

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.664>

Seamus HEANEY. *Sonetos*. Edición bilingüe. Trad. Pura LÓPEZ COLOMÉ y Luis ROBERTO VERA. México: DGE / El Equilibrista / Fundación O'Teshells, 2008.

Cuando llegó a mis manos el libro *Sonetos* de Heaney en versión bilingüe me alegré mucho. Por gusto personal, leo continua y frecuentemente al irlandés. Cada vez que puedo reviso en casa y algún curso varios de sus poemas, sobre todo los de *North*, y desde hace varios años, cada año, en las clases de traducción trabajamos con alguno de ellos y con algunas de las traducciones que existen al español. Así que un libro de Heaney, en una versión bilingüe, y con fotografías, parece casi hecho para mí.

En este libro, *Sonetos* de Seamus Heaney, se han reunido todos los sonetos del escritor y se presentan junto con las versiones colectivas al español de Pura López Colomé y Luis Roberto Vera (quienes a su vez también incluyen un ensayo inicial y otro al final del libro, respectivamente), y las fotografías de Alberto Darszon. La pregunta inmediata que me hice fue cómo leer un libro que, juntando todos los sonetos de un escritor, presenta dos versiones de cada uno de estos poemas al español, hechas por dos traductores, y acompaña todo con fotografías que no tienen “una relación directa originaria”, ni con los poemas en inglés ni con los que están en español, como escribe Luis Roberto Vera. Quiero contestar esta pregunta de cómo leer esta colección editada tan cuidadosamente por DGE / Equilibrista y Fundación O'Teshells, revisando los parámetros relacionados con la secuencia de sonetos.

La tradición occidental de esta forma se deriva fundamentalmente de *El Canzoniere* de Petrarca, formado por 366 poemas de los cuales 317 son sonetos. A pesar de que la

más antigua secuencia de poemas con esta estructura que se conserva es la *Vita Nuova* de Dante, que está acompañada por extensos comentarios en prosa, una balada y una canción, en la mayoría de las lenguas europeas el auge en la escritura de estas series se deriva del petrarquismo. Casi todos los imitadores y adaptadores de Petrarca resultaron ser los primeros sonetistas en cada idioma: Wyatt y Surrey en inglés, Du Bellay y Ronsard en francés, Sá de Miranda y Camoes en portugués, y Boscán y Garcilaso en español.

Una particularidad de la secuencia de sonetos, entonces, es que ha ocupado un papel muy importante en la mediación cultural; se trata de una forma que ofrece un espacio privilegiado porque permite pensar cuestiones emocionales, filosóficas o religiosas en un medio accesible y determinado formalmente. Además de las secuencias de los autores ya mencionados son famosas, entre muchas otras, las de Shakespeare, Donne, sor Juana, Wordsworth, Barret Browning, Hopkins, Darío, Pessoa, Rilke o Cummings. El mismo Heaney, en sus diferentes colecciones, tiene series de sonetos. Mencionaré, por ejemplo, “Act of Union”, en *North*; “Glanmore Sonnets”, del libro *Field Work*; “Clearances”, de *The Haw Lantern*, y “Glanmore Revisited”, en *Seeing Things*. En *North*, la serie es únicamente de dos sonetos. A continuación transcribo ambos en inglés, con la versión rimada del primero y la rítmica del segundo, porque quiero subrayar el espacio tan particular que se da en el libro debido a la intersección de las dos lenguas, del verso libre y las versiones rimadas, del autor y los traductores, y de las fotografías. Es importante que recordemos que cada versión al español se deriva de la pluma de ambos traductores.

#### Act of Union

I.

Tonight, a first movement, a pulse,  
 As if the rain in bogland gathered head  
 To slip and flood: a bog-burst,  
 A gash breaking open the ferny bed.  
 Your back is a firm line of eastern coast  
 And arms and legs are thrown  
 Beyond your gradual hills. I caress  
 The heaving province where our past has grown.  
 I am the tall kingdom over your shoulder  
 That you would neither cajole nor ignore.  
 Conquest is a lie. I grow older  
 Conceding your half-independent shore  
 Within whose borders now my legacy  
 Culminates inexorably (40).

#### Acta de Unión

I.

Esta noche, el pulso en avanzada  
 temporal de pantano reforzado;

inundar: la energía empantanada,  
corte largo entre helechos estallado.

Firme orilla oriental, tu espalda  
y los brazos y piernas estirados  
allende tus colinas. La explanada  
acaricio; ahí está nuestro pasado.

Sobre tus hombros, soy reino ascendente,  
para ti sin persuasión o ignorancia.  
Es falsa la conquista. Lentamente

envejezco y veo independientes  
tus orillas: ahora, ahí, mi herencia  
culmina clara, inexorablemente (41).

