
‘And Somewhere the Dove Rose’:¹
Seamus Heaney y su *Fase Aérea*
en la Crítica Literaria

By **Juan Ráez-Padilla**
Universidad de Jaén, Spain

Copyright (c) 2007 by Juan Ráez-Padilla. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged for access.

Abstract. This article concentrates on the different analyses made by critics regarding the beginning of the so-called *airy phase* in Seamus Heaney’s oeuvre. In contrast with the generalized critical acceptance of a new airy, visionary, escapist phase, which follows a first earthy, sensorial, more politically committed phase, the main objective of this article is to show the outstanding critical disagreement over the collection/s which introduce/s this poetic shift and, consequently, the fragility of such critical hypothesis. After providing evidence on this discrepancy among critics and claiming our own disagreement with this *airy phase*, we offer a re-examination of Heaney’s poetic evolution which detaches itself from the binary opposition *earth vs. air* in favour of emphasizing tension and balance between both of them –as in many other Heaneyian dualities– all throughout his literary career.

Key Words. Seamus Heaney, *airy phase*, Heaneyian criticism, poetic evolution, the four elements, tension, balance.

Resumen. El presente estudio recoge los diferentes análisis de la crítica heaneyiana respecto al inicio de la llamada *airy phase* en la obra de Seamus Heaney. Su principal objetivo es mostrar –dentro del marco de aceptación crítica generalizada de una nueva fase de carácter aéreo, visionario y escapista que sucede a una primera fase de carácter terreno, sensorial y comprometido– el llamativo desacuerdo respecto a la/s obra/s que introduce/n tal giro poético, y, en consecuencia, los frágiles cimientos sobre los que se asienta tal hipótesis crítica. Una vez evidenciada esta discrepancia entre críticos y expuesto nuestro desacuerdo respecto a esta *fase aérea*, se ofrece una reexaminación de la evolución poética del poeta irlandés que se separa de la oposición binaria tierra vs. aire para enfatizar el valor de tensión y equilibrio entre ambos –como entre otras tantas dualidades– a lo largo y ancho de la producción de Heaney.

Palabras clave. Seamus Heaney, *airy phase* (*fáse aérea*), crítica heaneyiana, evolución poética, los cuatro elementos, tensión, equilibrio.

Introducción

La aparición en la poesía de Seamus Heaney de una nueva simbología aérea ha sido interpretada por numerosos críticos como un punto de

inflexión poético que dividiría la producción del autor norirlandés en dos etapas bien diferenciadas: una primera etapa –que podríamos denominar poesía terrena– en la que la simbología de la tierra y el agua es motivo central en los poemas, y una segunda etapa –

¹ Seamus Heaney, ‘The Flight Path’ (*The Spirit Level* 1996: 26, v. 113).

poesía aérea o airy phase² en la que la simbología del aire y la luz suplanta a la anterior.

A pesar del acuerdo casi unánime entre estos críticos acerca de la susodicha transición poética, un detallado rastreo por los textos de crítica literaria muestra, no obstante, una ostensible discordancia a la hora de establecer cuál es el volumen que introduce esta nueva eterización poética. Si bien somos conscientes de que cualquier transformación significativa de la poética de un autor puede que sobrepase los límites de un único poemario y que se halle en una franja temporal que pudiera incluir varios poemarios, pensamos, sin embargo, que la localización de tal cambio poético en volúmenes tan cronológicamente dispares como *Field Work* (1979) o *Seeing Things* (1991) –entre los que existe una diferencia temporal de más de una década, y la publicación de otras cinco colecciones de poesía³ es, cuando menos, significativa de una hipótesis con importantes deficiencias.

En las páginas que siguen daremos cuenta, de manera cronológica, de los distintos poemarios (e, incluso, colecciones en prosa) que han sido considerados como el inicio de una nueva etapa creativa en el autor norirlandés, y de cómo este giro ha sido explícita o implícitamente asociado en la mayoría de las ocasiones a la aparición de una nueva imaginería etérea. Advierta el lector, asimismo, que algunas de las hipótesis no responden a la introducción de este tipo de imaginería, sino a razones de otra índole. Hemos decidido introducirlas aquí, no obstante, porque evidencian la disparidad entre críticos a la hora de localizar en un poemario aquella supuesta transición poética. En cualquier caso, hemos de señalar que éstas constituyen sólo un número escaso, y que es la simbología aérea la que mayoritariamente sostiene las distintas hipótesis de una nueva fase creativa en Seamus Heaney.

² Véase, como ejemplo de tal acuñación crítica, Jenkins (1996:12).

³ Nos referimos aquí a *Sweeney Astray* (1983), *Station Island* (1984) y *The Haw Lantern* (1987), así como a las antologías *Selected Poems 1965-1975* (1980) y *New Selected Poems 1966-1987* (1990).

Wintering Out (1972)

Ya en el tercero de los poemarios de Heaney –*Wintering Out* (1972)– Andrew Murphy observa un cambio importante en la poesía del norirlandés respecto a las dos colecciones anteriores, tan sólo seis años después de la publicación de su primer poemario –*Death of a Naturalist* (1966)–. Murphy identifica una primera etapa poética de temática y simbología rural, que incluye las dos primeras colecciones –*Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1969)–, y en la que el poeta, al estilo de Kavanagh, se centra en los detalles de la vida ordinaria que tan frecuentemente pasan inadvertidos (2000: 3). A finales de los años sesenta, y en relación con el estallido del conflicto norirlandés, argumenta Murphy, un cambio radical se genera en aquella vida ordinaria (2000: 3), de manera que la poesía de Heaney adquiere un mayor compromiso político:

At mid-career, Heaney found himself expected –and expecting himself– to address that crisis in his poetry. In *Wintering Out* (1972), *North* (1975), and *Field Work* (1979), Heaney returns again and again to the contemporary political situation, seeking ways to address it, to confront it in his work (2000: 4).

