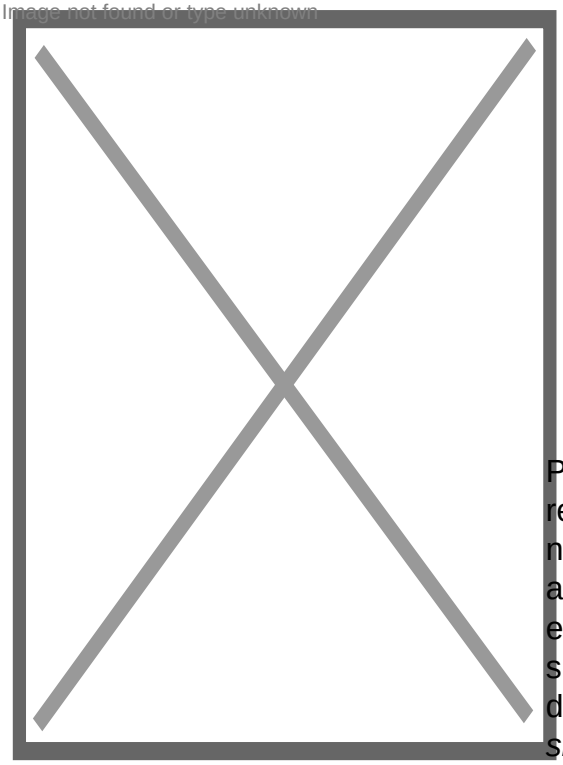
SEAMUS HEANEY

EL PATETISMO DE LAS COSAS

por **Seamus Heaney**

Traducción de Andrew Graham-Yooll (*)



La poesía es un arte doméstico, más poesía cuanto más en casa. Está incluso el célebre argumento de que la poesía es lo que se pierde en la traducción. Pero si bien es cierto que los poetas dependen mucho del hogar-dulce-hogar de su lenguaje nativo, también suelen ser unos Oliver Twist del idioma, nunca satisfechos con su ración, siempre pidiendo más, inclinados a sentir que lo suficiente no alcanza sino que es sólo el comienzo, que en alguna parte hay otra palabra que será la llave para acceder a otro mundo.

Por lo tanto cuando las tradiciones nativas rejuvenecen mediante lo que llamamos "el shock de lo nuevo", con frecuencia las nuevas posibilidades aparecen a través del contacto con una cultura extranjera. Esto, en resumidas cuentas, es lo que sucedió en la poesía japonesa de fin del siglo diecinueve, cuando comenzó a escribirse la llamada *shintaishi* o "poesía nuevo estilo".

La introducción a The Pen-guin Book of Japanese Verse atribuye este cambio radical en el estilo a la publicación en 1882 de un volumen de traducciones al japonés de poesía inglesa miscelánea, incluyendo tramos de las obras de Longfellow (1807-1982), Tennyson (1809-1892), del Enrique IV, 2da Parte, y Hamlet, de Shakespeare. A ese volumen le siguió, siete años más tarde otra antología similar titulada Omokage (Semblanzas) que nuevamente incluía traducciones de la obra de Shakespeare y varias otras figuras del movimiento romántico europeo, como ser Lord Byron (1788-1824), Goethe (1749-1832), y Heine (1797-1856). No sé si William Wordsworth (1770-1850) se hallaba entre los poetas románticos traducidos en esas antologías que hicieron época, pero es con Wordsworth que quiero comenzar. Me parece que las escenas que inspiraron su poesía más característica también pudieron haber inspirado a los grandes maestros de Japón. Las sensibilidades inglesas y japonesas reaccionan en formas similares al mundo natural, y el terreno que extrajo lo mejor de Wordsworth también pudo haber provisto la escena de un *haiku* de Basho (1644-1694).

Es significativo también que la obra del poeta inglés abunde en frases que pueden usarse para describir el impacto emotivo general de cierto tipo de lírica japonesa; como cuando habla de ser "un interno de este universo activo", o de aprender a sentir "la auto-suficiente potencia de la soledad" o de algo en la naturaleza que es "mucho más profundamente interconectado",

y así.

Lo que no es japonés en Wordsworth, sin embargo, y tan sólo se necesita recordar el poema The Prelude (El Preludio) para notarlo, es la aureola de introspección y racionalización que rodea los detalles físicos de la escena. En ese período romántico la poesía inglesa típicamente se permitía mayor espacio para el comentario y la elucidación; tendía a aclarar donde la poesía japonesa se contentaba con lo implícito y aparecía ansiosa de enfatizar donde la poesía japonesa prefería encubrir; tendía a agregar donde la poesía japonesa restaba.

