

**"Seamus Heaney y el soneto".**

**Pilar Abad García**  
**Universidad de Valladolid**

"A sonnet is a moment's monument  
Memorial from the Soul's eternity  
To one dead deathless hour".  
(D.G. Rossetti, The House of Life, I)

Si, como se ha dicho ante el apogeo incuestionable del versolibrismo moderno, "... the most radical poem a poet can write today is a sonnet..."<sup>1</sup> el radicalismo poético de Seamus Heaney, recientemente elegido Oxford Professor of Poetry<sup>2</sup>, le ha llevado no sólo a la composición de sonetos aislados sino a la elaboración de dos espléndidas secuencias sonetistas cuya naturaleza genérica contribuye a incrementar la dificultad intrínseca del más breve de los géneros líricos, del "scanty plot of ground" wordsworthiano: el soneto.

La aproximación de Heaney al soneto evoluciona con el propio desarrollo poético del autor de la tentativa a la rotundidad.

La, digamos, relativa timidez inicial coincide con sus primeros pasos como poeta. Su primer soneto publicado, "The Forge", aparece en su segundo volumen de poesía (*Door into the Dark*, 1969) y resulta una composición rica en ecos hopkinsianos ("... the hammered anvil's short-pitched ring / ", v.3) reveladora de una incipiente manipulación en la estructuración básicamente italiana del soneto.

La segunda aparición de esta forma poética en la obra de Heaney tiene lugar durante su fase literaria más comprometida políticamente correspondiente a sus volúmenes *Wintering Out* (1972) y, sobre todo, *North* (1975). Este último contiene su composición "Act of Union", organizada en torno a dos analogías geográfico-metafísicas a la manera de John Donne e integrada por dos sonetos ortodoxamente ingleses, cuya ausencia de experimentación formal llamativa todavía apunta a la timidez aludida mientras la breve disposición secuencial sugiere ya cierta progresiva toma de confianza por parte del poeta en su ulterior tratamiento del soneto.

Dicha confianza se nos manifiesta con rotundidad cuando Heaney no sólo no abandona su labor como sonetista, extraordinariamente atento a las posibilidades y complejidad del género; sino que opta por la expansión seriada o secuencial del mismo, opción que conlleva la dificultad añadida de tener que mantener las unidades anímica y temática de la obra.

Fruto de ambos, quehacer y opción, son hasta ahora las dos secuencias sonetistas de Heaney que serán objeto preferente de mis consideraciones en el presente estudio: "Glanmore Sonnets" y "Clearances". De ellas paso a ocuparme.

## I

Las dos secuencias se corresponden con momentos especialmente significativos dentro de la trayectoria personal y poética del autor. En este sentido, el comportamiento poético de Heaney coincide con el de otros sonetistas modernos o experimentales como G.M. Hopkins, W.H. Auden, o Dylan Thomas,

<sup>1</sup> DACEY, P. and JAUSS, D. (eds.), *Strong Measures: Contemporary American Poetry in Traditional Forms*, New York, Harper & Row, 1986, pág. 1.

<sup>2</sup> Nota: El 3 de junio de 1989.

quienes también recurren a la producción seriada de sonetos en momentos igualmente significativos de sus trayectorias respectivas, amén de otras coincidencias más específicas entre ellos que yo misma he tenido ocasión de exponer <sup>3</sup>.

La primera de las secuencias: "Glanmore Sonnets" aparece en el volumen inmediatamente posterior a *North, Field Work* <sup>4</sup>, auténtico "turning-point" en el desarrollo poético del autor. En relación a *F. Work* escribió Heaney en 1979:

"...I no longer wanted a door into the dark... I want a door into the light... I really wanted to come back to be able to use the first peron singular to mean *me* and my lifetime..." <sup>5</sup>

En consonancia con este arrebatado de egocentrismo poético subsiguiente a la fase de compromiso <sup>6</sup>, los "Glanmore S." resultan ser consecuencia del traslado del poeta con su familia desde el Ulster a la República de Irlanda en 1972 para instalarse temporalmente (4 años) en Glanmore, condado de Wicklow, en una casa cedida por la mujer a la que dedica su secuencia <sup>7</sup> hasta su asentamiento definitivo en Dublín en 1976.