Como vemos, Murphy considera el volumen de 1972 como el inicio de una nueva etapa poética de mayor compromiso político, formando un nuevo bloque con las colecciones de 1975 y 1979. Por otro lado, el propio poeta se ha referido al cambio de dirección poética de la colección, especialmente en lo que se refiere a la nueva disposición formal, la llamada *estrofa artesiana*, compuesta por versos más breves que en las colecciones anteriores. En *Wintering Out* (1972), declara Heaney en una entrevista concedida a John Breslin, existe “[a] first movement of change and therefore refreshment and shift of direction [...] in small wafts of stanzas” (1991: 29).

North (1975)

Lejos de todo atisbo de unanimidad crítica, existen autores que localizan en *North* (1975) el comienzo de una nueva etapa en la obra heaneyana. Entre estos autores se encuentra Frank Kermode, que ha afirmado que en 1975

North señalaba un cambio. Esta transición poética, según Kermode, no se basa en una nueva simbología etérea y en una mayor libertad artística del poeta, sino en la implicación del acto poético en el conflicto norirlandés, en oposición a la imagería rural y desentendida de los anteriores poemarios (1998: 7).

Otro poeta y crítico de la obra heaneyiana tan prestigioso como Bernard O'Donoghue también considera el poemario de 1975 como el inicio de una nueva etapa de entre las diversas fases que éste distingue en el desarrollo de la carrera poética del norirlandés (1994: 108). Así, O'Donoghue aduce que *Wintering Out* (1972) representa el final de la primera poesía heaneyiana, y que *North* (1975) inaugura el comienzo de su intenso período medio (1994: 15). Al igual que Kermode, O'Donoghue establece su división en el predominio del discurso público en la colección de 1975, frente a la supremacía del comentario lingüístico (1994: 15) y el énfasis en el sonido (1994: 14) de los volúmenes anteriores.

***Field Work* (1979)**

Por otro lado se encuentra un número considerable de críticos que aprecian en *North* (1975) la culminación de un primer período en la producción heaneyiana y/o el inicio de un nuevo ciclo poético con *Field Work* (1979). El propio poeta ha afirmado en 1979 en una entrevista de John Haffenden: "I'm certain that up to *North* that was one book; in a way it grows together and goes together" (1981: 64). Asimismo, en una entrevista de 1982 Heaney caracteriza la transición de *North* (1975) a *Field Work* (1979) con un rasgo propio de la aludida eterización poética, como es una mayor confianza y resolución en el arte poético como realidad propia e independiente del mundo real (Corcoran, 1998: 83).

Entre los críticos que hacen este mismo tipo de análisis –espoleados, quizás, por las palabras del norirlandés– se encuentra Elmer Andrews, el cual escribe que una de las evoluciones más notables en la carrera poética de Heaney ocurre en *Field Work* (1998: 142).⁴

⁴ A pesar de localizar el cambio poético en *Field Work* (1979), Andrews añade –matizando así su afirmación– que éste ya fue anticipado en volúmenes anteriores (1998: 142).

El mismo crítico, además, explicita en este nuevo ciclo poético el cambio de una simbología terrena a una simbología aérea, al notar que a partir de la colección de 1979 la imagería heaneyiana cambia radicalmente de la arqueología y la excavación a lo etéreo y ornitológico, de la tierra al aire, hecho que demuestra la nueva aspiración trascendental del poeta (1998: 145). De la misma manera, Henry Hart define el poemario de 1979 como el libro resultante de una transición (1992: 6). Sin ser tan explícito como Andrews respecto a la mencionada eterización poética de esta nueva fase creativa, Hart destaca la existencia de una voz más lúcida y conversacional, así como la convicción del escritor en su libertad poética recientemente adquirida (1992: 5-6). Seamus Deane, por su parte, señala implícitamente un giro poético en el escritor norirlandés cuando afirma que en *Field Work* (1979) se abre un nuevo territorio poético (1997: 66). En otro libro suyo Deane también hace referencia a esta transición poética cuando afirma que el poeta norirlandés abandona su primera mitografía –donde la simbología terrena y acuática ocupa un lugar privilegiado– en el período comprendido entre *North* (1975) y *Field Work* (1979) (1986: 241).

En este mismo grupo se encuentra Nicholas Jenkins, para el que la excavación poética y la imagería verbal descendente –propias de la primera simbología heaneyiana– culminan con *North* (1975) (1996: 11). Brian Hughes también interpreta *North* (1975) como el colofón de una primera etapa en la que predomina una patente simbología terrena:

Heaney's earlier poetry –let's say his first four books, down to *North*– is dealing with substantial things, like objects fingered and treasured and remembered, or active pursuits like digging and burrowing in the soil, or landscapes carefully stepped and scrutinized for evidence of historical occurrence (1996: 27).

Estos cuatro primeros poemarios, continúa Hughes, están lejos de la ingravidez e imagería aérea que este crítico observa en volúmenes posteriores (1996: 27). Es en *Field Work* (1979) donde Hughes encuentra indicaciones intermitentes de ciertas percepciones más profundas y donde el lenguaje poético se eleva por encima de su anterior fidelidad a la mera observación física y la anécdota (1996: 29). Hughes es más explícito en su observación

de una nueva imaginería aérea en la colección de 1979 cuando afirma que la palabra *haunt* (1979: 24, v. 108) –que aparece en la elegía ‘Casualty’ de este poemario– es un término apropiado para las regiones libres habitadas por la imaginación (1996: 30). Por otro lado, y del verso de esta misma elegía “Somewhere, well out, beyond . . .” (1979: 24, v. 109), Hughes aduce que se trata de una nueva manifestación etérea que se aleja de los cimientos terrenos de su primera poesía: “this airy ‘somewhere’ that is nowhere in particular is remote from the solid earthly foundations the omphalos stands on” (1996: 30)⁵.