Considérese, por ejemplo, el pasaje siguiente de El Preludio. Wordsworth recuerda una expedición a caballo que hicieron él y sus compañeros de escuela, un paseo de un día en que salieron al galope a visitar las ruinas de la Abadía de Furness, en la costa de Cumberland. A su arribo, absorben la atmósfera del lugar, las efigies de caballeros y del abad talladas en piedra caídas en la nave sin techo, el viento soplando por sobre sus cabezas y el sonido del mar entrando y saliendo como fondo, hasta el momento de iniciar el regreso. Entonces:

Nuestros caballos montados y la orden impartida

Con látigo y espuela de la nave volamos

En carrera grosera, dejando al caballero de piernas cruzadas

Y al abad de piedra, y esa solitaria ratona

Que alguna vez cantó tan dulce en la nave

De esa vieja iglesia donde, por recientes chaparrones

La tierra era incómoda, y, tocada por suaves

Brisas internas, de los muros sin techo

La hiedra vibrante goteaba, pero aun así

Tan dulce en la tiniebla el invisible pájaro

Cantaba para sí que ahí pude haber hecho

Mi espacio, y haber vivido para siempre,

Para escuchar esa música.

La hiedra que gotea, los muros sin techo, el canto de la ratona solitaria: un poeta japonés quizás se hubiera sentido satisfecho con los elementos de esa escena. Hubiera sido atraído por la quietud central del momento. La narración posiblemente desaparecería, o sería registrada en un interludio breve de prosa anecdótica. Típicamente, el momento de percepción pura estaría aislado, las implicancias psicológicas y filosóficas quedarían tácitas. Lo que Wordsworth declara explícitamente ("ahí pude... haber vivido para siempre/ Para escuchar esa música") el poeta japonés probablemente lo hubiera sugerido en una o dos imágenes iluminadoras.

La poesía inglesa pronto iba a aprender su lección japonesa. Tan sólo dos décadas después que los poetas japoneses "nuevo estilo" de la década de 1890 publicaran sus antologías en su país, comenzaron a aparecer en pequeñas publicaciones en Londres poemas que también podríamos llamar de estilo nuevo. Hacia la segunda década del siglo veinte, dos estadounidenses habían llegado a Inglaterra y producían una obra que dejaría su marca en buena parte de la poesía escrita en inglés desde entonces. Ezra Pound (1885-1972) y T. S. Eliot (1888-1965) llegaron como expatriados, por un lado para hallar en Europa los orígenes de su tradición cultural, y por otro buscando sacudir esa tradición, revivirla y sintonizarla en otros registros. Fue Pound el que produjo la obra que aquí nos interesa más, cuando escribió uno de los más breves pero más influyentes poemas de toda su obra, el conocido "En una estación del Metro". De un plumazo, o más bien dos líneas, Pound abolió, por decir así, su Wordsworth interior y demostró a otros que podían hacer lo mismo.

Su famoso apunte en torno a la composición de "En una estación del Metro" dice que había intentado hallar palabras para sensaciones experimentadas luego de una única y misteriosa visión de caras hermosas en el Metro de París en la Place de la Concorde. "Surgió una ecuación —escribió Pound- no en discurso, sino en pequeñas manchas de color." Había comenzado por componer una poesía de 30 líneas pero la destruyó porque no lograba una intensidad de expresión satisfactoria; pasaron luego seis meses y escribió una de la mitad de esa extensión; y un año más tarde produjo lo que llamó "una oración tipo *hokku*":

La aparición de esos rostros en la multitud:

Pétalos sobre un ramo negro y húmedo.

Puede parecer insignificante —concluyó Pound— salvo que uno se deje llevar a cierta línea de pensamiento. En una poesía de este tipo uno intenta registrar el instante preciso cuando una cosa externa y objetiva se transforma, o salta hacia algo interno y subjetivo."

Por cierto que el poema está lejos de ser insignificante y en gran medida es gracias a él que muchos lectores (y escritores) en inglés se han dejado llevar "a cierta línea de pensamiento". Gracias a estas catorce palabras, hoy sintonizamos el efecto japonés, la evocación de ese preciso instante de percepción, y estamos dispuestos a otorgar a esa evocación del instante una completa autosuficiencia. No necesitamos una elaboración posterior de ese punto. Quedamos satisfechos si la imagen dispara sus propios ecos y asociaciones, si habla

indirectamente, tal como habla Issa (1763-1827) en su haiku:

Un buen mundo

— gotas de rocío caen

de a una, de a dos.