Y los sonetos “gemelos”:

II.

And I am imperially  
Male, leaving you with the pain,  
The rending process in the colony,  
The battering ram, the boom burst from within.  
The act sprouted an obstinate fifth column  
Whose stance is growing unilateral.  
His heart beneath your heart is a wardrum  
Mustering force. His parasitical  
And ignorant little fists already  
Beat at your borders and I know they're cocked  
At me across the water. No treaty  
I foresee will salve completely your tracked  
And stretchmarked body, the big pain  
That leaves you raw, like opened ground, again (42).

II.

Y heme aquí, imperialmente varón aún, dejándote a solas con el dolor, el proceso de echar a andar la colonia, el ariete, la explosión de bomba desde adentro. El acto hizo brotar a la quinta columna, cuya posición se está volviendo unilateral. Su corazón bajo el tuyo es un tambor de guerra que muestra su fiereza. Sus parasitarios e ignorantes pequeños puños ya golpean en tus fronteras, y sé que apuntan hacia mí, al otro lado del agua. Ningún tratado que yo alcance a anticipar podrá salvar del todo tu cuerpo rastreado y marcado por el estiramiento, el gran dolor que te deja en carne viva, cual terreno abierto, una vez más (43).

En esta secuencia se utilizan metáforas de excitación y violencia sexual que resultan en una semilla maligna que simboliza las relaciones históricas entre Irlanda y Gran Bretaña. El título alude al encuentro sexual y a la ley de 1801 que creó la unión

legislativa de Irlanda y Gran Bretaña bajo el nombre de Reino Unido. Recordemos que *North*, el libro completo, se ha entendido como un sumergirse en los pantanos de la historia, una “infructuosa” búsqueda en el pasado mítico esperando alguna iluminación y redención para el presente. Y digo “infructuosa” porque, al final, la realidad lapidaria de los años conocidos como “The Troubles” en Irlanda muestran lo utópica que resulta dicha búsqueda, y lo necesaria.

En otra de las secuencias de sonetos de Heaney, me refiero a “Regreso a Glanmore”, tenemos siete sonetos, biográficos ahora, unidos por el tema de lo doméstico. En cada uno se tiene una especie de estructura que se habita y que aparece a través de varios objetos y motivos: la casa, el amor, la cama, la lectura y la escritura, como puede intuirse a partir de los títulos: “Scrabble”, “La cuna”, “Cambios de escena”, “1973”, “Lustral”, “Libro de cabecera” y “El tragaluz”. La versión en inglés de este último poema es:

### 7. The Skylight

You were the one for skylights. I opposed  
Cutting into the seasoned tongue-and-groove  
Of pitch pine. I liked it low and closed,  
Its claustrophobic, nest-up-in-the-roof  
Effect. I liked the snuff-dry feeling,  
The perfect, trunk-lid fit of the old ceiling.  
Under there, it was all hutch and hatch.  
The blue slates kept the heat like midnight thatch.

But when the slates came off, extravagant  
Sky entered and held surprise wide open.  
For days I felt like an inhabitant  
Of that house where the man sick of the palsy  
Was lowered through the roof, had his sins forgiven,  
Was healed, took up his bed and walked away (152).

Y las versiones en español son, la versión libre:

### 7. El tragaluz

A ti te gustaba el tragaluz. Yo me oponía a que se cortara el pino-tea machihembrado de estación. Me gustaba bajo y cerrado, su efecto claustrofóbico de nido allá en el tejado. Me gustaba sentir su tufo seco, el corte y ajuste perfecto en el viejo techo. Debajo suyo, todo era guardar y empollar. La pizarra mantenía el calor como techo de paja a medianoche. Pero cuando se zafó la pizarra, entró el cielo extravagante, y abrió la sorpresa de par en par. Días enteros me sentí como habitante de aquella casa donde el paralítico hizo que lo bajaran por el techo y que le perdonaran sus pecados; luego se curó, tomo su catre y se fue caminando.

y la versión rimada:

El tragaluz amabas. Me oponía  
se cortase el ocote machihembrado  
en sazón. Bajo y cerrado, lucía  
claustrofóbico nido en el techo.

Sentir su tufo seco me gustaba,  
viejo techo, perfecto en corte y tapa.  
Debajo, se empollaba y se guardaba.  
Negra pizarra: su color de paja.

Pero al caer, el cielo extravagante  
de par en par entró: amplia sorpresa.  
Días enteros me sentí habitante

de casa cuyo techo aquel sirvió  
para bajar al lisiado, y perdón,  
tras cura, catre en mano, caminó (153).