Igualmente, Harold Bloom llama la atención sobre el cambio de simbología cuando afirma que en el nuevo ciclo poético heaneyiano el norirlandés ha de trascender la vocal de la tierra (1980: 138). El poeta, según Bloom, persigue ahora un sentido de la evasión –inusual en su primera poesía–, localizando el nuevo giro poético, al igual que los críticos anteriores, en *Field Work* (1979). En este sentido, Bloom afirma que existen indicios de que en este poemario la transición se abre camino (1980: 138). Finalmente, y aunque menos explícito respecto a la transición poética introducida por este volumen, Tony Curtis aduce que la quinta colección de poemas de Seamus Heaney se aleja de los aspectos históricos y mitológicos de las dos colecciones anteriores (2001: 8-9).

Desde un punto de vista lingüístico, Bernard O’Donoghue –si bien, como hemos señalado anteriormente, no identifica en *Field Work* (1979) la primera de las transiciones que este crítico distingue en la obra heaneyiana, sino en *North* (1975)– advierte varios cambios formales en el lenguaje poético de Heaney desde *Field Work* (1979). Por un lado, O’Donoghue destaca la nueva gramaticalidad de los versos, e incluso su incursión, frente al comentario vocálico, consonántico y fonético de los poemarios anteriores, en la ambiciosa área de la metalingüística gramatical (1994: 16).

En relación con esta idea O’Donoghue destaca el uso deliberado de un lenguaje más gramatical desde la colección de 1979 (1994: 7), y ofrece un ejemplo de ello en el poema que abre *Field Work* (1979), ‘Oysters’. Según O’Donoghue, mediante la referencialidad gramatical de sus versos Heaney explicita su nuevo dinamismo lingüístico, que se opone al estatismo verbal de colecciones anteriores como la de *North* (1975):

The declaration comes in the aggressive closing lines of ‘Oysters’, with their wish to be quickened ‘into verb, pure verb’. This in itself ... is an express challenge to the static language in much of *North*, betrayed by the absence of such forcefully transitive verbs as ‘ate’ and the proliferation of non-finite, participial constructions there (‘dripping’, ‘inheriting’, ‘falling’, ‘imagining’ in the first thirteen lines of ‘Exposure’, for instance) (1994: 16).

Por otro lado, y desde un punto de vista métrico, O’Donoghue advierte un considerable cambio entre los breves versos de *North* (1975) –que forman la mencionada *estrofa artesiana*, cuya apariencia visual, en expansión vertical, imita metafóricamente el movimiento descendente de la primera arqueo-poesía heaneyiana– y el considerable alargamiento de los versos en *Field Work* (1979). Según este crítico, este cambio formal implica, asimismo, un cambio conceptual en la poética del norirlandés (1994: 6). Este cambio conceptual implícito en el susodicho cambio formal apunta hacia una nueva liberación artística, característica de la simbología aérea predominante en el nuevo ciclo poético. En una entrevista con James Randall en 1979, el propio Seamus Heaney señala el sentido restrictivo que el modelo versal artesiano de *Wintering Out* (1972) y *North* (1975) imponía en su proceso creativo, y su deseo de superarlo a favor de una voz poética más libre –reflejada en versos más amplios– a partir del poemario de 1979:

The shortness of line constricts, in a sense, the breadth of your movement ... And with *North* and *Wintering Out* I was burrowing inwards, and those thin small quatrain poems, they’re kind of drills or augers for turning in and they are narrow and long and deep. Well, after those poems I wanted to turn out, to go out, and I wanted to pitch the voice out (1979: 21).

⁵ El fragmento de ‘Casualty’ que Brian Hughes comenta es el siguiente: “I tasted freedom with him. / To get out early, haul / Steadily off the bottom, / Dispraise the catch, and smile / As you find a rhythm / Working you slow mile by mile, / Into your proper haunt / Somewhere, well out, beyond . . .” (*Field Work* 24, vv. 102-109).

***Sweeney Astray* (1983)**

Existen otros críticos, no obstante, que no consideran que *Field Work* (1979) inaugure un nuevo ciclo en la poesía de Seamus Heaney. Entre estos críticos se encuentra John Wilson Foster, el cual opina que la colección de 1979 –junto con *Selected Poems 1965-1975* (1980) y su primer libro de ensayos críticos *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (1980)– no es el punto de inicio de un nuevo ciclo poético, sino que cierra la primera fase creativa del norirlandés, caracterizada por la centralidad del símbolo de la tierra (1995: 27). De la misma manera, John Constable –en un artículo con el revelador título de “What happened after *Field Work*?”– aduce que *Field Work* (1979) pertenece claramente a la primera poesía del norirlandés, y no al grupo de las más recientes colecciones (1999: 48). Por consiguiente, nos encontramos ante una nueva posibilidad de análisis de la división en etapas poéticas de la obra de Heaney, como es localizar en el volumen posterior, *Sweeney Astray* (1983),⁶ el comienzo de la susodicha eterización poética. Así, aunque ya hemos señalado con anterioridad que Nicholas Jenkins identifica en *North* (1975) la culminación de una primera etapa terrena en la poesía del escritor norirlandés, una segunda etapa aérea no empieza a gestarse, según Jenkins, hasta la publicación de *Sweeney Astray* (1983) –no en vano, este poemario cuenta la historia de un hombre transformado en pájaro– y *Station Island* (1984) –poemario de asceticismo visionario– (1996: 11). Como vemos, la hipótesis de Jenkins establece, a diferencia de los anteriores modelos de división de la obra heaneyana, un punto de partida bifocal en la eterización heaneyana: *Sweeney Astray* (1983) y *Station Island* (1984).

***Station Island* (1984)**

Para John Constable, como hemos observado, *Field Work* (1979) constituye el final de una primera etapa, mientras que *Station Island* (1984) marca el punto de

inflexión (1999: 48). Se produce así una transición poética que, según Constable, se caracteriza por la introducción de una nueva imagería de vuelo y búsqueda (1999: 48), de manera que la textura terrena de anteriores poemarios se desvanece –“the granite chip has vanished” (1999: 49)–⁷ y para el poeta la búsqueda de trascendencia se convierte en un verdadero esfuerzo (1999: 50).