De a una, de a dos, son ondas que surgen desde la imagen poema; y era inevitable, dada la capacidad de Pound como operador del escenario literario, que el nuevo efecto japonés fuera integrado a la historia de la poesía en inglés como "el movimiento imagista". Además, una vez que el procedimiento estético tuvo nombre también había sido domado, y como cualquier otra especie domesticada, comenzó a reproducirse y ser aceptada en su nuevo escenario —como en este temprano ejemplo del género por T. E. Hulme (1883-1917):

Viejas casas

alguna vez fueron andamios

y los albañiles silbaban.

Ni la pieza de Pound ni la de Hulme obedecen la regla formal de los japoneses, el conteo de sílabas de 5-7-5 se desecha y falta la palabra que indica la estación del año, pero la sensación de lo evanescente, de lo transitorio de las cosas, de la quietud detrás de las cosas, esta cualidad esencial está siempre presente.

Puede decirse que con la escritura de estos poemas iniciales basados en imágenes y con la formulación de los principios de imagismo el concepto de *mono no aware* entra al idioma inglés en teoría y práctica. *Mono no aware* está definida en un glosario de términos artísticos japoneses como un ideal literario y artístico cultivado en el período Heian, del siglo ocho a doce. Significa literalmente el "patetismo de las cosas"; generalmente se refiere a la tristeza o la melancolía que surge de una profunda apreciación "empática" de la belleza efímera que se manifiesta en la naturaleza, la vida humana, o una obra de arte.

Por curiosidad, revisé el reciente New Penguin Book of English Verse en busca de este efecto en los periodos pre-imagistas, sin descubrir nada. Esto no significa que la poesía en inglés no registra o no es expresiva de esa vida secreta de los sentimientos o de la melancolía de las cosas: desde el tiempo de los anglosajones el humor elegiaco ha sido una constante de la literatura poética. Simplemente, las formas de expresión son diferentes. En 1869, por ejemplo, Matthew Arnold escribió un poema breve, sin título:

Bajo la superficie de agua,

playa y clara, de lo que decimos sentir - bajo

el fluir, tan leve, de lo que queremos

sentir - fluye, la corriente fuerte silenciosa,

oscura y profunda, el fluir central de lo que

***sentimos de verdad*.**

Lo que la forma imagista/ haiku puede hacer es llegar a ese fluir fuerte, silencioso, oscuro profundo y central y dar al poeta y lector una sensación de epifanía. Es de notar también que la palabra "epifanía" se hace disponible como término literario al mismo tiempo que Pound comienza a utilizar el término "imagismo", y que James Joyce (1882-1941) es el responsable de esta nueva extensión y aplicación de su significado. De formas distintas, Pound y Joyce sintieron la necesidad de extender el alfabeto de la expresividad y hallaron una forma de articular lo que T. S. Eliot llamaría, "la noción de algo infinitamente suave, / cosa infinitamente sufriente" —algo que fue para Eliot inherente a ciertas "imágenes": "Me conmueven las fantasías que se curvan/ alrededor de las imágenes y se pegan."

A partir de estos desarrollos iniciales, la forma haiku y los efectos japoneses en general se han transformado en una constante en la poesía inglesa. Los nombres de Basho, Issa y Yosa Buson (1716-1784) hallaron el camino a nuestro discurso al punto que nosotros en Irlanda hemos aprendido a reconocer algo japonés en la lírica más temprana de la tradición narrativa. Los poetas ermitaños que escribieron en el irlandés antiguo en sus pequeños monasterios también fueron maestros en lo preciso y sugestivo:

El pequeño pájaro dejó salir de su pico un chirrido:

escuché

notas de pájaros y de repente:

el tordo Lagan.

La economía de medios, el sentido de una gran quietud, de velocidad y tránsito todo al mismo tiempo, estas cualidades recuerdan al mismo tiempo el haiku tradicional y el poema imagista del siglo veinte, y este ejemplo vale para muchos otros poemas del canon del irlandés antiguo.

Otra cualidad que comparten el poeta irlandés antiguo y su contraparte japonesa es una calidad que podríamos llamar "contacto con este mundo" -ambos igualmente alertas como cazadores en su entorno físico-; y también hay una sensación de otro mundo dentro de "este mundo", uno al que la expresión poética promete acceso. En ambos casos es como si el poeta quedara atrapado entre los placeres de lo contingente y las invitaciones de lo trascendente; y registrando tan precisamente y puntualmente cómo es posible su conciencia del estado medio logra el efecto que Matthew Arnold llamaría, "una crítica de la vida". Se podría argumentar entonces que hay una línea directa que corre entre la obra del ermitaño

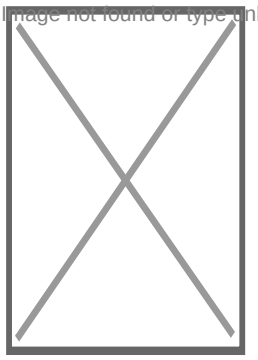
cristiano cuando registra la extrañeza del canto del tordo hasta el "tintineo de porcelana/ y del té en la porcelana" que describe Derek Mahon (1941) al contrastar los modales exquisitos de los que concurren a los juegos de nieve (en el poema de ese nombre) con el salvajismo de las guerras europeas contemporáneas, incluyendo las que se libran en Irlanda al "servicio de reyes bárbaros". El poema de Mahon, uno de los más perdurables del siglo veinte, constituye una prueba de lo que dice su amigo Michael Longley, ese otro maestro hiberno-japonés, acerca de que lo opuesto a la guerra no es la paz sino la civilización.

