son odeur, son coeur qui sent le cerfeuil.⁹⁶

Para empezar, todo el poema está en presente. No tenemos las marcas del pasado que, como vimos con Ricoeur, son importantes para distinguir el recuerdo de la imagen puramente imaginaria. Supervielle nos invita, en un principio, a la intimidad de una escena familiar. Rostros conocidos alrededor de la mesa, iluminados por un sol que juega moviendo los rayos de frente en frente. A partir de la segunda estrofa, la irrupción de lo irreal nos revela que la escena descrita no es tan cotidiana como parecía. Eso sí, es silenciosa como todas las escenas de Supervielle, el estruendo se oye sólo en el fondo del alma. Poco a poco nos envuelve en un mundo imposible: un milagro sostiene la mesa en el aire, la reunión familiar toma lugar en el cielo. Lo interesante es que la presenta con tal sencillez y naturalidad que apenas nos damos cuenta de la imposibilidad. Creo que ahí está la magia y el encanto de Supervielle, en la sutileza. Un lenguaje cotidiano, una sintaxis dentro del orden común, dan lugar a una voz poética que suena muy natural, de tal forma que nos transporta a otra realidad casi desapercibidamente; cuando menos lo imagina, el lector ya está en una nueva

⁹⁶ Jules Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, Lonrai, Gallimard, 1996, pp. 191-192.

dimensión. Lo ha llevado a las profundidades de su pensamiento sin mayor aviso. Creo que el único momento de ruptura es la aparición del hombre que mira desde la tierra, que será él mismo, distraído por el vuelo de una mosca y salta de nuevo al cielo como un pez.

Vemos aquí que la memoria búsqueda ha desaparecido, el poeta confía ahora en la imaginación. Aunque puede ser el recuerdo de una imaginación en el pasado: Sentado a la mesa en el seno familiar, se desprende de todo lo que lo rodea para iniciar un viaje en el espacio. Él mismo habló de su don de ubicuidad como fuente de inspiración: “L’inspiration se manifeste en général chez-moi, par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l’espace que dans les diverses régions du coeur et de la pensée.”⁹⁷ Esta experiencia de viaje-sueño es constante en Supervielle. En todo caso, si alguien recuerda es el poeta, lo cual nos remite a una identidad individual. También podemos hablar de una forma de memoria interna en donde, si aparece algún recuerdo de la vida concreta, claramente domina la imaginación. Y en esto apreciamos la conciencia de Supervielle como artista, como creador de espacios nuevos.

El poema presenta la confusión y perplejidad de un mundo desconocido, el sentido del abismo ante la mirada que se pierde en el infinito, del que aun la transparencia es aterradora. No podemos situar al poeta ni en el tiempo ni en el espacio, que sería una de las grandes aportaciones de la memoria según vimos con Ricoeur, la posibilidad de tener más certidumbres sobre nuestro lugar en el mundo. Pero todo esto es parte de lo que hemos reconocido en Supervielle como elementos constitutivos de su carácter: la confusión, la incertidumbre, la inquietud. Es angustiante y ambigua la estancia celeste, cuyo único muro es el cielo inaprensible, como lo ha sido su propia identidad. En muchos poemas Supervielle nos deja como flotando en un enigma, algo queda como “un miracle / Qui cherche à se définir”.

Pero la angustia se resuelve en un momento de alivio: ya de vuelta del viaje imaginario, reconoce a los suyos y recibe de ellos la tranquilidad, ahí está su alivio, en los otros. La imaginación productiva de la que ha hablado Ricoeur ha cumplido un papel importante: Desde el momento en que las imágenes se originan en el lenguaje, cada nueva lectura es una recreación distinta de este mundo etéreo que, a su vez, genera una nueva tensión con el ámbito de la vida cotidiana, renovando así nuestra percepción del mundo que

⁹⁷ *Ibid.*, p. 563.

rodea al poeta. El contraste entre un mundo incierto y vertiginoso, que se redibuja en cada lectura, con la seguridad y la calidez que ofrece un hogar tangible, transmite en cada caso una nueva apreciación de la maravilla de pisar una tierra firme, cultivada y llena de vida. La última estrofa es la vida misma, real y sensorial en la imagen de la liebre que se regocija en ellos, es decir, su alegría es reflejo de la de esta familia. Su piel dorada, su olor y el corazón que aspira el olor del perifollo, es la vuelta a la Tierra en toda su vitalidad.

Con frecuencia Supervielle parece alejarse de la Tierra mediante la escritura, para crear espacios más amplios y transparentes en donde da vida a seres fantásticos y de alguna manera los relaciona con su propia vida. Henry Michaux consideró que “il cherche plus loin encore (que les distances de l’exotisme ou du ciel), pressé par une nostalgie de distance, qui distend et dépasse tous ses vers, il cherche et present une sorte d’absence essentielle, ou tout serait présent-absent.”⁹⁸ En este poema ha buscado lejos, en el enigma celeste, y ha logrado transmitir la intensidad que surge de la síntesis entre la realidad y la fantasía, y el alivio que de ella se desprende.

El trabajo de Heaney, como hemos visto, es muy distinto. Su intención está más cercana a la realidad material, por lo que con mayor frecuencia se inclina por evocar memorias concretas haciendo un mayor uso de la memoria búsqueda de la que habló Ricoeur, que de la ficción. Walter Benjamin ha insistido en el valor de la memoria búsqueda, voluntaria, sabiendo que el esfuerzo por recordar puede ser grande, pero también puede traernos tesoros valiosos:

Quien busca acercarse a su pasado enterrado, debe conducirse como un hombre cavando. Sobre todo, no debe temer el regreso una y otra vez al mismo asunto; a esparcirlo como se esparce la tierra, a voltearlo como el suelo es volteado. Ya que el “asunto mismo” no es más que las capas que entregan sus secretos más buscados sólo a la investigación meticulosa. Es decir, entregan esas imágenes, que separadas de asociaciones anteriores, residen como tesoros en los serios espacios de nuestras últimas miradas – como torsos en la galería de un coleccionista.⁹⁹

Esto nos recuerda la metáfora de cavar con que Heaney se refiere a la escritura. Veámos en el primer capítulo que, en parte, pone a la escritura a la par de un trabajo vital, del que se obtiene el alimento diario, un trabajo que propicia la fertilidad y con ella la vida; pero

⁹⁸Henry Michaux, citado por Claude Roy, *Jules Supervielle, une étude*, Paris, Ed. Seghers, 1949, p. 16.

⁹⁹ Traducción de la autora, de Walter Benjamin, “Excavation and Memory”, *Selected Writing*, v. 2, ed. por Michael JENNINGS, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 576.

también la equipara con una búsqueda en espacios oscuros, milenarios y el intento por arrancar lo que en ellos yace, de sacar a la luz lo que la tierra y el tiempo van cubriendo, entre otras cosas, la historia. Heaney pone toda su confianza en la escritura para sacar las cosas del olvido, pero también está consciente del acto creativo que entre la memoria y la imaginación, configuran el pasado. Hemos visto que sus poemas evocan vivencias de una manera muy concreta, con el detalle de los colores, sonidos, olores, con el movimiento de cada parte del cuerpo humano, sin olvidar dolores, placeres, emociones. Pero recordemos a Ricoeur, siempre, al traer el pasado a la mente, está presente la imaginación. Considerando las dicotomías en las que Ricoeur agrupa los modos de memoria: hábito-recuerdo, evocación-búsqueda, inmediata-secundaria, e interna-externa, presento una lectura de “Churning Day”, un poema de Heaney en el que podemos apreciar estas formas de recordar:

A thick crust, coarse-grained as limestone rough-cast,
hardened gradually on top of the four crocks
that stood, large pottery bombs, in the small pantry.
After the hot brewery of gland, cud and udder,
cool porous earthenware fermented the butter milk
for churning day, when the hooped churn was scoured
with plumping kettles and the busy scrubber
echoed daintily on the seasoned wood.
It stood then, purified, on the flagged kitchen floor.