Aparte de Constable, existe un número considerable de críticos que también advierte el nacimiento de un nuevo estadio poético con *Station Island* (1984). Entre ellos se encuentra Paul Breslin, quien ha expresado que la secuencia poemática ‘Station Island’ (*Station Island* 61-94) –que da título a la colección de 1984– marca una línea divisoria en la carrera de Heaney (1996: 340). Aunque no hace referencia como los críticos anteriores al mencionado giro aéreo, sí destaca el “dominio técnico” (1996: 341) de la nueva escritura, representativo de un renovado interés por los entresijos lingüístico-métricos de una poética que aspira al despojamiento de presiones externas, al igual que el ocaso poético que la realidad política experimenta en sus versos (1996: 340).

Para Breslin esta colección, y este poema en concreto, deshace el punto muerto al que su primera poesía, en su “timid circumspect involvement” (*Station Island* 78), había llegado (1996: 341). Esta opinión es idéntica a la de Louis Simpson, el cual argumenta que en el dilema ético-estético en el que Heaney se encuentra inmerso desde el principio de su carrera poética el norirlandés, en *Station Island* (1984), deja que el drama encuentre su propia solución estética. El punto de inicio de la redención estético-poética, también opina Simpson, es ‘Station Island’, secuencia poemática que disipa una nube de oscuras dudas acerca de la posición del poeta en el conflicto que le rodea. En su resolución estética el nuevo giro poético proporciona al autor la absolución que persigue (Miller 2000: 109). Matthew Campbell es más preciso aún en la localización de esta nueva inquietud escapista y visionaria, al señalar las palabras

⁶ Respecto a la cronología de los poemarios téngase en cuenta que, si bien *Sweeney Astray* fue publicado por primera vez en 1983 en Irlanda del Norte, en Gran Bretaña tanto *Sweeney Astray* como *Station Island* fueron publicados, tras *Field Work* (1979), en el año 1984.

⁷ En alusión a *Granite Chip* (*Station Island* 1979: 21), primera secuencia versal perteneciente al poema ‘Shelf Life’ (*Station Island* 1979: 21-24).

que el espectro de James Joyce dirige a Heaney en el poema 'Station Island' como el despertar a una nueva visión incipiente de la poesía con derecho a autonomía estética (1997: 40). Es en 'Station Island' XII donde James Joyce aconseja a Heaney:

'You lose more of yourself than you redeem
doing the decent thing. Keep at a tangent.
When they make the circle wide, it's time to swim
out on your own and fill the element
with signatures on your own frequency,
echo soundings, searches, probes, allurements,
elver-gleams in the dark of the whole sea.'

('Station Island' XII, *Station Island* 94, vv. 46-52)

Al igual que Breslin y Simpson, Desmond Fennell opina que el nuevo giro poético en Heaney responde al abandono de su anterior vinculación poética con la realidad socio-cultural del Ulster –aunque sólo sirviera en su vacua circunspección, según Fennell, “to ‘say nothing’” (1991: 34)– a favor de un mayor solipsismo creativo que introduce un nuevo concepto del acto poético como meditación privada (1991: 34). Según este crítico, *Station Island* (1984) –curiosamente el primero de los poemarios del autor en cuya contraportada aparece el calificativo de *meditativo*– marca el comienzo de esta nueva poesía (1991: 34).

Como el lector puede fácilmente advertir, las divisiones de Breslin, Simpson y Fennell responden mejor a una distinción basada en el ingreso o abandono (abandono en este caso) de compromiso político en el acto poético –como en las hipótesis arriba mencionadas de Murphy, Kermodé y O'Donoghue en los apartados correspondientes a *Wintering Out* (1972) y *North* (1975), donde, por el contrario, era el ingreso de compromiso político en los versos del autor el que marcaba una nueva fase poética– que a una diferenciación motivada por la introducción de una nueva simbología aérea. A pesar de ello, note el lector que una diferenciación basada en el abandono de compromiso político está íntimamente relacionada con la simbología aérea, pues la mayoría de los críticos ha asociado ésta con escapismo político. Este escapismo político podría considerarse, por tanto, como una forma incipiente de la filosofía etérea que imbuye los versos de la nueva etapa poética.

La simbología aérea, por el contrario, cimienta la hipótesis de Blake Morrison, que

en su reseña de *Station Island* (1984) también barruntaba por aquel año el comienzo de una nueva etapa creativa en la poesía del norirlandés. Según este crítico, los últimos poemas de la colección –que componen la tercera de las tres partes, 'Sweeney Redivivus', en que queda dividido el poemario– parecen representar la culminación del desarrollo del autor y el comienzo de una nueva personalidad poética (1984: 1192). La naturaleza de esta nueva etapa es descrita, asimismo, en términos aéreos, especialmente cuando Morrison argumenta que el poema 'The First Flight'⁸ (*Station Island* 102-103) puede ser leído como arquetipo del desarrollo poético de Heaney (1984: 1192). Un breve extracto de este poema da fielmente cuenta del escapismo etéreo y del necesario proceso de liberación poética (1984: 1192) a los que Morrison alude en su reseña:

I was mired⁹ in attachment
until they began to pronounce me
a feeder off battlefields

so I mastered new rungs of the air.
(*Station Island* 102-103, vv. 22-25)

Otro de los críticos que advierte una transición poética en *Station Island* (1984) es Bernard O'Donoghue. De entre las distintas fases que existen, según O'Donoghue, en el desarrollo poético de Seamus Heaney (1994: 108), *North* (1975) –como hemos señalado anteriormente– marca el inicio de una nueva etapa; *Station Island* (1984), por otro lado, inaugura un tercer ciclo poético. El modelo de este crítico se fundamenta en la siguiente hipótesis: de entre todas las colecciones de Heaney, según O'Donoghue, existen tres de ellas –que él denomina “higher-profiled books” (1994: 108)– que inauguran etapas creativas de diferente cariz temático-formal. *Station Island* (1984) es una de estas tres colecciones:

⁸ Perteneciente a la susodicha sección 'Sweeney Redivivus' (*Station Island* 95-121).