Este importante paso dado por Heaney al abandonar su Ulster natal suele considerarse decisivo en relación a su producción poética <sup>8</sup>, hecho que el propio Heaney admite sin soslayar su propio conflicto interno (arte / compromiso) cuando dice a su amigo Frank Kinahan en 1982:

"... I suppose that the shift from *North* to *Field Work* is a shift in trust: a learning to trust melody, to trust art as reality, to trust artfulness as an affirmation and not go into the selfpunishment so much. I distrust that attitude too, of course. Those two volumes are negotiating with each other..." <sup>9</sup>

<sup>3</sup> ABAD, P., "Hopkins and the modern sonnet tradition", International Hopkins Conference, University of Venice, Italy, 1-3 de Junio, 1989.

<sup>4</sup> London, Faber, 1979.

<sup>5</sup> Citado en: CURTIS, T. (ed.), *The Art of S. Heaney*, Bridgend, Mid Glamorgan, Poetry Wales Press, 1985, pág. 9; y en: CORCORAN, N., *S. Heaney*, London, Faber, 1986, pág. 128.

<sup>6</sup> Ver: GARRATT, R. F., "The Poetry of Commitment: S. Heaney" en: *Modern Irish Poetry*, London, U. of California Press, 1989, págs. 230-58.

<sup>7</sup> Nota: Ann Saddlemeyer, "... our heartiest welcomer".

<sup>8</sup> Ver: CURTIS, op. cit., págs. 116-17; MORRISON, B., *S. Heaney*, London, Methuen, 1983, pág. 72; ROBINSON, A., *Instabilities in Contemporary British Poetry*, London, MacMillan, 1988, págs. 125-28; ANDREWS, E., *The Poetry of S. Heaney*, London, MacMillan, 1988, pág. 117.

<sup>9</sup> Citado en: CORCORAN, op. cit., pág. 127. Ver también: DEANE, S., *Celtic Revivals*, London, Faber, 1987, pág. 186. Nota: La cuestión arte / compromiso vuelve a aparecer diáfana en su ensayo: "The interesting case of Nero, Chekhov's cognac and a knocker": "... Both Art and Life have had a hand in the formation of any poet, and both are to be loved, honoured and obeyed. Yet both are often perceived to be in conflict and that conflict is constantly and sympathetically suffered by the poet. He or she begins to feel that a choice between the two, a once-and-for-all option, would simplify things. Deep down, of course, there is the sure awareness that no such simple solution or dissolution is possible, but the waking mind desires constantly some clarified allegiance, without complication or ambivalence...", en: HEANEY, S., *The Government of the Tongue*, London, Faber, 1988 (1979), pág. xii.

y, hecho que sin duda tiene mucho que ver con un deseo íntimo por parte del poeta de entregarse sin reservas a su compromiso estético, o, de orillar el político <sup>10</sup> idea ya tácita en el poema que cierra *North*, "Exposure", y expresa en el que abre *F. Work*, "Oysters"<sup>11</sup>. Pero, oigamos al propio Heaney relatarnos su experiencia e intenciones:

"... at Easter 1972 I decided to resign my entirely agreeable job in the English department of Queen's University and that summer I moved with my family to Glanmore... determined to put the practice of poetry more deliberately at the centre of my life..."<sup>12</sup>.

Mientras los "Glanmore S." resultan especialmente significativos en relación a la trayectoria poética del autor, su segunda secuencia: "Clearances: in memoriam M.K.H., 1911-1984", resulta serlo además desde la perspectiva de la trayectoria personal o privada del poeta.

De su profunda involucración personal con esta obra fui afortunado testigo cuando el propio Heaney en el IXº congreso A.E.D.E.A.N. celebrado en la Universidad de Murcia en 1985, deleitó a la audiencia con una lectura magistral e intensamente sentida de esta secuencia dedicada a conmemorar el fallecimiento de su madre en 1984<sup>13</sup>.

"Clearances" apareció publicada en el último (hasta ahora) volumen de poesía de Heaney: *The Haw Lantern*<sup>14</sup>, obra que ha sido descrita cómo: "... his most sophisticated quest for origins..."<sup>15</sup>.

## II

El comportamiento de Seamus Heaney como sonetista se inscribe, como veremos, en dos claras coordenadas: tradición y modernidad.