Out came the four crocks, spilled their heavy lip
of cream, their white insides, into the sterile churn.
The staff, like a great whiskey muddler fashioned
in deal wood, was plunged in, the lid fitted.
My mother took first turn, set up rhythms
that slugged and thumped for hours. Arms ached.
Hands blistered. Cheeks and clothes were spattered
with flabby milk.

Where finally gold flecks
began to dance. They poured hot water then,
sterilized a birch wood bowl
and little corrugated butter-spades.
Their short stroke quickened, suddenly
a yellow curd was weighting the churned-up white,
heavy and rich, coagulated sunlight
that they fished, dripping, in a wide tin strainer,
heaped up like gilded gravel in the bowl.

The house would stink long after churning day,
acidic as a sulphur mine. The empty crocks

were ranged along the wall again, the butter
in soft printed slabs was piled on pantry shelves.
And in the house we moved with gravid ease,
our brains turned crystals full of clean deal churns,
the plash and gurgle of the sour-breathed milk,
the pat and slap of small spades on wet lumps.¹⁰⁰

Tenemos una memoria búsqueda, voluntaria y consciente, pero sin mayor esfuerzo, es decir, no lleva el carácter inestable que el miedo al olvido implica. No hay referencia ni preocupación por el olvido. Y esto es muestra de la propia estabilidad y certidumbre del poeta. Por otro lado, a diferencia de la memoria hábito, que vivimos cotidianamente, éste poema revela una memoria recuerdo, un pasado; sin embargo, lleva también las marcas de que anteriormente fue memoria hábito, fue un conocimiento y práctica cotidianos, que lo llevaron a conservar las imágenes con nitidez, aun cuando el hábito se ha perdido y ha tomado el lugar de un recuerdo. Es de llamar la atención el detalle con que describe la crema, en todas las formas que va tomando en el proceso de convertirse en mantequilla: la textura de las ollas de fermentación, el ruido de las palas, los ritmos del trabajo, el dolor de brazos y manos, la ropa salpicada. Para entonces ya no es crema blanca, son copos dorados, y bailan. Aquí ha entrado ya la imaginación. Pero en este caso no se trata de cubrir ausencias, olvidos, es la conciencia del artista quien ha entrado en juego. A diferencia de otros recuerdos de niñez que resultan naturalmente nostálgicos, creo que lo que resalta aquí es el placer de la experiencia en sí y de la creación poética: las imágenes en movimiento, la viveza de los colores y los olores, la aliteración y la onomatopeya, todo ayuda a recrear esa atmósfera de trabajo duro pero divertido, en equipo, en casa y productivo, una atmósfera de satisfacción. El sentido de pérdida se disuelve en la alegría de la composición. La imaginación con que completa sus recuerdos en este poema, por ejemplo, “our brains turned crystals”, surge del placer del poeta en la actividad creativa, del deseo de enriquecer su composición con imágenes novedosas.

Se trata también de una memoria secundaria, retomando las dicotomías mencionadas, pues es la reproducción de un proceso. No podemos saber si es únicamente una memoria interna o también externa, es decir, si está presente la mirada al mundo exterior que le entrega estos recuerdos. En todo caso, las imágenes en movimiento y su

¹⁰⁰ Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, Londres, Ed. Faber and Faber, 1966, pp. 21-22.

contenido sensorial, reviven el momento con la intensidad, la velocidad y el fluir del tiempo que el proceso implicaba.

En esta combinación de modos de memoria, se distingue un hombre inmerso en la actividad, atento a todos los detalles, tal como lo hemos visto en poemas anteriores: un carácter atento a la precisión y satisfecho del trabajo terminado.

Heaney y Supervielle muestran en estos poemas la conciencia de su trabajo artístico. Un trabajo que reconfigura las piezas del pasado, seleccionadas (nuevamente la identidad es resultado del deseo) y completadas con fantasías, como el baile de la mantequilla o el viaje al espacio ida y vuelta.

Quiero terminar esta sección retomando algunas ideas de Charles Baudelaire sobre este proceso de creación artística, en el que la memoria, la imaginación y el arte juegan un papel importante para representar el mundo y el pasado. Para hablar de la relación entre imaginación y memoria, Hans-Jost Frey, en el capítulo que dedica a Baudelaire en *Studies in Poetic Discourse, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*, retoma el discurso pronunciado por el poeta francés, en la ocasión del Salon de 1859. El texto inicia planteando la relación imitación-imaginación, y Frey concluye que para Baudelaire “Imitation is the activity of the satisfied. Only those who find pleasure in what is, want to reproduce things the way they are. Those who are unsatisfied have no reason to reproduce something full of imperfections [...] Imagination is an asset of the unsatisfied.”¹⁰¹ Pero lo más importante de la creación artística para Baudelaire no es crear cosas nuevas sino nuevos sentidos, interpretar. La creación artística es interpretación. Así, en donde la pura imitación realmente se queda corta con respecto a la imaginación, es en su lejanía con la interpretación como un acto que entrega un sentido nuevo. Ahora, la interpretación se da mediante la composición, es decir, el ordenamiento de los elementos artísticos. En esto consiste realmente el acto creativo, en la interpretación que surge de la composición, y ésta a su vez está determinada por la imaginación. Y en todo esto, quien juega un papel determinante resulta ser la memoria. Dice Baudelaire: “Es un hecho que todos los buenos y

¹⁰¹ Hans Jost Frey, *Studies in Poetic Discourse, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 62.

verdaderos dibujantes dibujan a partir de la imagen escrita en su mente y no a partir de la naturaleza.”¹⁰²

¿Por qué tiene tanta importancia la memoria en la creación efectiva? La memoria no sólo guarda, altera. Y ahí está su importancia, pues mediante la alteración logra una interpretación y un enriquecimiento de la vida, que depende de la selección de los detalles importantes y el resguardo de un sentido del todo, de la vivencia en su conjunto. Al no tener el modelo o la vivencia presente, ya no nos perdemos en detalles, la memoria ha elegido y simplificado, se ha quedado con lo esencial. Entonces su función en el arte es lograr que el detalle no se pierda en el todo pero que tampoco lo destruya, conserva la relación entre los episodios individuales y el sentido que surge de la experiencia completa, “... in the tension between the detail and the whole [...] neither one is lost”.¹⁰³ Entonces se logra la intensidad, la concentración de la vida que Frey define como “the experience of the whole in the individual”.¹⁰⁴ El todo, ausente, es recreado por el orden escogido, es decir, por la composición poética de todos los elementos que la memoria entrega al escritor. Así, la memoria juega un papel fundamental en la creación poética, pues permite al escritor presentar, no todo lo pasado, sino lo que para él fue significativo de cada vivencia. Y esto ya nos habla más de sí mismo, de sus intereses y emociones personales, que del momento recreado.

Es así como Heaney y Supervielle nos hablan de sí mismos en los poemas anteriores, interpretando sus acciones (reales o ficticias). Nos revelan inquietudes, gustos, carácter. En “Churning Day” reaparece el carácter que ya hemos visto del hombre cuidadoso y atento al trabajo artesanal, En “La Table” está la insatisfacción de la que habla Baudelaire, que propicia el vuelo a la imaginación; una vez más, el hombre que busca en soledad. A fin de cuentas, Supervielle, como heredero del simbolismo (lo veremos en la siguiente sección) es más cercano a Baudelaire.

¹⁰² Citado por Hans Jost Frey, *op. cit.*, p. 77, tomado de Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, II, París, La Pléiade, 1976; traducción de la autora.

¹⁰³ Hans Jost Frey, *op.cit.*, p. 81.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 85.

2. La identidad del artista en su mundo y en otras tradiciones

Hemos hablado ya de la manera en que la identidad se construye con base en los recuerdos, pero también conforme a los deseos: las pertenencias escogidas, la intención de mostrarlas sólo en parte, la invención de historias con las que se enfrenta la realidad. Es decir, siempre está la posibilidad de recreación y de ficción. Más aún en la vida del artista. Su profesión, en tanto que creativa, lo hace especialmente consciente de su identidad y de la posibilidad de reinventarse constantemente.