⁹ Para Elmer Andrews, el pasado de este verbo es indicativo de una ligazón terrena que es superada por el poeta: “‘Mired’ effectively recalls the early interest in puddling through muck, probing the rich alluvia of decay, excavating the dark recesses of the past” (1998: 143).

Some of the individual volumes seem to have a higher profile, with the others no more than intermediary stages filling out developments which can be more clearly seen in those higher-profiled books. According to this view, the prominent books are *Death of a Naturalist*, *North* (perhaps co-opting some of *Wintering Out*,¹⁰ which was said to have been published at a medial stage so that some of its tendencies remained inchoate, to be brought to fulfilment in *North*) and *Station Island* (1994: 108).

En opinión de O'Donoghue, no es *Field Work* (1979) –como la mayoría del público ha interpretado a raíz de que el propio poeta así lo haya admitido–, sino *Station Island* (1979), el poemario que introduce las variantes formales más significativas a la hora de discernir un nuevo ciclo poético. La casi ausencia de rima, al igual que un lenguaje más denso y críptico, representan para este crítico de manera más certera la búsqueda de libertad artística y de un tono meditativo que mejor definen los cauces etéreos por los que discurre la nueva poesía heaneyana (1994: 96).

En el sugerente título de la reseña de Gerald Dawe, “Shifting ground”, encontramos no sólo una metáfora del mencionado cambio de posicionamiento poético de Heaney, sino, como el propio Dawe expresa, un ejercicio *literal* de *cambio de terreno* en esta nueva etapa. “An important move” (1990: 24), así lo cataloga este crítico, situándolo, como los anteriores, tanto en el volumen que aquí nos ocupa, *Station Island* (1984), como en el que a continuación analizaremos, *The Haw Lantern* (1987).

***The Haw Lantern* (1987)**

Este organigrama de etapas y transiciones poéticas se complica aún más con la opinión de que es *The Haw Lantern* (1987) el poemario que introduce el nuevo ciclo poético aludido en

¹⁰ En esta matización el modelo de O'Donoghue, en la primera de las transiciones poéticas que aduce en *North* (1975), se acerca considerablemente al de Murphy, el cual considera *Wintering Out* (1972) como el punto de inicio de un nuevo ciclo heaneyano más políticamente comprometido (véase apartado correspondiente a este poemario). Asimismo, O'Donoghue explicita que dentro de la colección de 1972 son poemas como ‘The Tollund Man’ y el resto de los *bog poems* de este volumen los que anticipan el definitivo giro poético de *North* (1975) (1994: 108).

la obra del norirlandés. Así opina David Wheatley cuando escribe que la colección que inaugura la actual fase poética de Heaney es *The Haw Lantern* (1987), el primer libro virtual del escritor según Helen Vendler (1998: 25). La actual fase poética de Heaney, según esta autora, persigue otras formas de tratamiento del conflicto norirlandés distintas de las alegorías de *North* (1975) y *Station Island* (1984). Entre las nuevas formas de aproximación al acto poético encontramos, en consonancia con la nueva simbología aérea, un mayor distanciamiento autorial respecto a la mitología tribal de volúmenes anteriores y la aparición de un lenguaje trascendental y visionario (1998: 25). También James Wood argumenta que, frente a la primera poesía heaneyana, “[whose] grounded rights arise out of the ground ... [in] stony quatrains”, el volumen de 1987 “inauguró” una nueva poesía de liberación *repentinamente* abierta a consideraciones “sobre el alma ... y lo visionario” (1996: 6). Las hipótesis de Wheatley y Wood son similares a la de Michael Parker, quien aduce que *Station Island* (1984), a pesar de introducir importantes cambios, no inaugura un nuevo ciclo poético, sino que pone colofón a la primera etapa heaneyana (1993: 209). Es *The Haw Lantern* (1987), según Parker, la colección que inicia el vuelo etéreo revalidado en *Seeing Things* (1991) (1993: 209-210). La contigüidad que Parker aprecia entre *The Haw Lantern* (1987) y *Seeing Things* (1991) contrasta con las diferencias percibidas por Paul Breslin (1996: 341). Asimismo, la diafanidad del giro poético que Parker percibe en los poemarios de 1987 y 1991 difiere de la irresolución clasificatoria de O'Donoghue con respecto a los mismos, encontrando este crítico difícil de situar las dos colecciones en el conjunto de la obra heaneyana (1994: 109).

***The Government of the Tongue* (1988)**

John Wilson Foster, aunque coincide con Constable en que *Station Island* (1984) introduce un cambio etéreo en la poética del escritor, opina que este giro poético aparece registrado de manera más evidente no tanto en esta colección de poesía como en su segundo libro de ensayos críticos, *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings* (1988),

añadiendo así una nueva interpretación de análisis poético-evolutivo (1995: 44).¹¹ Este cambio poético, según Foster, introduce el motivo aire como sustituto del motivo tierra – “To telegraph the shift: poetry’s proper element is no longer seen as earth (or sea) but as air. Poetry is no longer a door into the dark but a door into the light; it must climb to its proper light, no longer descend to its proper dark” (1995: 44)., de manera que la poesía del norirlandés es sometida a lo que este crítico denomina una *revolución copernicana*: “The Hughesian raid into darkness, the troubling secrecies underfoot, rich opacities of sound, rootedness: these that brought Heaney his fame have been subjected to a Copernican revolution, a shift from earth’s centrality” (1995: 44).