Sin embargo la poesía japonesa no es toda fiesta de nieve o fiesta de agua. Uno de los aspectos más atractivos es la forma tradicional conocida como *senryu*, de mayor humor y robustez que el *haiku*, más básico e insinuante; y también se podría hacer una interesante yuxtaposición del *senryu*, con las triadas del irlandés antiguo, o con las breves y alegres poesías de Iain Crichton Smith escritas primero en el gaélico escocés y traducidas al inglés como "cuentos gaélicos", o con los cuentos de *Hopewell Haiku* de Paul Muldoon, o con el *Inchicore Haiku* de Michael Hartnett, o con las glosas de Gortahork hechas por Cathal O Searcaigh.

Por lo tanto, si bien es cierto que nuestro sentido del efecto japonés se enfatizó con el imagismo de Ezra Pound, también es cierto que desde los comienzos ha habido cierto parecido entre las formas de ver las cosas del irlandés vernáculo y el japonés tradicional. Y además puede decirse que a lo largo del siglo veinte, mientras competían por la supremacía los imperios e ideologías, y se cometían atrocidades a nivel desconocido en la historia de la humanidad, los poetas tomaron plena conciencia de los peligros de la retórica y la abstracción. En estas circunstancias, el deber del poeta de ser sincero se tornó cada vez más imperativo; a la vez, la castidad y la reticencia de la poesía japonesa se tornaron cada vez más atractivas. Su proximidad a la experiencia general y su reconocimiento de los misterios, su sensibilidad frente al *lacrimae rerum*, a los aspectos gravosos de la experiencia humana, la han hecho un permanente y cada vez más valioso recurso al que otras literaturas pueden referirse. "

Transcripto textualmente de: ***DIARIO DE POESÍA*** *-Año 21 - Nº 976 - Mayo a agosto de 2008 Seamus Heaney (premio Nobel 1995) publicó este ensayo en The Guardian el 24 de noviembre de 2007, que fue recogido en Our Shared Japan, volumen editado por Irene De Angelis y Joseph Woods y publicado por la editorial Dedalus de Dublín. Se publica con la expresa autorización de Daniel Samoilovich, Director del Diario de Poesía.*

(*) Andrew Graham-Yooll



Nació en Buenos Aires el 5 de enero de 1944. Es hijo de padre escocés y madre inglesa. periodista y escritor,

Ingresó a la redacción del *Buenos Aires Herald* en 1966. En 1976 partió al exilio con su familia y residió en Londres durante 18 años.

Se ha desempeñado en las redacciones de *The Daily Telegraph* (1976-1977), y en *The Guardian*(1977-1984), y fue director de las revistas británicas *South* (1985-1988), e *Index on Censorship*(1989-1993), todas en Londres. En 1993 fue nombrado Fellow en Wolfson College, en la Universidad de Cambridge.

A su regreso a la Argentina en 1994 fue nombrado director y luego presidente del directorio del*Buenos Aires Herald*. Actualmente se desempeña como Senior Editor del diario. Es colaborador en los diarios *La Nación* y*Pagina 12*, de Buenos Aires, entre otros, y en *The Independent*, de Londres, entre otros.

La colonia olvidada, Tres siglos de ingleses en la Argentina fue publicada por primera vez en inglés en Londres en 1981, y por segunda vez en 1999. La edición 2000 de EMECE del libro es la primera en castellano.

Los libros de Graham-Yooll incluyen *Memoria del Miedo* (publicado en Londres por primera vez en 1981, y desde entonces editado en varios idiomas, incluyendo el chino), *Pequeñas Guerras Británicas en América Latina* (1983), *De Perón a Videla*(1989), *Goodbye Buenos Aires* (1998), *Rosas Visto por los ingleses* (1998).

Tiene unos veinte libros publicados en inglés y castellano.

Ha trabajado en documentales cinematográficos, y en radio. Es colaborador en varios periódicos, en inglés y castellano. En Buenos Aires es colaborador en los diarios *La Nación* y *Pagina 12*.

Información tomada de: http://www.fundacionkonex.com.ar