En su ensayo “Inscribing alterity. Transactions of self and other in Miró’s self portraits”¹⁰⁵ (ya mencionado en el capítulo dos) David Lomas también plantea que “The subject is neither identical with itself, nor with the portrait that each of us paints of ourselves, that consoling fiction of an autonomous ego invested with attributes of ‘permanence, identity and substantiality’”.¹⁰⁶ En este texto, Lomas enfatiza la presencia de los otros en el sí mismo del artista, que antes había sido considerado individual y autónomo. Se basa en el psicoanálisis y en el surrealismo, que plantearon la presencia de los otros mediante voces en el subconsciente. Lomas se refiere a la identidad del artista que se aprecia en un autorretrato, y la presenta como el resultado de una dialéctica entre el sí mismo y la alteridad. Expone el caso concreto de Miró, quien en un autorretrato rompió con los límites del ego para convertirse en otros mediante las voces del subconsciente: toma señas de identidad de Blake y Van Gogh, a quienes tenía presentes en ese momento por imágenes y lecturas, para recrear la suya. Lomas recuerda entonces la frase de Rimbaud: “Je est un autre”. El caso de Miró es un ejemplo del papel de las voces en el subconsciente, pero lo importante es tener presente que el ser realmente está expuesto a la presencia de los otros y que pueden pasar a formar parte integral de su identidad.

La otredad fractura la unidad ilusoria, la familiaridad y la permanencia. Y con mayor razón en el caso del artista por su constante disposición y apertura a otras tradiciones, a otros artistas. En esta sección quiero presentar un aspecto que me parece significativo en la identidad artística tanto en Jules Supervielle como en Seamus Heaney: su

¹⁰⁵ David Lomas, “Inscribing alterity. Transactions of self and other in Miró’s self portraits” en WOODALL, Joanna, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997, pp. 167-186.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 167.

adhesión a cierta forma de romanticismo. Voy a empezar presentando, a grandes rasgos, la presencia de los otros que también los conformaron como poetas, las otras voces que en parte recibieron y en parte rechazaron. Pero, como dije, me enfocaré en la otredad romántica, recibida y acogida de distinta manera en cada uno.

Supervielle empieza a escribir en el momento del apogeo del surrealismo francés, sus primeras publicaciones aparecen en los años veinte. Se tardó en recibir las influencias contemporáneas, ya que se identificó mejor con la claridad del clasicismo, al tiempo que la poesía moderna ya había tenido en Francia un desarrollo importante. Así, de sus herencias, Supervielle se inclinó en principio por las más clásicas, como los versos cortos entre seis y ocho sílabas y la máscara del fabulista, pero más adelante intentó también conciliarlas con el modernismo: “J’ai été long à venir à la poésie moderne, à être attiré par Rimbaud et Apollinaire. Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes classiques des romantiques. Et, s’il m’est permis de faire un aveu, [...] j’ai tenté par la suite d’être un de ceux qui dissipèrent cette fumée en tachant de ne pas éteindre la flamme, un conciliateur, un réconciliateur des poésies ancienne et moderne.”¹⁰⁷ No se limitó a las formas tradicionales, trabajó también el verso libre y acogió la influencia de Whitman y Laforgue.

En la época del surrealismo los poetas franceses más diversos se unieron o se opusieron a la idea de una esencia autónoma de la poesía, propia de este movimiento, pero en lo que todos coincidieron fue en lanzarse en busca de lo inaudito, que intentaron obtener de las correspondencias secretas de lo sensible. Reorganizaron el mundo real en fantasías con formas y relaciones nuevas. Las imágenes, realistas u oníricas, conscientes o inconscientes, precisas o confusas, eran el timón del poema. Por lo demás, la aventura de muchos de estos poetas fue un trabajo individual. Tal fue el caso de Supervielle.

Hemos visto en varios de sus poemas que compartió los intereses surrealistas arriba mencionados, pero es interesante notar también que no se dejó influenciar por las voces que exploraron el inconsciente como fuente principal de la poesía y la impregnaron de imágenes casi siempre inconexas. Él tiene un gran interés por el sueño, pero no el que va a la deriva, sino el que le permite después de todo sacar un sentido, quiere hacer un sueño

¹⁰⁷ Jules Supervielle, “En Songeant à un art poétique”, *Oeuvres poétiques complètes*, Lonrai, Gallimard, 1996, p. 560.

consciente. Tomó de sus contemporáneos la imaginación poética pero sin abandonarse a la pérdida de conciencia, en parte por miedo a perderse definitivamente, pues ya se sentía bastante desorientado en su vida y lo que buscaba era más que nada direcciones, guías que lo ayudaran a encontrar su lugar en el mundo. Se deja llevar sólo momentáneamente por un espíritu que va más allá de la razón, por el interés creativo y el afán de vislumbrar los misterios del mundo, pero regresa a sí mismo con la esperanza de haber dado un paso en la comprensión de dichos misterios y en su búsqueda personal.

De los surrealistas, que a su vez la heredaron del simbolismo, le llega la corriente romántica. En su poesía hay un intento de simbiosis con el universo, en el que encuentra nuevas relaciones y asocia distintas realidades y fantasías. Esto habla de una voluntad de creación de un mundo personal que fue tan característico de los románticos, Supervielle crea internamente lo que el mundo exterior le negó. Isaiah Berlin, en *The Roots of Romanticism*¹⁰⁸, habla del movimiento *pietist*, una rama del luteranismo que él considera la verdadera raíz romántica, y cuya característica principal fue la introspección, con el fin de retomar la vida espiritual y compensar con ella las carencias y decepciones de la realidad. La poesía de Supervielle es una poesía romántica, en el sentido de que creó sus mundos personales y se encargó de rescatar en ellos el yo profundo e individual. Como hemos visto, lo hace mediante la imaginación surrealista, onírica y fantasiosa, y de manera fragmentaria, característica de sus contemporáneos. Su romanticismo lleva las huellas del simbolismo que buscó expresar los misterios de la existencia, las imágenes oníricas del surrealismo, y la fidelidad a sus intereses personales que lo dirigen a crear un orden subjetivo. En su poesía “in-dividual”, nueva y personal, no podemos dejar de escuchar estas otras voces y apreciar los diversos caminos que fue recorriendo en su formación como poeta-artista, en su mundo y en relación con otras tradiciones.

Veamos ahora una parte del recorrido que Seamus Heaney ha seguido en su formación como poeta-artista. Empecemos con el legado que recibió de su país de origen. Heaney nació en 1939, el mismo año en que Yeats murió. El esfuerzo de este último por recuperar las tradiciones, mitos, héroes, historia y lengua irlandesa, a través de la escritura, había sido incansable. Para entonces, el impulso recreador del heroísmo romántico irlandés había llegado a su máximo nivel y la poesía ya necesitaba aires nuevos. Por otro lado,

¹⁰⁸ Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 37.

James Joyce, quien murió en 1941, había llevado la literatura por caminos muy distintos, el del realismo y el modernismo. La generación de poetas que siguió a estos dos grandes artistas, se enfrentó con la necesidad de explorar nuevos caminos; sin embargo la influencia de ambos se hará presente en ellos de una u otra manera. A partir de los años cuarenta, los escritores se inclinaron por una expresión más auténtica de las experiencias cotidianas. Esta actitud fue especialmente la de Patrick Kavanagh, cuyo interés en lo local y lo ordinario tendrá una fuerte influencia sobre Heaney. Por su parte, John Hewitt mostró siempre un interés en la relación del arte y el sentido local de Ulster, lo cual dejó en los escritores norirlandeses que le siguieron, incluyendo a Heaney, una importante referencia a la tradición más íntima de su lugar de origen. Sus predecesores más cercanos, Thomas Kinsella y John Montague, empiezan a escribir en los años cincuenta, con la convicción de que la muerte de la lengua irlandesa ha sido inevitable y ha roto la promesa del resurgimiento de la tradición que Yeats buscó. Escriben con una actitud de ruptura, de soledad. La obra de Seamus Heaney se irá moviendo entre la tradición y la conciencia de la ruptura. Pero su rompimiento no es un abandono de la tradición sino de su enaltecimiento, es decir, para él el pasado debe traerse al presente pero sólo para comprenderlo, con un sentido de continuidad y entendimiento. Yeats, Joyce y Kavanagh, son los poetas irlandeses a quienes más menciona en sus escritos, los admira y reconoce como voces de las que se ha apropiado. De Yeats recibe la importancia de cultivarse como poeta con la autoridad que pueda dar forma a una conciencia pública. De Joyce recibe la libertad de oír ante todo su propia voz. De Kavanagh, lo mencioné, el interés por lo cotidiano y lo local.