Seeing Things (1991)

Finalmente, existen críticos que afirman que hasta *Seeing Things* (1991) la poesía heaneyiana no experimentó una transición etérea. Así, si bien Elmer Andrews ha afirmado que *Field Work* (1979) es el punto de partida de este nuevo ciclo etéreo, no obstante también matiza su hipótesis al advertir que el mencionado cambio poético no se completa hasta la colección de 1991. El giro introducido por *Field Work* (1979), escribe Andrews, es acompañado por un largo período de interrogantes y lucha interior que no se disipa hasta *Seeing Things* (1991), momento en que una nueva poética es sólidamente establecida (1998: 142). Otros críticos, como Michael Hofmann y John Carey, son más taxativos respecto al giro poético que introduce esta última colección. El primero de ellos ha observado que *Seeing Things* (1991) constituye un nuevo punto de partida en estilo, tono y propósito (Constable, 1999: 53), mientras que el segundo ha destacado en ciertos poemas de esta colección un giro hacia el reino de las ideas (Constable, 1999: 53). Por su parte, Rui Carvalho Homem, en una entrevista con el irlandés, hace referencia explícita a la eterización poética que la obra heaneyiana experimenta en el nuevo ciclo poético inaugurado con *Seeing Things* (1991): “the

¹¹ La interpretación de John Wilson Foster adquiere una mayor complejidad al apuntar que esta transición poética fue esporádicamente anticipada desde el principio de la obra de Seamus Heaney (1995: 44).

open air’, the unconstrained space of this different mood in your work [was] launched a decade ago by *Seeing Things*” (2001: 24).¹²

A modo de balance

Como el lector ha podido observar, a excepción de los dos primeros poemarios de Seamus Heaney –*Death of a Naturalist* (1966) y *Door into the Dark* (1969)– todos los volúmenes posteriores hasta *Seeing Things* (1991) inclusive han sido considerados por distintos críticos como punto de inicio de un nuevo giro en la poesía del norirlandés, que en la mayoría de los casos ha sido –explícita o implícitamente– asociado a una nueva simbología de la luz y el aire. A ello hemos de añadir un candidato más, como es su libro de ensayos críticos de 1988. Incomprendiblemente, *ocho* son, por tanto, las posibilidades que ofrece la crítica en la localización de un nuevo ciclo heaneyiano: *Wintering Out* (1972), *North* (1975), *Field Work* (1979), *Sweeney Astray* (1983), *Station Island* (1984), *The Haw Lantern* (1987), *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings* (1988) y *Seeing Things* (1991).¹³

¹² Este giro poético en *Seeing Things* (1991) aducido por el entrevistador es ratificado por el propio poeta, el cual se refiere a su más reciente poemario por aquel entonces, *Electric Light* (2001), como una continuación de las tendencias poéticas adoptadas desde *Seeing Things* (1991) (2001: 24). El cambio de dirección poética a partir de esta colección es, de igual manera, explicitado por el norirlandés en otro momento de la misma entrevista: “I was delighted with the swerve, if I can call it that, that came with *Seeing Things*” (2001: 28). Por otro lado, el autor también hace referencia explícita a la luminosidad poética que caracteriza – como ya hemos observado– a esta nueva etapa: “Whatever is happening in *Seeing Things* and since then [is] indeed ... more light-filled” (2001: 28).

¹³ De estas ocho posibilidades de análisis el lector ha podido observar que las dos primeras no responden a la introducción, explícita o implícita, de una nueva imaginaria aérea, sino al ingreso de compromiso político en el acto poético. Cabe recordar, no obstante, que el abandono de compromiso político en la poesía como instrumento clasificatorio sí ha sido considerado aquí como una manifestación implícita de eterización poética – véanse las hipótesis de Breslin, Simpson y Fennell en el apartado correspondiente a *Station Island* (1984)–.

De esta discrepancia crítica se traduce, a nuestro juicio, la necesidad de un replanteamiento de la división en etapas que la crítica heaneyiana ha ofrecido en relación con la simbología de los elementos, al igual que una reexaminación crítica de la propia eterización poética del autor norirlandés.

The Spirit Level (1996)

Junto a la opción crítica generalizada de reconocer explícita o implícitamente dos etapas en la obra heaneyiana –una primera etapa terrena, y una segunda aérea–, no menos común ha sido la apreciación de que *The Spirit Level* (1996) vuelve a la terrea y húmeda senda de la primera de ellas. Esta vuelta a la tierra explica que la crítica haya señalado un notable alejamiento de este poemario del tono visionario que caracterizaba a volúmenes anteriores. Así opina Bernard O’Donoghue, quien en la comparación establecida entre *Seeing Things* (1991) y *The Spirit Level* (1996) escribe: “The visionary of *Seeing Things* has given way to the person who ‘bears up’ here: the spirit that survives and is ‘here for good in every sense’” (1996: 21). De esta manera, el poemario de 1996 rompió los esquemas de un amplio sector crítico que ya había acomodado la poesía de Seamus Heaney en un ufano *caminar por el aire*.¹⁴ En este sentido, Fiachra Gibbons ha reflejado la sacudida crítica que este poemario suscitó, difícil de situar dentro de la totalidad de la obra heaneyiana (1996: 45). No en vano, esta colección –en la que la simbología de la tierra y el agua ocupa manifiestamente un lugar central– no encaja en los moldes de aquella *airy phase* que la crítica ha venido indicando de manera intermitente desde la publicación de *Field Work* (1979).

En la opinión de que *The Spirit Level*

¹⁴ La expresión *walking on air* se ha convertido en un conocido cliché crítico que hace referencia a este nuevo giro metafísico en la obra de Seamus Heaney. El propio poeta la utiliza, quizás con un guiño irónico hacia aquel sector de la crítica descontento por este supuesto cambio trascendental, en su discurso ante la Fundación Nobel a la hora de expresar su alegría por el prestigioso galardón que ésta le otorgó en el año 1995: “the platform here feels more like a space station than a stepping stone, so that is why, for once in my life, I am permitting myself the luxury of walking on air” (*Crediting Poetry* 11).