En los casos que hemos revisado hasta ahora, la organización de las secuencias se hace de acuerdo a un tema (por ejemplo, el histórico, el doméstico, el mítico o amoroso), pero ¿cómo ligar todas las secuencias entre sí? ¿Cómo hacer un vínculo entre los sonetos sueltos, escritos y publicados a lo largo de casi cuatro décadas? No es en términos del tema que encontraremos una coherencia. Esa organización interna podría estar en la búsqueda de cierta cronología relacionada con la biografía literaria de Heaney o la historia del soneto heaneyano. Pero, ¿y las fotografías? ¿Cómo incluir estas imágenes tonales que aumentan y extrañan lo más próximo en una historia literaria?

Existe otra coherencia más fundamental, relacionada con el sonido, el ritmo, la experimentación permitida por una forma que implica novedad y que, como cita López Colomé, repitiendo a Auden, supone “una resurrección no sólo del oído sino de las fuentes del ser” (9). Fumerton y Jones piensan que las secuencias de sonetos son construcciones culturales y literarias que se vuelven lienzos para trabajar intereses colectivos, experiencias rituales, formas de espacios públicos con análogos potenciales pictóricos, religiosos o arquitectónicos (en Preminger, 1993). Así es como se nos presenta este libro: dos traductores, interesados en la poesía y en la poesía de Heaney, deciden construir la secuencia de sus sonetos y emprenden un trabajo colectivo que se vuelve una experiencia ritual. Como leemos en el ensayo inicial del libro: se rima para “verse, para soltarse, para desencadenar los ecos de la oscuridad” (10). Al hacer sus versiones, sus versos, nos obligan a establecer relaciones no sólo entre los poemas de una secuencia, sino entre las secuencias mismas y con los otros poemas, entre el español y el inglés, entre la versión libre y la rimada. Es iluminador notar la diferencia entre leer las versiones libres en español y la claridad de sentido que se desprende de ellas y leer las versiones con la métrica y la rima del soneto en español. López Colomé y Vera son enfáticos al llamar a la primera versión “rítmica” aclarando que lo que buscaron fue acentuar prosódicamente los conceptos principales y dar lugar

“a grupos rítmicos semánticos que se suceden en relativo compás” (16). Me parece fundamental estar conscientes de que notar las diferencias entre las versiones no debe conducirnos necesariamente a preferir una de las formas a la otra, sino a recordarnos que nos encontramos ante un trabajo que es una y muchas secuencias, y que se asume como una serie. Al incluir además las singulares fotografías de Darzston, la secuencia crece, se desborda, se reconfigura.

Si buscamos aún más en la caracterización de las series de sonetos notaremos que es raro encontrar una secuencia única de sonetos. Siempre van acompañados de otras formas o se presentan sonetos que se desvían de la tradición. Pareciera ser que la estructura, tanto de la serie como del soneto en sí, conduce a variaciones deliberadas, a innovar como herencia, como se nos dice en el ensayo introductorio al libro. Para Preminger (1993) es difícil pensar en un patrón tan eficaz en términos fonológicos y tan compacto artísticamente hablando que el del octeto. Los cuatro versos centrales, además de tener sonidos que se sobreponen a los otros, reiteran el mismo patrón que los enmarca, pero invertido: ab baab ba. La impredecibilidad del sexteto normalmente tiene una actividad rítmica mayor (3 rimas en 6 versos, después de tener 2 en 8) y la interdependencia estructural de los tercetos implica una aceleración tanto en las ideas, como en las emociones, un tono más urgente y animado. Claro, si pensamos en la forma italiana del soneto y sólo en términos de rima. También hay sonetos endecasílabos, en pentámetros yámbicos, en alejandrinos; sonetos de tres cuartetos y un pareado final, comunes en inglés y que pueden ser spenseriano o shakesperiano; sonetos con estrambote; sonetos en los cuales se alternan los tercetos con los cuartetos; cuando se encadenan por la repetición de la última palabra del verso anterior; cuando se “emparedan” los tercetos entre los cuartetos; cuando se entretajan rimas medias con rimas finales. Se trata de múltiples posibilidades que incluyen sonetos de catorce palabras (como éste de Bynner llamado “An Aeronaut to his Love”: I / Through / Blue / Sky / Fly / To / You / . Why? / Sweet / Love, / Feet / Move / So / Slow [en Williams, 1986: 161]); o sonetos de sonetos, como el “Homenaje y profanaciones” de Octavio Paz (1990), en el cual, a partir del famoso “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo, que le sirve de epígrafe, el mexicano quiso hacer lo que Picasso con las *Meninas*: transfigurar y deformar. Así, la forma tripartita y los catorce versos del soneto se amplifican “ocho veces y media.  $14 \times 8.5 = 119$  versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos: ‘Aspiración’ (34 versos), ‘Expiración’ (34 versos), ‘Lauda’ 1 (25 versos) y ‘Lauda’ 2 (25 versos). El poema tiene 118 versos en lugar de 119; ‘Lauda’ debería haber tenido 51 líneas, un número impar que habría dificultado la división en dos partes iguales” (Paz, 1990: 779-780).