Por otro lado, Heaney no desprecia en absoluto la otra herencia, menos íntima respecto a sus raíces geográficas, pero de la cual muy pronto se apropió con gran aprecio: la tradición inglesa. Aquí destacan las influencias de Wordsworth y Hopkins, que él mismo honra en dos ensayos que aparecen en *Preoccupations*: “The Makings of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats” y “The Fire ‘i the Flint: Reflections on the Poetry of Gerard Manley Hopkins”.¹⁰⁹ De Wordsworth absorbe en buena medida la tradición romántica inglesa, la naturaleza y la vida rural como materia poética, la fidelidad a la sencillez de la vida y la contemplación en ellas como fuentes de revelación. Esta herencia es fundamental en su poesía, pero a la vez es distinta y personal. Como hemos visto, el

¹⁰⁹ Seamus Heaney, *Preoccupations, Selected Prose*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

paisaje en Heaney no es sólo contemplado, es vivido como él lo vivió, físicamente experimentado, a tal grado que es mediante la representación de la acción humana que la naturaleza cobra vida. Heaney vacía en su poesía su experiencia rural en toda su rudeza e intensidad. Esto contrasta con la actitud contemplativa del romanticismo inglés.

Por otro lado, Heaney escribe en la segunda mitad del siglo XX, después de las dos guerras mundiales, el romanticismo ya ha dado nuevos frutos y ha tomado otros rumbos. Al final de cuentas, este movimiento propició la aceptación de la pluralidad de valores y de la incompatibilidad de los ideales humanos. Con las consecuencias que trajeron las guerras del siglo XX se enfatiza la necesidad de aceptar las diferencias, pero sobre todo de negociar, de tolerar, y de encontrar puntos medios, equilibrios. Y ya hemos visto la constancia con la que Heaney demuestra su actitud conciliadora, actitud que no se distingue en el romanticismo inglés.

Hasta aquí, me parece interesante poder apreciar la forma en que el romanticismo fue recibido y transformado de tan distintas maneras por estos dos poetas. A Jules Supervielle, quien recibió la tradición francesa pero ya transformada por la pluma de simbolistas y surrealistas, lo llevó a la construcción de mundos oníricos y fantasiosos, aunque ordenados, con el afán de penetrar los misterios de la existencia. A Seamus Heaney, quien la recibió directamente de uno de los mayores románticos ingleses, le permite recrear sus vivencias en la naturaleza, concretas y apegadas a la realidad material. A Supervielle le permitió explorar su yo profundo, a Heaney lo invita a reelaborar la vida cotidiana y la convivencia con los otros, que se transforma en su interés por la tolerancia mundial.

Pero hay un punto en el que ambos poetas se acercan, mediante esta misma tradición. De todas las formas románticas, según Charles Taylor, la reminiscencia es central y ha permanecido de una u otra forma hasta la fecha:

There are strong continuities from the Romantic period, through the Symbolists and many strands of what was loosely called 'modernism', right up to the present day. What remains central is the notion of the work of art as issuing from or realizing an 'epiphany', to use one of Joyce's words in a somewhat wider sense than his. What I want to capture with this term is just the notion of a work of art as the locus of a manifestation which brings us into the presence of something which is otherwise inaccessible, and which is of the highest moral or spiritual significance; a manifestation, moreover, which also defines or completes something, even as it reveals.¹¹⁰

¹¹⁰ Charles Taylor, *The Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 419.

Y es en la epifanía que quiero enfocarme a continuación.

Recordemos que el romanticismo consideró que la razón había petrificado la imaginación y no había podido dar cuenta de un ser humano completo, por lo que busca recuperar el lado espiritual e irracional. Distingue las necesidades del alma de las de la razón, dos esencias en el ser humano de las que se desprenden los dos grandes caminos del conocimiento: entender y comprender. Las ideas y los sistemas, es decir, la razón, no pueden aprehender la realidad, lejos de eso, la mutilan al imponerle un orden que no es el de la naturaleza, al querer dominarla, poseerla. Pero existe otra actitud que el hombre puede tener frente al mundo, la contemplación romántica. Ésta no se dirige a la posesión sino a la fusión y el olvido del ser en el universo, para vincularse con las raíces, con el origen del hombre. Y es ésta la verdadera comprensión del mundo. Una comprensión que implica pararse en las orillas de la vida cotidiana, dejarla atrás por un momento, cruzar las fronteras de la realidad concreta e intentar vislumbrar nuestras propias raíces, nuestro origen. Ese mundo perfecto, el paraíso perdido del que el hombre fue un día expulsado por Dios, según la Biblia, o del que el alma cayó a la Tierra una vez que perdió las alas con las que cruzaba el Cielo, según Platón. Y sólo el poeta puede vincularse al mundo de la verdad, a través de la reminiscencia, una forma de memoria instantánea del paraíso perdido. El poeta “Conoce, en una breve ráfaga, la eternidad [...] Ha visto el reino.”¹¹¹

La reminiscencia aparece en los románticos como un momento de revelación, un momento de unión con el más allá, con la verdad del universo. Se trata de una revelación que puede darse por la introspección, el sueño, el inconsciente o por la percepción del mundo y la imaginación. Por ejemplo, según Albert Béguin, en Novalis “el “sueño” es algo más que el simple sueño nocturno: es a la vez la manifestación de una realidad invisible y la expresión de una Conciencia superior, accesible por medio de la magia poética y destinada a resolver un día las contradicciones fundamentales de la vida. Sueño y conciencia en ese sentido dejan de oponerse [...] Novalis llegó a estas ambiciones ‘mágicas’ gracias a dos experiencias íntimamente conectadas: la de la vida y la del sueño.”¹¹² En los románticos ingleses, también el sueño jugó un papel revelador; pero con más frecuencia fue

¹¹¹ Octavio Paz, “Inocencia”, *Miscelánea I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 180.

¹¹² Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Santa Fé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 246.

la percepción de la vida cotidiana en la naturaleza, combinada con la imaginación, el camino ideal para acceder a los secretos del mundo. Wordsworth, en el prefacio al manifiesto romántico “Lyrical Ballads”, nos dice: “The principal object, then, which I proposed to myself in these poems was to choose incidents and situations from common life [...] to throw over them a certain colouring of imagination whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way [...] because in that condition, the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature”¹¹³. William Blake también enalteció la imaginación como medio para alcanzar la visión de la belleza eterna, y no sólo eso, para él el verdadero hombre es la imaginación, y alcanza su más sublime expresión en la poesía y en la pintura.¹¹⁴ Visión e imaginación son indisolubles en el romanticismo inglés. Y en general, podemos ver que el poeta romántico, de una u otra manera, es un vidente de las verdades secretas del universo, y debe revelarlas al resto de los hombres, quienes no cuentan con este tipo de memoria, efímera, pero capaz de ofrecer la intensidad y el resplandor de la belleza absoluta. Así, lo que hace el poeta romántico es recordar: “El poeta recuerda; y al recordar, vaticina. En su alma nacen la memoria y el presentimiento de un estado perdido, y un gusto, una reminiscencia, una nostalgia. ¿Nostalgia de qué? Del primer día. El poeta recuerda el primer día [...] vasto como la eternidad.”¹¹⁵

Entra entonces a un momento de inmovilidad y olvido: “Y el olvido te cubre, poeta, como a la tierra el pecho sombrío de la nube a la hora en que el sol deserta”.¹¹⁶ Así, la revelación es memoria del mundo perfecto, de la belleza y la verdad eterna. Al mismo tiempo, es olvido de sí y del mundo palpable. Pero es también imaginación, como lo vimos con los poetas románticos. Entonces es cierta forma de fusión entre memoria, olvido e imaginación. Y es propia del poeta. Esto es importante, ya que el hecho de que Heaney y Supervielle hayan creado poemas como espacios de revelación, tiene que ver con su reconocimiento propio como poetas, con su conciencia de ver algo más en el universo que nos rodea, y su capacidad de interpretarlo, para después transmitirlo al resto de los seres humanos. Es decir, tiene que ver con la confianza en sí mismos como artistas.