(1996) *regresa*, vuelve *atrás* a la primera poesía terrena del escritor norirlandés queda implícito el acuerdo de que en su obra se produjo un giro aéreo. Esta apreciación nos parece válida en un sentido, y revocable en otro. Nos parece válida en tanto que confirma que, dada la existencia de una supuesta fase aérea, ésta no es homogénea y, por tanto, *The Spirit Level* (1996) genera una importante inconsistencia en esta teoría. Así, diferimos de la opinión de Nicholas Jenkins (1996: 11) cuando afirma en su reseña de *The Spirit Level* (1996) que la contramaniobra aérea a la primera poesía terrena de Heaney ha estado activa ininterrumpidamente desde *Sweeney Astray* (1983) y *Station Island* (1984), pues la terrenidad del poemario de 1996 indica que no es ése el caso. La propia reseña de Jenkins, no obstante, ofrece paradójicamente contraargumentos a la supuesta continuidad en la colección de 1996 de aquella contramaniobra aérea. No en vano, nos parece contradictorio defender la existencia de una “‘airy’ phase” (1996: 12) cuando, por otro lado, se afirma que “*The Spirit Level* has a gritty, tough, bricks-and-mortar side” (1996: 10).

Por otro lado, esta apreciación nos parece revocable en su matiz de *retorno* a la imagería terrena, pues creemos que el poeta norirlandés no abandona la tierra en ninguna de sus colecciones. En nuestra opinión, Seamus Heaney no *regresa* a la tierra, porque nunca desertó de ella. Por este motivo, de entre los sugestivos títulos de las reseñas de Sean Dunne –“Unphased Heaney, a poet who remains true to his roots” (1990)– y Frank Kermode –“The man who returned to earth” (1998)–, nos quedamos con el primero de ellos a la hora de caracterizar el desarrollo de la obra poética heaneyiana.

Conclusión

De los datos arriba expuestos concluimos que un importante sector de la crítica literaria ha utilizado (con resultados, a nuestro juicio, no todo lo satisfactorios que cabría esperar) las imagerías terrena y aérea para sostener en ocasiones una rígida esquematización binaria que yerra en la aprehensión del que creemos es el verdadero sello distintivo de la poesía de Seamus Heaney: la *tensión* y permanente búsqueda de *equilibrio* entre contrarios. En esta búsqueda del equilibrio la poesía del

norirlandés encarna, más que una lucha, una *dialéctica* entre contrarios. En consecuencia, entendemos que la lectura de la obra de Heaney en términos binarios –tierra *versus* aire– no refleja adecuadamente esta filosofía poética, siendo más adecuada, en nuestra opinión, una lectura entendida en términos complementarios –tierra y aire–.¹⁵

Nuestro empleo del nexo coordinativo –y– no es en absoluto arbitrario. Somos conscientes de que la simbología etérea *verdaderamente* supuso una destacada incorporación temático-simbólica en la obra poética del norirlandés, si la comparamos con la supremacía del elemento tierra en los primeros poemarios. Sin embargo, no pensamos que el aire *reemplace* a la tierra como símbolo central de la obra heaneyiana en fase aérea alguna. Pensamos que la tierra es un símbolo central a lo largo y ancho de toda la producción poética de Heaney y que, por tanto, la hipótesis de una *fase aérea* es desafortunada. La importación de la simbología aérea no supuso ninguna transformación excluyente, sino *incluyente*. En otras palabras, la poesía de Heaney no pasa de la tierra *al aire*, sino, en cualquier caso, de la tierra *a la tierra y el aire*. Esta incorporación –que no sustitución– temático-simbólica motiva que la simbología terrena no sea suplantada por otra aérea, sino que, en cualquier caso, sus formas y valores sean modificados o matizados. En este sentido, suscribimos las palabras de Frank Kermode cuando aduce que “[in] the latest poetry ... the

earthy scraping and clangour of the earlier books has been *qualified*” (el énfasis es nuestro) (1998: 7). La palabra *qualified* –subrayaríamos– implica ajuste o variación, pero nunca sustitución.

En nuestra opinión, el lema *de la tierra a la tierra y el aire* restablece dos pilares fundamentales de la poesía de Seamus Heaney que la susodicha *fase aérea* dinamita: en primer lugar, que en la evolución poética del norirlandés la tierra no abandona ninguno de sus poemarios; y, en segundo lugar, que su poesía se caracteriza precisamente por la tensión dialéctica mantenida entre ambos símbolos. En sentido estricto, por tanto, no pensamos que la obra de Seamus Heaney sea divisible, ni siquiera con fines exclusivamente terminológicos, en diferentes etapas poéticas sobre la base de las simbologías terrena y aérea, sino que sólo existe a nuestro entender una única y dilatada carrera poética en la que la pareja tierra / aire simboliza, al igual que otras –Irlanda / Inglaterra, católico / protestante, femenino / masculino, vocal / consonante, celta / anglosajón–, la tensión poética inmanente al autor norirlandés. “El poeta necesita la tensión entre dos cosas”, confiesa Seamus Heaney en una entrevista de Juan Ramón Iborra (1996: 111). *Tensión*, búsqueda de *equilibrio*, *continuidad* o *dialéctica* –y no *giro*, *transición*, *ciclo*, *etapa* o *fase*– son a nuestro entender expresiones que caracterizan adecuadamente el desarrollo poético de una carrera literaria tan vasta como la de Seamus Heaney. Una exitosa carrera en la que, tomando prestadas las palabras de John Wilson Foster, el irlandés nunca ha abandonado el Ulster rural que le vio nacer (1995: 2). En cierto sentido, añadiríamos, tampoco nunca ha abandonado la imaginería terrena de su primera voz poética. El propio poeta ha confesado en una reciente entrevista: “The really valuable thing about my childhood was the verity of the life I lived within the house and the sense of trust that I had among the people *on the ground*. I’m not away from that. And I’m not away, I don’t think, from my first speech” (el énfasis es nuestro) (Miller, 2000: 29). Por todo ello pensamos que –aire y vuelo visionarios incluidos– Heaney sigue siendo, hoy por hoy, profeta *en su tierra*.