Dentro de la primera, Heaney es extraordinariamente respetuoso con la dimensión conceptual del soneto como género, literalmente con el soneto en cuanto: "... perfect vehicle for recording and analysing the intellectual processes accompanying emotional experience..."<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> "... Any reading of Heaney's poetry which restricts the notion of commitment only to politics, ignoring the question of poetics, misses the deeper, more complicated tension in the work..." GARRATT, *op. cit.*, pág. 233.

<sup>11</sup> Nota: Ver también el ensayo de Heaney sobre Mandelstam: "Faith, Hope and Poetry: Ossip Mandelstam"; en *Preoccupations: Selected Prose: 1968-78*, London, Faber, 1980, págs. 217-20; y BEDFORD, W., "S. Heaney: *The Government of the Tongue*", *Agenda*, vol. 27, nº 1, Spring, 1989, págs. 72-78.

<sup>12</sup> HEANEY, *Preoccupations*, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>13</sup> Nota: Margaret Kathleen Heaney, nacida McCaan, una de las "dos mujeres" más importantes en la infancia de Heaney. La otra fue su tía Mary Heaney. Ver: CORCORAN, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>14</sup> London, Faber, 1987.

<sup>15</sup> ROBINSON, *op. cit.*, pág. 149.

<sup>16</sup> HAMER, E., *The English Sonnet*, London, Folcroft, 1971, pág. 1.

Dicho respeto se manifiesta en la vertiente *contenido* de su producción sonetista, aunque ello no excluye cierta experimentación en la misma plasmada en la eventual ampliación de la perspectiva temática, lo que a su vez conlleva la manipulación por parte de Heaney de la secuencia sonetista como género: "... a larger whole, providing a succession of variations on a given theme or situation..."<sup>17</sup>.

En cuanto a la segunda, considero que Heaney representa un hito importante en la línea de los poetas de nuestro siglo proclives a experimentar con formas poéticas tradicionales como el soneto y otras sin perjudicar su identidad original, lo que de nuevo conlleva cierto componente de convención junto a la experimentación ahora en el plano *formal*.

Veamos como las secuencias de Heaney corroboran estas afirmaciones.

### III

Desde el punto de vista formal ambas secuencias revelan los dos aspectos antes comentados: tradición y, sobre todo, experimentación.

Cinco de los diez "Glanmore S." (nº III, IV, V, IX, X) y uno de los ocho de "Clearances" (nº 6) responden estructuralmente a las convenciones del soneto inglés puro, con la rima alterna y varía en los tres cuartetos más el pareado final, aunque esa rima es con frecuencia imperfecta (*half-rhyme*; *para-rhyme*) y oscila la ubicación de la "volta".

Asimismo uno de los "Glanmore S.", el nº VII, es estructuralmente un soneto italiano conseguido a base de ejercer una violencia considerable sobre el factor rima. No obstante el poema se halla perfectamente, digamos, naturalizado gracias a un léxico ostentosamente sajón que contrasta felizmente con la organización italiana, lo que de nuevo me mueve a evocar a G.M. Hopkins y su producción sonetista.

Esta "ortodoxia" estructural en manos de un poeta tan relevante como Heaney, de alguna manera rubrica la vigencia de los modelos clásicos en nuestro versolibrista siglo XX, como ya profetizara T. S. Eliot en 1942<sup>18</sup>.

Pero, no menos llamativo resulta en este plano el factor experimentación.

En ambas secuencias Heaney manipula estructural y prosódicamente sus sonetos individuales en los tres planos que permiten la experimentación con esta forma poética: a) estrofa; b) metro; c) esquema de rima.

La manipulación estrófica del soneto en Heaney refleja la posibilidad de variar el tipo de estrofa, siguiendo el cánon inglés o italiano, dentro del mismo poema sin desdibujar la estructura sonetista básica. Ello da fundamentalmente lugar a formas híbridas anglo-italianas de soneto.

<sup>17</sup> FULLER, J., *The Sonnet*, London, Methuen, 1972, pág. 37.

<sup>18</sup> Ver: ELIOT, T.S., *On Poetry and Poets*, London, Faber, 1979 (1957), págs. 36-37.