¹¹³ William Wordsworth, “Preface to Lyrical Ballads”, *The Oxford Anthology*, V II, ed. por Frank Kermode y John Hollander, Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 595-596.

¹¹⁴ Cfr. *The Oxford Anthology*, p. 11.

¹¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 180.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

La poesía de Supervielle surge generalmente de los sueños. En 1951 escribió, a manera de manifiesto poético, “En songeant à un art poétique”, en donde encontramos las siguientes ideas:

L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre [...] Pour l'esprit, mélangé de rêves, les contraires n'existent plus: l'affirmation et la négation deviennent une seule chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie. Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent¹¹⁷

Coincide con Paz en que la poesía es el lugar para la expresión del espíritu y en donde los contrarios coexisten sin problema.

La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve, j'aime à le diriger, sauf les jours d'inspiration ou j'ai l'impression qu'il se dirige tout seul. Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive. Je cherche à en faire un rêve consistant, une sorte de figure de proue qui après avoir traversé les espaces et le temps intérieurs affronte les espaces et le temps du dehors [...] Rêver c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur [...] Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ. Je tache d'y mettre des lumières sans faire perdre sa vitalité à l'inconscient.¹¹⁸

Y ya lo hemos constatado, el punto de partida de su poesía es el sueño. En otros poemas, sin embargo, la inspiración surge de la contemplación del mundo exterior, y en él encuentra la perplejidad ante los misterios de la naturaleza. Veamos por ejemplo “La mer”:

C'est tout ce que nous aurions voulu faire et n'avons pas fait,
Ce qui a voulu prendre la parole et n'a pas trouvé les mots qu'il fallait,
Tout ce qui nous a quittés sans rien nous dire de son secret,
Ce que nous pouvons toucher et même creuser par le fer sans jamais l'atteindre,
Ce qui est devenu vagues et encore vagues parce qu'il se cherche sans se trouver,
Ce qui est devenu écume pour ne pas mourir tout à fait,
Ce qui est devenu sillage de quelques secondes par gout fondamental de l'éternel,
Ce qui avance dans les profondeurs et ne montera jamais à la surface,
Ce qui avance à la surface et redoute les profondeurs,
Tout cela et bien plus encore,
La mer.¹¹⁹

En estas líneas Supervielle nos enfrenta a la presencia absoluta del mar. No vemos nada más que agua. El mar como metáfora de un universo integrado por dos partes, la superficie y las profundidades, lo visible y lo secreto, dos partes indisolubles pero nunca percibidas

¹¹⁷ Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 563.

¹¹⁸ *Ibid*, pp. 559-561.

¹¹⁹ Jules Supervielle, “La mer”, *op. cit.*, p. 516.

simultáneamente. La imagen cobra movimiento en la composición de las líneas, que se siguen unas a otras, como las olas, muy parecidas pero nunca iguales; una parece entrar en la otra, mezclarse con ella, confundirse y de nuevo distinguirse. El ritmo y la cadencia de estas líneas evocan el ritmo y los sonidos del mar.

En cuanto al contenido, las cuatro primeras líneas hablan de la imposibilidad de aprehender la vida en su totalidad; hay un deseo no cumplido, un secreto no alcanzado, un anhelo no apresado. En las siguientes líneas aparecen las imágenes en movimiento y las formaciones del agua, en olas, espuma y surcos, todas formaciones momentáneas pero a la vez continuas, que sugieren un pensamiento filosófico: los límites de nuestra propia vida, entre lo efímero y lo permanente, entre un espacio pequeño y la inmensidad sin horizontes. Un sentido de tiempo y de espacio cobra vida en las imágenes del mar, pero queda un misterio por descubrir, “L’image est la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l’obscurité [...] Ainsi le poète peut aspirer à la cohérence, à la plausibilité de tout le poème dont la surface sera limpide, alors que le mystère se réfugiera dans les profondeurs.”¹²⁰ Una vez más el enigma del que ya hemos hablado.

En la contemplación de esta imagen marítima, el poeta vislumbra la eternidad y lo absoluto, con la mirada entre la superficie y las profundidades del mar. Hay también un olvido de sí, ya no es el hombre individual con sus fantasías personales que hemos visto en poemas anteriores; a cambio, cobra significación la condición humana que vive el tiempo subjetivo frente a la eternidad, y es consciente de los límites de su espacio como un surco en la inmensidad del mar. Este poema es el reconocimiento del sí frente a lo infinito, temporal y espacialmente, en el que se vislumbran otras posibilidades para el espíritu, más allá de lo concreto y sensorial.

En el caso de Heaney, la revelación vendrá siempre de la observación del mundo exterior. Las coincidencias de su poética con la de Paz me parecen muy significativas, especialmente en lo que encontramos en sus últimas conferencias sobre el tema, recopiladas en *The Redress of Poetry*. Heaney escribe que casualmente todos los poemas que comenta en este volumen tienen que ver con una frontera entre el dominio de lo real y el de lo imaginario, con la posibilidad de ser transportados “out to an other side”, un mundo al que

¹²⁰ Jules Supervielle, “En songeant à un art poétique”, *op. cit.*, pp. 561-562.

la poesía nos permite entrar, y habla entonces de las fronteras de la escritura que nos permiten estar en ambos lados a la vez:

Consciousness can be alive to two different and contradictory dimensions of reality and still find a way of negotiating between them [...] The frontier of writing [is] the line that divides the actual conditions of our daily lives from the imaginative representation of those conditions in literature, and also the world of social speech from the world of poetic language [...] between the ordinary and the extraordinary.¹²¹

Coincide con Paz en la existencia de dos formas de conocimiento del mundo, y en la escritura poética como frontera entre mundos y como entrada al conocimiento poético:

Within our individual selves we can reconcile two orders of knowledge which we might call the practical and the poetic; to affirm also that each form of knowledge redresses the other and that the frontier between them is there for the crossing.¹²²

Para él, aun si el nuevo mundo al que la poesía da acceso es imaginario, ahí está con la validez de una fuerza metafísica, como una respuesta al mundo real, un impulso contrario que nos permite hacer un equilibrio en nuestras vidas. Y ésta es la recompensa de la poesía: el equilibrio que aporta a nuestras vidas, “a glimpsed alternative, a revelation of potential that is denied or constantly threatened by circumstances.”¹²³ Heaney habla de otra verdad a la que podemos acceder, aunque sea con la rapidez de una revelación, a través de la que podemos comprendernos mejor, y se refiere al mundo de Platón como ese mundo ideal que todos llevamos en mente y al que podemos entrar mediante la poesía.

En su colección de 1991, *Seeing Things*, Heaney incluye una serie de cuarenta y ocho ‘poemas cuadro’, de doce líneas cada uno. Todos tratan de una forma u otra con lo que él llamó las fronteras de la escritura y el acceso momentáneo a otra realidad. Presento a continuación el número XXIV.

Deserted harbour stillness. Every stone
Clarified and dormant under water,
The harbour wall a masonry of silence.

Fullness. Shimmer. Laden high Atlantic
The moorings barely stirred in, very slight
Clucking of the swell against boat boards.

¹²¹ Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, Nueva York, The Noonday Press, 1995, pp. xiii-xvi.