¹ El propio Seamus Heaney ofrece en su introducción a *Beowulf: A New Translation* (1999) una apreciación sobre otra pareja de términos que apunta en esta dirección y que señala el obstáculo que presupone una filosofía poética binaria: “I tended to conceive of English and Irish as adversarial tongues, as either/or conditions rather than both/and, and this was an attitude that for a long time hampered the development of a more confident and creative way of dealing with the whole vexed question – the question, that is, of the relationship between nationality, language, history and literary tradition in Ireland” (*Beowulf* xxiv). De la misma manera, el poeta argumenta en su discurso Nobel que la fuerza reconciliadora en Irlanda del Norte no ha de provenir “from those bracing words ‘enemy’ and ‘allies’”, sino “from a less binary and altogether less binding vocabulary” (*Crediting Poetry* 23).

Obras Citadas

- Andrews, Elmer (ed.). 1998. *Icon Critical Guides: The Poetry of Seamus Heaney*. Cambridge: Icon Books.
- Bloom, Harold. 1980. "The voice of kinship". *The Times Literary Supplement*, 8 February 1980: 137-138.
- Breslin, John B. 1991. "John Breslin interviews Seamus Heaney". *Critic*, Winter 1991: 26-35.
- Breslin, Paul. 1996. "Heaney's redress". *Poetry* 168.6: 337-351.
- Campbell, Matthew. 1997. "Seamus Heaney, *The Spirit Level*". *The North* 20: 38-40.
- Carvalho Homem, Rui. 2001. "On elegies, eclogues, translations, transfusions: an interview with Seamus Heaney". *The European English Messenger* 10.2: 24-30.
- Constable, John. 1999. "What happened after *Field Work*?". *Poetry Wales* 34.3: 48-56.
- Corcoran, Neil. 1998. *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*. London: Faber and Faber.
- Curtis, Tony (ed.). 2001 (1982). *The Art of Seamus Heaney*. Bridgend: Seren.
- Dawe, Gerald. 1990. "Shifting ground". *Fortnight* 285: 23-24.
- Deane, Seamus. 1986. *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson.
- . 1997. "Seamus Heaney: the timorous and the bold". *Seamus Heaney* (New Casebook Series). Ed. M. Allen. London: Macmillan. 64-77.
- Dunne, Sean. 1990. "Unphased Heaney, a poet who remains true to his roots". *Cork Examiner*, 30 November 1990: 8.
- Fennell, Desmond. 1991. *Whatever You Say, Say Nothing: Why Seamus Heaney is No. 1*. Dublin: ELO Publications. También publicado en *Stand* 32.4 (Autumn 1991): 38-65.
- Foster, John Wilson (1995). *The Achievement of Seamus Heaney*. Dublin: The Lilliput Press.
- Gibbons, Fiachra. 1996. "Tribal Trojan horse". *Poetry Review* 86.2: 44-45.
- Haffenden, John. 1981. "Seamus Heaney". *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*. London: Faber and Faber. 57-75.
- Hart, Henry. 1992. *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Heaney, Seamus. 1966. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber.
- . 1969. *Door into the Dark*. London: Faber and Faber.
- . 1972. *Wintering Out*. London: Faber and Faber.
- . 1975. *North*. London: Faber and Faber.
- . 1979. *Field Work*. London: Faber and Faber.
- . 1980a. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber.
- . 1980b. *Selected Poems 1965-1975*. London: Faber and Faber.
- . 1983. *Sweeney Astray*. Derry: Field Day (London: Faber and Faber, 1984).
- . 1984. *Station Island*. London: Faber and Faber.
- . 1987. *The Haw Lantern*. London: Faber and Faber.
- . 1988. *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. London: Faber and Faber.
- . 1990. *New Selected Poems 1966-1987*. London: Faber and Faber.
- . 1991. *Seeing Things*. London: Faber and Faber.
- . 1995a. *Crediting Poetry: The Nobel Lecture 1995*. Loughcrew: The Gallery Press.
- . 1995b. *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*. London: Faber and Faber.
- . 1996. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber.
- . 1998. *Opened Ground: Poems 1966-1996*. London: Faber and Faber.
- . 1999. *Beowulf: A New Translation*. London: Faber and Faber.
- . 2001. *Electric Light*. London: Faber and Faber.
- . 2002. *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*. London: Faber and Faber.
- . 2006. *District and Circle*. London: Faber and Faber.
- Hughes, Brian. 1996. "'Neuter allegiance': transformations of the familiar in the poetry of Seamus Heaney". *Hailing Heaney: Lectures for a Nineties Nobel*. Eds. R. González and J. A. Hurlley. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 25-40.
- Iborra, Juan Ramón. 1996. "Entrevista a Seamus Heaney". *Hailing Heaney: Lectures for a Nineties Nobel*. Eds. R. González and J. A. Hurlley. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 105-117.

- Jenkins, Nicholas. 1996. "Walking on air: travel and release in Seamus Heaney". *The Times Literary Supplement*, 5 July 1996: 10-12.
- Kermode, Frank. 1998. "The man who returned to earth". *The Sunday Times*, 6 September 1998 (Books): 7.
- Miller, Karl. 2000. *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*. London: Between The Lines.
- Morrison, Blake. 1984. "Encounters with familiar ghosts". *The Times Literary Supplement*, 19 October 1984: 1191-1192.
- Murphy, Andrew. 2000 (1996). *Seamus Heaney*. Plymouth: Northcote House.
- O'Donoghue, Bernard. 1994. *Seamus Heaney and the Language of Poetry*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- . 1996. "A good read: *The Spirit Level* by Seamus Heaney". *English Review* 7.2: 20-21.
- Parker, Michael. 1993. *Seamus Heaney: The Making of the Poet*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Randall, James. 1979. "An interview with Seamus Heaney". *Ploughshares* 5.3: 7-22.
- Wheatley, David. 1998. "Heelmark in poetry's landscape". *The Times Higher Education Supplement*, 20 November 1998: 25.
- Wood, James. 1996. "Scruples". *London Review of Books* 18.12: 3, 6.