Así ocurre, por ejemplo, con el nº I de los "Glanmore S." hecho de octava inglesa más sexteto italiano (3 + 3); con el nº II, organizado en octava italiana más sexteto inglés (4 + 2), o, con los nº VI y VIII que constan de tres cuartetos "italianos" (cerrados) más pareado.

Idéntico comportamiento aplicado a "Clearances" nos revela la organización híbrida en cuatro de los ocho sonetos (nº 1, 4, 5, 8) hechos a base de octava inglesa más sexteto italiano.

El resto de los sonetos en esta secuencia (con excepción del nº 6, soneto inglés puro como he señalado) ofrecen otro tipo de manipulación estrófica que aproxima los poemas individuales al modelo "couplet sonnet". Así tenemos el nº 2 cuyo segundo cuarteto consta de cuatro versos pareados dos a dos; el nº 3 con la "octava" organizada también en pareados, y el espléndido nº 7, climax de la obra, donde la distorsión estrófica (2 + 4 + 4 + 2 + 2) reproduce la convulsión interna de la voz poética mientras Heaney mantiene hábilmente la estructuración sonetista básica, en este caso italiana, al ubicar la "volta" en la mitad del verso 8: "... / *Then she was dead, / ...*" (8 + 6).

La manipulación prosódica del soneto en manos de Heaney se manifiesta en la sustitución del verso pentámetro yámbico tradicional en esta forma lírica por los ritmos del verso libre.

Este hecho unido a su mantenimiento (aún por vía experimental) de la estructura sonetista básica, determina que los sonetos de Heaney ofrezcan un valioso contraste entre la "ortodoxia" de la rima y la heterodoxia del ritmo. En este sentido, el verso sonetista de Heaney es de longitud variable (3 a 6 acentos por verso) <sup>19</sup> rico en yuxtaposición acentual y se halla regido a la vez por los acentos enfático (stress) y métrico (ictus) <sup>20</sup>:

... "Soft corrugations in the boortree's trunk / (4)  
 Its green young shoots, its rods like freckled solder: / (5/6)  
 It was our bower as children, a greenish dank / (4)  
 And snapping memory as I get older / ..." (4)  
 ("Glanmore S.", nº V)

<sup>19</sup> "... in the new book *Field Work*, I very deliberately set out to lengthen the line...", citado en CURTIS, *op. cit.*, pág. 104.

<sup>20</sup> "... By slight modulations within and away from conventional verse, he gains the emotional freedom he needs while retaining the great advantages of a recognizable line that need not be wearily "regular" ..., ANDREWS, *op. cit.*, pág. 119.

... "I thought of walking round and round a space / (5)  
 Utterly empty, utterly a source / (4)  
 Where the decked chestnut tree had lost its place / (5/6)  
 In our front hedge above the wallflowers. / ..." (4)  
 ("Clearances", nº VIII)

La experimentación aplicada por Heaney al elemento rima se halla centrada en su utilización aparentemente indiscriminada (dada su elevada frecuencia de aparición) de la rima final imperfecta consonántica (half-rhyme) <sup>21</sup> mediante la cual el poeta mantiene la semejanza fónico-consonántica entre los vocablos rimados y varía sus núcleos fónico-vocálicos, de modo que, en ocasiones, se ve notablemente dificultado el establecimiento del esquema de rima por parte del lector en un poema dado. Véase por ejemplo el nº VII de los "Glanmore S."

Pero, la frecuente presencia del fenómeno observado no es óbice para que Heaney efectúe un uso francamente interesante del mismo. Heaney suele utilizar esta rima imperfecta en el pareado final de sus sonetos y con ello conjura el peligro al que a menudo están expuestos los pareados finales en este tipo de poemas, concretamente las "heavy rhymes" o rimas en exceso evidentes <sup>22</sup>.

Prueba de estas afirmaciones son algunas de las rimas presentes en ciertos pareados finales de los "Glanmore S.". (nº III: breeze / cadences; nº V: crouch / hush; nº VI: goose / house, nº IX: face / glass; nº X: separateness / faces) y de "Clearances" (nº VI: pride / bread; nº VII: open / happened).

Esta inferior presencia de pareados finales imperfectamente rimados en "Clearances" responde al predominio en esta secuencia de composiciones híbridas estróficamente (octava inglesa + sexteto italiano) y aproximaciones a modelos de "couplet sonnet" como hemos visto.