¹²² Seamus Heaney, “The Frontiers of Writing”, *op. cit.*, p. 203.

¹²³ Seamus Heaney, “The Redress of Poetry”, *op. cit.*, p. 4.

Perfected vision: cockle minarets
Consigned down there with green-slicked bottle glass,
Shell-debris and a reddened bud of sandstone.

Air and ocean known as antecedents
Of each other. In apposition with
Omnipresence, equilibrium, brim.¹²⁴

Primero que nada, el poema evoca la quietud de un puerto desierto, en el silencio de las rocas y el leve sonido del mar contra los bordes de los barcos. Heaney nos ha puesto a la orilla del mar, en el lugar de las amarras, entre el agua, el cielo y la tierra. Además, todo el poema está impregnado de tranquilidad, resplandor y transparencia. En la palabra “resplandor” ya se anuncia una revelación.

Nos ofrece distintas perspectivas entre el agua y el cielo, conforme va cambiando su mirada. Hacia el fondo del mar no ofrece nada extraordinario, restos de concha, de botella y piedra arenosa. Pero después, la mirada se levanta hacia el cielo para ver a la vez el aire y el océano, que en su simultaneidad, en su frontera, le transmiten un sentido de inmensidad. Tenemos entonces el contraste de lo infinito en el cielo con el detalle del piso marino; esto habla de su selección personal, Heaney necesita siempre un apoyo en lo particular, en los detalles concretos. Y en la combinación de estos elementos distintos, en la quietud y el silencio, el poeta vive un momento de omnipresencia y serenidad, de equilibrio en la naturaleza. Ya no es la naturaleza que hemos visto en otros de sus poemas, que cobra vida en la acción humana. Aquí el hombre sólo contempla. En un tono meditativo, el poema apunta a las posibilidades del alma en un más allá del mundo palpable, revelado en el resplandor y el equilibrio. La búsqueda de armonía se lleva a cabo en el poema a través de estos recuerdos transformados, a la orilla entre el mar y la tierra, entre la tierra y el cielo; las imágenes son interpretadas como una liberación de las condiciones físicas que lo rodean. Disfruta de la belleza de la Creación pero busca también la serenidad de un mundo perfecto.

En un ensayo que Heaney dedica al dramaturgo irlandés Brian Friel, cita las siguientes líneas de *Little Gidding* de Eliot: “This is the use of memory:/ For liberation- not less of love but expanding/ Of love beyond desire, and so liberation/ From the future as

¹²⁴ Seamus Heaney, “Settings” en “Seeing Things”, *Opened Ground, Selected Poems, 1966-1996*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, p. 347.

well as the past... To become renewed, transfigured, in another pattern” y considera que Eliot no habla en estos versos de una memoria evasiva de la realidad sino de algo que propicia el reajuste y la renovación de la capacidad para entender nuestra experiencia, a la manera de la catarsis de Aristóteles.

Habla entonces de la catarsis como un acto de la memoria y se refiere al júbilo de los espectadores: “Their elation comes from the perception of an order beyond themselves which nevertheless seems foreknown, as if something forgotten surfaced for a clear moment. Whatever they knew before that moment then becomes ‘renewed, transfigured, in another pattern’”.¹²⁵ La catarsis es la salida momentánea de la confusión, a la que nos lleva ver una obra llegar a su fin con sus necesidades internas, su propio orden y configuración. La satisfacción que la obra ofrece tiene que ver con la posibilidad de obtener un sentido a partir de una serie de elementos dispersos. Esto nos permite percibir un orden que experimentamos como algo ya conocido, aunque olvidado, como el mundo platónico. Un orden que pareciera inmerso en nuestra condición humana, por lo que no nos sorprende; lo comprendemos a la manera de un recuerdo.

La memoria a la que Heaney se está refiriendo tiene entonces que ver con la revelación del romanticismo, que nos libera de las restricciones sociales y rutinas diarias. Cruzamos la frontera entre la vida real y la imaginación para reforzar nuestras capacidades y vislumbrar nuevas posibilidades. Como Wordsworth, que sigue el camino de las leyes primarias, pero coloreándolas con la imaginación. En el poema anterior, Heaney ha puesto en práctica esta memoria liberadora que le permite traspasar los límites materiales, es decir, olvidar las conchas, las botellas, el piso arenoso, para encontrarse absorbido por la atracción de otras fuerzas de las que surgen nuevos sentidos, de omnipresencia y trascendencia.

En ambos poemas, aunque la revelación nos transmite un sentido de la inmensidad, con miras a lo universal, la visión que la propicia es una visión individual, del poeta. Nos dice algo de quien la crea. En el caso particular de Supervielle, su visión nos habla de un hombre que admiró y conoció bien el mar. Quizás ahí se sintió mejor que en cualquier territorio, pues le dedica no pocos poemas. El mar se lleva todo lo que Supervielle no ha

¹²⁵ Seamus Heaney, “For Liberation: Brian Friel and the Use of Memory”, *The achievement of Brian Friel*, Ed. por Alan Peacock, Ulster, Ulster Editions and Monographs, 1993, p. 229.

concretizado en su vida, sus anhelos y deseos no cumplidos, quedan resguardados en él. En esto, lo que el poema transmite es muy personal. Pero también está en estas imágenes la vida misma, que puede ser espuma pero no muere, está su movimiento, su tiempo y su profundidad. Aquí está su trascendencia, su significación hacia la humanidad en general, lo universal. El poema de Heaney es menos personal, pues no habla de acciones personales, hechas o pendientes, sino que mira el universo en términos más amplios. Pero en su atención a los detalles está la visión individual.

Finalmente, ambos poemas nos dicen que su autor ha intentado las dos formas de conocimiento, se ha acercado al mundo no sólo mediante la razón, sino que busca comprenderlo también mediante el espíritu. Heaney lo ha hecho explícito como ya lo hemos leído en algunos fragmentos seleccionados de sus ensayos, Supervielle nos lo ha mostrado en sus poemas. Y esto es parte de su identidad como artistas: se ven como dueños de una sensibilidad extraordinaria, que les permite alcanzar a vislumbrar el mundo de la Verdad, de la Belleza. Esto nos habla de su filiación romántica, pero no los hace menos actuales. Charles Taylor¹²⁶ habla de la epifanía como una posibilidad de contraponer un momento de frescura y liberación ante la vida mecánica en la época actual. Considera que ésta fue una gran herencia del romanticismo, la posibilidad de acceder a un mundo espiritual como contrapeso a la vida mecanicista e instrumental, y que ha recobrado una fuerza importante actualmente. Hay una vuelta a la interioridad en la época moderna, y el hombre se sigue preguntando sobre el bien, la verdad y la belleza.

En este capítulo hemos explorado las formas en que el poeta da cuenta de su identidad como tal. La manera en que él se concibe como creador de su obra y, mediante ella, de su propia persona. Resalta la presencia de los otros en la configuración personal. Para Ricoeur, el otro es parte integral de la identidad¹²⁷, aunque su interés es sobre todo ético, pues enfatiza la importancia de la obligación del sí mismo con los otros, y del mutuo reconocimiento. Pero la idea en el fondo es la misma: frente a la presencia del otro no podemos quedar inmunes, aun si es en el subconsciente, algo se mueve en nuestro interior y

¹²⁶ Charles Taylor, *op. cit.*, pp. 447-448.

¹²⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI editores, 2006, pp. 186-202.

deja su huella al pasar. De ahí la imposibilidad de la “in-dividualidad” de la que habló el psicoanálisis, nuestra identidad está siempre fracturada. Resalta también el valor de la memoria y el de la imaginación. Entre ambas el poeta está expuesto a dos posibilidades, la verdad y la ficción. Dos posibilidades que no pueden excluirse mutuamente, ambas se retroalimentan, aunque intentemos lo contrario. La ficción en algún momento toma elementos del mundo concreto, y la fidelidad absoluta en la recreación de la verdad, es imposible.