El soneto, entonces, parece siempre salirse de sí mismo: abrir un tragaluz en el tejado, como decía el último soneto que citamos de Heaney, y romper la estructura para permitir que el paralítico tome su catre y salga de la habitación. Es fácil, a partir de las tres versiones, ver la misma ruptura en “The Journey Back”:

Larkin's shade surprised me. He quoted Dante:

*“Daylight was going and the umber air  
Soothing every creature on the earth,  
Freeing them from their labours everywhere.*

*I alone was girding myself to face  
The ordeal of my journey and my duty  
And not a thing had changed, as rush-hour buses*

Bore the drained and laden through the city.  
I might have been a wise king setting out  
Under the Christmas lights —except that

It felt more like the forewarned journey back  
Into the heartland of the ordinary.  
Still my old self. Ready to knock one back.

A nine-to-five man who had seen poetry” (130).

El viaje de regreso

El matiz de Larkin me sorprendió. Citaba a Dante:

*“Íbase el día, el aire empardecido  
libraba a los vivientes de la tierra  
de sus fatigas, mientras decidido  
yo solo estaba a sostener la guerra,  
ya del camino, ya de la piedad*

y todo igual: los camiones de horas pico llevaban lo agotado y abrumado por la ciudad. Yo podía haber sido un sabio rey armándose bajo las luces de Navidad, salvo porque se trataba más del anunciado viaje de regreso rumbo al corazón de lo común y corriente. Soy el mismo de siempre, con ganas de un trago. Un empleado cualquiera que ha visto la poesía”.

Dante, en Larkin, me sorprendió de veras:

*“Íbase el día, el aire empardecido  
libraba a los vivientes de la tierra  
de sus fatigas, mientras decidido*

*yo solo estaba a sostener la guerra  
ya del camino, ya de la piedad.*  
Camiones de horas pico, vida perra,  
con lo agotado cruzan la ciudad.

Acaso yo era un sabio rey doliente  
bajo la luz navideña, mas sabía  
del anunciado regreso y la vía

al corazón más común y corriente.  
Soy el de siempre, que un trago querría.  
Un empleado que ha visto la poesía” (131).

La combinación y recombinación de las tres versiones. Y es que eso es el libro: un espacio colectivo de rituales y sorpresas: de escritura y de lectura; de versar y sonetizar; de leer y de mirar. Porque, aunque hasta ahora apenas si las he mencionado, las fotografías de Darzston también son rituales y sorpresas. Luis Roberto Vera las escribe así: “geometrías de la razón arquitectónica, el resplandor de las ordenadas series de vidrio y metal, o los reflejos de un sol yacente sobre la superficie de un río, luego, apenas unas cuantas manchas de óxido contra una vasta superficie negra, sorda, vacía —empastadas como en un cuadro de Rembrandt—, troncos de árboles que son encarnaciones eróticas (y la excepción: una ventana única hecha de leños deslavados, carcomidos, estriados, pulidos por la irreparable mudanza del tiempo...)” (222).

En estas imágenes descubrimos las posibilidades de la fotografía digitalizada: series que encriptan fragmentos del mundo cotidiano; viajes a los materiales, los colores, las texturas y los matices de la rutina; ventanas a la interioridad de su autor. Son, adaptando la cita que citábamos de Auden, una resurrección del ojo que lleva también a la resurrección de las fuentes del ser.

Terminaré retomando la idea de que esta secuencia *Sonetos* es un lienzo para trabajar colectivamente, una experiencia que requiere del ritual del oído y de la mirada, del transtorno, el cambio, la reflexión y el examen. Un espacio diferente en el cual, y vuelvo a citar el ensayo inicial, se busca “el milagro de la percepción del todo en todo aquí, en la realidad de cada quien reverberando en la de todos” (11).

Irene María ARTIGAS ALBARELLI

### *Obras citadas*

- HART, Henry. 1992. *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.
- PAZ, Octavio. 1990. *Obra poética (1935-1988)*. México: Seix Barral.
- PREMNGER, Alex y T. V. F. BROGAN, eds. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- WILLIAMS, Miller. 1986. *Patterns of Poetry. An Encyclopedia of Forms*. Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press.