#### IV

Convención y experimentación vuelven a fundirse en los sonetos que componen las dos secuencias en el plano del contenido.

<sup>21</sup> Nota: Mezclada con una cierta dosis de rima visual (eye-rhyme) o con lo que Heaney denomina "South Derry rhyme": "... With hushed and lulled full chimes for pushed and pulled /", en: "The Ministry of Fear", *North*, London, Faber, 1975, pág. 64, v. 27.

<sup>22</sup> Ver: DACEY & JAUSS (eds.), *op. cit.*, pág. 8. "... In English, "rime tres riche" is always in a sense, "rime pauvre..."", HOLLANDER, J., *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New Haven, Yale U.P., 1985, pág. 118.



El primero de los factores se nos manifiesta con rotundidad en el hábil uso que hace Heaney del soneto como vehículo de racionalización de experiencias subjetivas<sup>23</sup>.

Así los "Glanmore S.". pueden considerarse resultado de una progresiva toma de conciencia por parte del autor de su responsabilidad como poeta, que conlleva cierto cambio de actitud por su parte para con la poesía en general y la cuestión política Nor-irlandesa<sup>24</sup>. Esta toma de conciencia informa no sólo los "Glanmore S.". sino también el volumen que los contiene (*F. Work*) en el cual el poeta se decanta por el cumplimiento de su compromiso estético<sup>25</sup> sin por ello abandonar del todo el político presente o latente en varios de los poemas de la obra<sup>26</sup>.

Por su parte la serie "Clearances" se nos revela fruto del profundo sentido del autor de sus raíces nacionales, religiosas<sup>27</sup> y familiares<sup>28</sup> con la significativa experiencia añadida que entraña la epifanía espiritual determinada por el fallecimiento de un ser entrañablemente querido<sup>29</sup>.

El factor experimentación en este plano de contenido es discernible más bien aplicado a la secuencia sonetista como género<sup>30</sup> cuando Heaney manipula la unidad de la perspectiva temática propia del mismo mediante la ampliación de dicha temática, y ello sin atentar contra la esencia conceptual del género, dado que, en último término, la ampliación da lugar a enfoques sucesivos colaterales al tema central de cada una de las secuencias, con lo que Heaney vuelve a respetar sustancialmente la convención sonetista secuencial.

En los "Glanmore S.". el tema central posee una razón de ser fundamentalmente estética: " / What is my apology for poetry? /" (nº IX, v. 11) que da lugar a una especie de teoría poética organizada en una serie de reflexiones (o temas colaterales) sobre: poesía (composición poética, nº I, II, III); lenguaje poético (nº V); poeta (nº VI); Naturaleza, entendida desde dos polos opuestos: a) positivo: como requisito ambiental indispensable para la inspiración y la composición poéticas (nº: I, III, V, VI) y en relación a la armonía conyugal del poeta (nº VII, VIII, IX, X), b) negativo: como caja de resonancia del conflicto político Nor-irlandés subyacente en la obra (nº I, II, VII, VIII, IX); y

<sup>23</sup> Ver pág. 85.

<sup>24</sup> *Ibid.*, págs. 84,85.

<sup>25</sup> "...Heaney finds exemplary those poets who vindicate the "utile"... without betraying the "dulce" and his subsequent work has tried to balance stylistic craftsmanship with commitment...", ROBINSON, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>26</sup> *Nota*: En palabras de Curtis: "... the Troubles may no longer be in the foreground of the book, but the emotional consequences of the violence are in focus...", CURTIS, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>27</sup> "... Heaney's first world bore the imprint of the fact that he was born a Catholic in the North of Ireland...", CORCORAN, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>28</sup> "... Everything Heaney has himself written about his childhood reinforces the sense of intimate domestic warmth and affection as its prevailing atmosphere...", *Ibid.*, pág. 12.

<sup>29</sup> Ver pág. 85 y nota 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 86.

felicidad conyugal, requisito igualmente indispensable para los mismos fines, en los que Heaney gusta denominar los "marriage sonnets", (nº IV, VII, VIII, IX, X).