Conclusiones

Como lo mencioné al inicio de esta tesis, mi intención fue analizar las posibilidades que la escritura poética ofrece para la configuración de la identidad. Así, en primer lugar y partiendo de la teoría de Paul Ricoeur, me pareció interesante apreciar en las obras de Jules Supervielle y de Seamus Heaney la forma en que la escritura despliega el carácter que el tiempo acumula, y atiende a las promesas hechas, revelando aspectos importantes de su identidad personal. La teoría de Ricoeur en torno a este tema fue la línea directriz en el análisis de los poemas seleccionados. Y hubo una coincidencia que me parece fundamental entre el teórico y los poetas: la certeza de que el ser humano puede hacer sentido de sus actos más allá de los órdenes sociales. El pensamiento de Seamus Heaney empata claramente con esta idea en el ensayo sobre la obra de Brian Friel, ya antes mencionado. Heaney termina diciendo que a pesar de que los valores sociales y morales de la civilización occidental han quedado en el pasado y han sido reemplazados por nuevos órdenes políticos y económicos,

even so, the necessity to be a single person is still felt as an imperative, a necessity to get some self-integrating hold upon our confusion, upon the randomness and contradictoriness of what we experience [...] memory remains at any rate, one of the thresholds where the quester for truth undergoes a test.¹²⁸

Si Supervielle no hizo explícita esta idea, o no tengo evidencia de ello, contamos con toda su obra como prueba de esta búsqueda incansable de verdad, de sí mismo, como un imperativo quizá sobre cualquier otro.

Surgieron también, y de manera significativa, las tensiones que enfrenta el poeta entre su individualidad y la colectividad, entre la necesidad de escuchar su propia voz y la de dar voz a su comunidad. Como vimos, Supervielle sintió la mayor tensión venir de su interior, de la que pudo liberarse sólo frente a la necesidad de solidarizarse con la causa

¹²⁸ Seamus Heaney, "For Liberation: Brian Friel and the Use of Memory", *The achievement of Brian Friel*, ed. por Alan Peacock, Ulster, Ulster Editions and Monographs, 1993, p. 240.

francesa durante la invasión alemana. Esto sin duda tiene que ver con la crisis personal de la que ya hablamos, pero también con su momento histórico: el París de principios del siglo XX, en el que los artistas enaltecen el arte por el arte, los poetas buscan la pureza en la poesía y se alejan en buena medida de la sociedad. Es hasta que estalla la guerra que los surrealistas empiezan a hablar de la poesía de compromiso.

El caso de Heaney es claramente distinto, la tensión lo ha mantenido entre lo personal y lo colectivo, entre la belleza poética y la responsabilidad social. Un equilibrio que es en parte resultado de dos herencias ya mencionadas: Yeats y Joyce. Y le ha dado un sello a su identidad, pues su poesía no ha dejado de ser fiel a lo individual, pero también ha podido responder a los otros, ha sido fiel a la historia colectiva, a las necesidades de sus contemporáneos. En “Envious and Identifications, Dante and the Modern Poet”, habla de su admiración por Dante, quien pudo tratar la historia con una perspectiva más allá de la historia, en un movimiento entre lo íntimo y lo social, lo político y lo trascendente, y reconoce la inspiración que le transmitió el poeta florentino para escribir *Station Island*. Entre otras cosas comenta:

The main tension is between two often contradictory commands: to be faithful to the collective historical experience and to be true to the recognitions of the emerging self.

Y resalta en Dante al poeta moderno, es decir, quien está atento a los acontecimientos y la problemática de su momento, e intenta tomar una perspectiva objetiva. Los siguientes versos son parte de “Station Island XII”, en que Joyce aparece para aconsejar al poeta en su camino entre la vida artística y la responsabilidad con la comunidad:

'Your obligation
is not discharged by any common rite.
What you must do must be done on your own
so get back in harness. The main thing is to write
for the joy of it. Cultivate a work-lust
that imagines its haven like your hands at night

dreaming the sun in the sunspot of a breast.
You are fasted now, light-headed, dangerous.
Take off from here. And don't be so earnest,

let others wear the sackcloth and the ashes.
Let go, let fly, forget.

You've listened long enough. Now strike your note.'¹²⁹

Vemos aquí el intento por mantener la fidelidad a la historia colectiva sin dejar de lado la voluntad personal. Y la voluntad de Heaney, su identidad, está con el placer de la escritura, “The main thing to write is for the joy of it”, con el placer de las palabras del que habló desde “Feeling into Words” en 1974. Creo que en estas diferencias entre Supervielle y Heaney podemos percibir claramente la noción de “el hombre y sus circunstancias” de la que Ricoeur parte para hablar de la formación de la identidad. Cada uno lleva el sello de su momento histórico, pero también cada uno demuestra ser, ante todo, poeta.

Por otro lado, recordemos que este estudio partió del supuesto de que el lenguaje poético permite y propicia la continua reinención personal. Creo haber podido ofrecer evidencias al respecto mediante varios textos en los que distinguimos la presencia de realidades nuevas, creadas en el lenguaje poético y que terminan siendo pertenencias constitutivas del poeta mismo. La poesía lírica expresa la subjetividad y la reinventa. Entonces, podemos completar la idea de Paz de que la poesía lírica es la fiel expresión del alma, para decir que es fidelidad renovada y capaz de reinventar al poeta que le ha dado forma.

Me gustó descubrir la escritura como un espacio para la ficción personal, ya no sólo por las nuevas realidades con las que el lenguaje poético nos contacta, sino por otras dos razones que ahora veo naturales pero que, a decir verdad, me fueron sorprendiendo en el camino. La primera es la imposibilidad de recobrar el pasado con fidelidad absoluta. Recordemos que el pasado no es fijo, conforme corre el tiempo se sigue moviendo con la llegada de nuevos presentes. Y a partir de cierta distancia, la recolección de los fragmentos del pasado, por más nítida que sea la memoria, siempre lleva consigo algún fragmento imaginado. La segunda razón es el deseo, lo que queremos ser, y lo que dejamos ver; la persona ideal que todos llevamos dentro y que también está en constante transformación. Así, entre la memoria, el olvido y el deseo, la identidad es una construcción.

Finalmente, quiero retomar a Heaney con una idea sobre las palabras. Para él, cada palabra es una puerta “Words themselves are doors; Janus is to a certain extent their deity, looking back to a ramification of roots and associations, and forward to a clarification of

¹²⁹ Seamus Heaney, “Envious and Identifications: Dante and the Modern Poet” *Irish University Review*, 15.1, 1985, p. 19.

sense and meaning.”¹³⁰ Y si cada palabra es una puerta, cuántas puertas no abre un poema. Un poema es al menos una puerta, la oportunidad de mirar simultáneamente hacia atrás y hacia adelante, de reunir memoria y expectación, es decir, de hacer conscientes los tres presentes de San Agustín. Nos ofrece así un momento de *intentio*, en el cual, con la conciencia simultánea sobre el pasado y el futuro, hacemos sentido de nuestras acciones, les damos cierta concordancia dentro de su natural discordancia, y podemos pensar en algunas direcciones a futuro. Y, por si fuera poco, la poesía nos permite pensar no sólo en el futuro en nuestra realidad concreta, pues además de abrirnos la puerta de la memoria, nos abre la de la revelación, esa fuerza metafísica que actúa como fuente de reajuste y renovación del espíritu. El poema, como puerta, puede mirar a ambas a la vez, darnos la confianza de reconocernos en nuestros fragmentos del pasado, al mismo tiempo que nos coloca en la frontera de otros mundos, desconocidos, pero que ciertamente se dibujan mejores. Esos mundos frente a los cuales nos olvidamos de nosotros mismos, recordando, a la manera de Platón, la estancia perfecta en el paraíso.

Entonces, si la identidad es una construcción, un ideal que llevamos en mente, qué mejor que darle vida en la poesía que nos abre tantas puertas y posibilidades. Y que además nos enfrenta no sólo a nuestra subjetividad, sino a la grandeza del universo que nos rodea. Ahí está su intensidad y su riqueza. La poesía nos reúne con nosotros mismos, nos recompone, para después liberarnos a un mundo nuevo, al futuro que cada quien sea capaz de imaginar. Ahí está su recompensa.