En consecuencia, el poeta parece necesitar de ambos: un "locus amoenus":

... "Then I landed in the hedge-school of Glanmore /  
And from the backs of ditches hoped to raise /  
A voice caught back off slug-horn and slow chanter /  
That might continue, hold, dispel, appease: / ..." (nº II)

quizás el "country of woods and hills" que es para Heaney el condado de Wicklow en su Introducción a *Sweeney Astray*; y una vida amorosa estable y feliz<sup>31</sup>:

... "Lorenzo and Jessica in a cold climate /  
Diarmuid and Grainne waiting to be found / ..." (nº X)

para hacer poesía.

En "Clearances" la motivación es doble: autobiográfica y metafísica, y da lugar a dos temas también colaterales en el universo heaneyiano: el doméstico y el espiritual-religioso, ambos ocasionalmente organizados en una especie de juego dialéctico entre pasado (octava inglesa) y presente (sexteto italiano).

El tema doméstico predomina en la obra en cuanto a la extensión en su tratamiento bajo las perspectivas siguientes: raíces familiares, atávicas (nº 1) y religiosas (nº 6), recuerdos de infancia y juventud (nº 2,3,4,5,6); relaciones afectivas materno-filiales (nº 2,3,4,5). Con lo cual la secuencia supone un cierto regreso a los orígenes poéticos del autor, al mundo de *Death of a Naturalist* (1966) aunque ahora la evocación es más propiamente doméstica que rural o pastoral.

La dimensión espiritual-religiosa, de significativo calado en la lírica sonetista inglesa (Donne, Hopkins), impregna coyuntural y transcendentemente la secuencia y en ambos sentidos entronca con la motivación autobiográfica general.

En primer término se halla presente en forma de evocación de la formación religioso-católica del poeta (nº 6), pero fundamentalmente alienta en la consideración del tránsito de la madre del poeta universalizada en el tema de la muerte, presente ya en aquel primer volumen de poesía (1966), pero, entendido ahora desde una perspectiva adulta, madura y más seriamente transcendente.

La muerte es en "Clearances" epifanía o iluminación metafísica, factor generador de sentido para la vida humana en general:

<sup>31</sup> "...There are many indications in Heaney's writing that his personal, family life is settled and a source of happiness for him...", CURTIS, *op. cit.*, pág. 104.

"/ ..... Then she was dead /  
 / ..... /  
 And we all knew one thing by being there. /  
 The space we stood around had been emptied /  
 Into us to keep, it penetrated /  
 Clearances that suddenly stood open. /  
 High cries were felled and a pure change happened. /" (nº 7)

y para la vida del poeta en particular, cuando Heaney asocia la desaparición del "decked chestnut tree" (nº 8, v.3) coetáneo suyo ("my coeval", nº 8, v.10)<sup>32</sup> con su propia muerte entendida como vía obligada a la Eternidad<sup>33</sup>:

... "A soul ramifying and forever /  
 Silent, beyond silence listened for. /" (nº 8)

Antes de concluir deseo llamar la atención del lector hacia un detalle que considero significativo: la latencia / presencia en ambas secuencias de una "weltanschauung" profundamente enraizada y esperanzadoramente vital recogida en vehículos evocadores de luces y epifanías.

El propio Heaney explicó su título *Door into the Dark* en el sentido de que con él pretendía sugerir una idea de poesía como algo conducente a: "the buried life of the feelings"<sup>34</sup>, y, por mi parte, me atrevo razonablemente a entender una posterior definición suya aplicada a *Field Work*: "a door into the light"<sup>35</sup>, como evocadora de otra idea de poesía, la poesía como vía conducente a, parafraseando a Heaney, "the buried life of the spirit". Esta podría interpretarse como obra de las dimensiones, no ya emocional sino espiritual y creadora del hombre (ser humano y artista), obra que, en el caso de Heaney, no es patrimonio exclusivo de su *F. Work*.

A mi juicio esta idea subyace en los "Glanmore S." que, como hemos visto, resultan ser opción responsable en pro de la vida y de la vida poética: "... He lived there in the unsayable lights" (nº VI).

Otro vehículo luminoso proporciona el título a la segunda secuencia: "Clearances", la cual invita, como he comentado, a la serena aceptación de la trascendente paradoja cristiana, de la muerte como umbral de la verdadera Vida.

El proceso reaparece y se desarrolla en otra composición posterior: "Lightenings", donde la percepción epifánica de la muerte deviene sinónimo de Salvación a pesar de la inveterada imperfección humana:

<sup>32</sup> Nota: Sobre la relación metafísica que Heaney experimenta con el castaño que su tía (Mary Heaney) plantó en el jardín el año del nacimiento del poeta (1939) ver: HEANEY, S., "The Placeless Heaven: another Look at Kavanagh", en: *The Government of the Tongue*, op. cit., págs. 3-4. Ver también pág. 85 y nota 13.

<sup>33</sup> Nota: Este significado se halla asimismo presente en el ensayo antes citado donde el poeta alude la espacio vacío dejado por el árbol en los siguientes términos: "luminous emptiness", "indigenous afterlife", "imagined realm", "placeless heaven". *Ibidem*.

<sup>34</sup> HEANEY, *Preoccupations*, op. cit., pág. 52.

<sup>35</sup> Ver pág. 84.

... "And lightening? ..... /  
 / ..... /  
 A phenomenal instant when the spirit flares /  
 In pure exhilaration before death /  
 The good thief in us harking to the words! /  
 / ..... /  
*This day thou shalt be with Me in Paradise. l'*<sup>36</sup>

## V

Mi breve recorrido por las vertientes formal y nocional de la producción sonetista de S. Heaney me permite definirla como un producto predominantemente secuencial, a la vez intimista y universal, uno y diverso desde el punto de vista temático. Asimismo nos hallamos ante una producción hecha de convención y experimentación, o mejor de una asimilación progresiva de la tradición estimulante de la innovación.

En este contexto, la secuencia "Glanmore Sonnets" con cinco sonetos estructuralmente ingleses y uno italiano, y rica en alusión a sonetistas relevantes (Wyatt; Sidney; Shakespeare; Wordsworth) sin olvidar la literatura irlandesa; nos revela al autor plenamente consciente de su deuda para con una tradición literaria anterior<sup>37</sup>, tradición que Heaney, como es sabido, suele percibir extenta de connotaciones estrictamente políticas<sup>38</sup> y por ello no es óbice para su fidelidad poético-cultural<sup>39</sup> a la misma, fidelidad que tampoco le impide introducir el elemento experimental en su poesía como hemos visto en el caso de sus secuencias sonetistas.

La secuencia posterior en el tiempo, "Clearances", con un único soneto inglés puro y libre de referencias literarias (si excluimos la alusión a "Bertold Brek" en el nº 4), resulta más innovadora y más específicamente reveladora de la seguridad e independencia alcanzada por Heaney como autor de sonetos, de donde el predominio en la misma de formas híbridas anglo-italianas que apunta al triunfo de la asimilación aludida.

<sup>36</sup> HEANEY, S., "Lightenings", en: REID, Ch., (ed.), *The Poetry Book Society Anthology: 1989.1990*, London, Hutchinson, 1989, pág. 50.

<sup>37</sup> Ver: HEANEY, *Preoccupations*, op. cit., págs. 34-37, 60. Ver también: BROWN, T., and GRENE, N. (eds.), *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry*, London, MacMillan, 1989; GARRATT, op. cit.,

<sup>38</sup> " / Ulster was British, but with no rights on / The English Lyric / ...", HEANEY, *North*, op. cit., pág. 65. Nota: En este contexto reproduzco unas recientes palabras de Heaney pronunciadas en su conferencia inaugural como Prof. of Poetry en Oxford: "... poetry's integrity is not to be impugned by its status as a symptom of some particular cultural moment or political system...", en: "The Redress of Poetry", *T.L.S.*, Dec. 22-28, 1989, pág. 1418.

<sup>39</sup> "... I am sensitive to the claims and counter-claims exerted by the terms "English Literature" and "Irish" or "Anglo-Irish Literature"...", *Ibidem*. Ver también: GARRATT, op. cit., pág. 2.

Entre otras muchas cosas de Seamus Heaney se ha elogiado su singular habilidad para demostrar: "... how traditional forms can liberate more than confine..."<sup>40</sup>, y de ello resulta, a mi juicio, su labor como sonetista inmejorable evidencia.

---

<sup>40</sup> ANDREWS, op. cit., pág. 119.