¹³⁰ Seamus Heaney, “Feeling into Words”, *Preoccupations, Selected Prose*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996, p. 52.

Bibliografía

SUPERVIELLE, Jules

Poesía

Oeuvres poétiques complètes, ed. Michel Collot, Lonrai, Gallimard, 1996.
Selected Poems and Reflections on the Art of Poetry, Trad George Bogin, Nueva York, Ed. Sun, 1985.

Prosa

Uruguay, Sainte Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2007.

HEANEY, Seamus

Poesía

Death of a Naturalist, Londres, Ed. Faber and Faber, 1966.
Door into the Dark, Nueva York, Oxford University Press, 1969.
Wintering Out, Londres, Ed. Faber and Faber, 1972.
Station Island, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1985.
The Haw Lantern, Londres, Ed. Faber and Faber, 1987.
Field Work, Nueva York, Noonday Press, 1989.
Opened Ground. Selected Poems, 1966-1996, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999.
North, Londres, Faber and Faber, 2001.
District and Circle, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.

Prosa

“Envious and Identifications: Dante and the Modern Poet” en *Irish University Review*, 15.1, 1985.
The Government of the Tongue, Londres, Ed. Faber and Faber, 1988.
“For Liberation: Brian Friel and the Use of Memory”, en *The achievement of Brian Friel*, ed. por Alan Peacock, Ulster, Ulster Editions and Monographs, 1993.
Crediting Poetry, The Nobel Lecture, County Meath, The Gallery Press, 1995.
The Redress of Poetry, Nueva York, The Noonday Press, 1995.
Preoccupations, Selected Prose, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Entrevista

“Unhappy and at Home” entrevista con Seamus Deane, en *The Crane Bag, Book of Irish Studies, (1977-1981)*, V I, no 1, Dublin, Blackwater Press, 1981.

Otra bibliografía consultada

ANDREWS, Elmer, *The Poetry of Seamus Heaney*, Londres, Macmillan Press, 1988.
Seamus Heaney, a Collection of Critical Essays, Ed. por ANDREWS, Nueva York, Elmer, St. Martin's Press, 1992.

ARTIGAS Albarelli, Irene María, *Galerías de palabras : la variedad de la ecfrasis*, Tesis de Doctorado (Doctorado en Literatura Comparada)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, la autora, 2004.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Santa Fé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994.

BENJAMIN, Walter, "Excavation and Memory", *Selected Writings*, v. 2, Ed. por Michael JENNINGS, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

BERLIN, Isaiah, *The Roots of Romanticism*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
Biblia, Santa. Versión Reina Valera 1960, Nashville, Tennessee, Broadman and Holman Publishers, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1996.

BROWN, Terence, "Out of Ulster 2: Heaney, Montague, Mahon and Longley", en *Irish Poetry since Kavanagh*, Dublín, Ed. Theo Dorgan, Four Courts Press, 1996.

CANETTI, Elias, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 2005.

CARPENTER, Edward, *The Art of Creation*, Essays on the Self and its Powers, Londres, George Allen and Unwin LTD, 1904.

CARR Vellino, Brenda, "Seamus Heaney's Poetic Redress for Post-Conflict Societies", *Peace Review*, vol 20-1 pp. 49-47, Routledge, enero 2008.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.

CLAVAL, Paul, *La geografía cultural*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1999.

CLÜVER, Claus. 1998. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis" en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press.

COLLINS, Floyd, *Seamus Heaney, the Crisis of Identity*, Newark, Rosemont Publishing and Printig Corp., 2003.

CORCORAN, Neil, *The Poetry of Seamus Heaney: a Critical Study*, Londres, Faber and Faber, 1998

CORCORAN, Neil, *Seamus Heaney*, Boston, Faber and Faber, 1986

DE TERESA Ochoa, Adriana María, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, Tesis de Doctorado (Doctorado en Literatura)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, la autora, 2005.

DERRIDA, Jacques, *Políticas de la amistad, seguido de El oído de Heidegger*, Madrid, Ed. Trotta, 1998.

DURTIS, Tony, *The Art of Seamus Heaney*, Ed por Tony Durtis, Pensilvania, Ed Dufour, 1994.

FOSTER, John Wilson, *The Achievement of Seamus Heaney*, Dublin, Lilliput Press, 1995.

FREY, Hans-Jost, *Studies in Poetic Discourse. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud. Hölderlin*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

GARCÍA Ballestetos, Aurora, *Geografía y humanismo*, Barcelona, Ed. Oikos-Tau, 1992.

GARRATT, Robert F., *Modern Irish Poetry, Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, Los Angeles, University of California Press, 1989.

GAUDON, *Le Magazine Littéraire*, No Spécial, noviembre 1987, Cinquante ans de Poésie Française.

GLOB, P.V., *The Bog People*, Nueva York, The New York Review of Books Classics-Faber and Faber, 2004.

HAEDENS, Kleber, *Une Histoire de la littérature française*, París, Grasset, 1970.

HARRISON, Charles, "The Effects of Landscape", *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994.

HEFFERNAN, James W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago; The University of Chicago Press.

HOLLANDER, John, y KERMODE, Frank, *The Oxford Anthology of English Literature*. V II, Ed. por Frank Kermode y John Hollander, Nueva York, Oxford University Press, 1973.

KRIEGER, Murray, "The Problem of Ekphrasis" en *The Play and Place of Criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.

LÉVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, México, Ed. Taurus, 2000.
Littérature, Texts et documents, XXème siècle. "La poésie entre deux mondes. Célébrations poétiques." p. 557-558, Collection Henry Miterrand, París, Editions Nathan, 1986.

LOMAS, David, "Inscribing alterity. Transactions of self and other in Miró's self portraits" en WOODALL, Joanna, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997, pp. 167-186.

LUND, Hans. Antes de 1992. *Text as Picture, Studies in teh Literary Transformation of Pictures*, The Edwin Mellen Press.

MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, París, Grasset, 2006.

MITCHELL, W.J.T., "Ekphrasis and the Other" in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T., "Introduction", *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994.

MORRISON, Blake, *Contemporary Writers, Seamus Heaney*, Nueva York, Methuen and Co., 1982.

MURPHY, Mike, 2000, *Reading the Future, Irish Writers in Conversation with Mike Murphy*, Dublin, Lilliput Press, p 81-98.

O' BRIEN, Eugene, *Seamus Heaney, Creating Irelands of the Mind*, Dublin, The Liffey Press, 2002.

PAZ, Octavio

Miscelánea I, Primeros escritos, Obras completas 13, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Obra poética I, Obras completas 11, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, UNAM/siglo veintiuno editores, 2001.

PLATÓN, “Fedro”, *Diálogos III*, Madrid, Editorial Gredos, 1988.

RANDALL, James, An interview with SH, *Ploughshares*, Vol. 5, No 3, 1979, p 7-22

RICOEUR, Paul

Temps et Récit I, París, Edition du Seuil, 2006.

Sí mismo como otro, México, Siglo XXI editores, 2006.

La metáfora viva, Madrid, Editorial Trota- Ediciones Cristiandad, 2001.

La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Bayard, 2004.

“The Function of Fiction in Shaping Reality”, en *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, ed. Valdés, Mario, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 1991, pp. 117-136.

ROBILLARD, Valerie, "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press, 1988.

ROY, Claude, *Jules Supervielle, une étude*, Paris, Ed. Seghers, 1949.

TAYLOR, Charles, *The Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

YACOBI, Tamar, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam, VU University Press, 1998.

WAGNER, Peter, "Introduction" to *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediarity -the State of the Art(s)*. Peter Wagner ed. Berlin-Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.

WIESEL, Elie, *Mensajeros de Dios*, Ed. Seminario Rabínico, 1989.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1970.

WOODALL, Joanna, *Portraiture, Facing the Subject*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1997