

GRIEGOS PUNTOS DE INTERSECCIÓN: TED HUGHES Y SEAMUS HEANEY EN EL MUNDO DE LA TRADUCCIÓN MODERNA

Pura López Colomé*

1

Ted Hughes y Seamus Heaney siempre mostraron afinidades. En un principio, antes de que la amistad entre ellos se cimentara, Heaney veía en Hughes, además de un espíritu tutelar, el ejemplo de quien poco a poco, y dueño de una voz propia, iba rompiendo el hielo de la homogeneización a que tendía el mundo británico de la literatura. Admirable le parecía la solidez de su fundamento intelectual y artístico, la confianza "central" en sí mismo y en su destino: su genio. Estar con tanta frecuencia "al borde del sacrificio" le comunicaba su poder visionario, la totalidad de un discurso y una soledad únicos.

Dicho en buen español: congeniaban. Se avenían, se entendían, se llevaban "bien", lo cual derivó, por supuesto, en actos de colaboración: las antologías *The Rattle Bag* y *The School Bag*. La primera es una selección de poesía escrita en lenguas diversas y traducida al inglés; la segunda, un compendio de poesía de todos los tiempos escrita en lengua inglesa. Desde su título, *The Rattle Bag* nos sugiere más un cascabeleo, una matraca capaz de despertar y animar al amante de significados escondidos, mostrándole que Chaucer, Dante, Milosz o Neruda podrían ser atrilistas de la misma orquesta: la expresión, el fondo común de la raza humana, tesoro sin dueño específico, sin limitaciones geográficas, históricas, lingüísticas. Quienes vigilan semejante empresa dan con ello su aval de la verdad. En la selección de autores, poemas en particular y hasta traductores no hay el menor pudor mal entendido; no se sienten pagos arancelarios a las poéticas ni el menor dejo de "decoro" político, pero tampoco la menor arrogancia de jueces omnipotentes. Se trata de dos seguidores de la luz poética al fondo de un túnel sin fin. Todo hecho, huelga decirlo, con un gusto impecable.

* Poeta, ensayista y traductora. Actualmente trabaja en la traducción de una antología de los ensayos de Seamus Heaney, para el FCE, y en una nueva colección de poemas propios

The School Bag, por su cuenta, hace menos alharaca, no toca diversos instrumentos. Aquí el instrumento es el inglés: ambos antologadores lo tocan a la perfección, le conocen hasta las más recónditas entretelas. En este caso, el placer juguetón, el cascabeleo, no queda en aquella especie de ser multiétnico, sino en el acomodo de los poemas que, por sabido se calla y se intuye desde un principio, prescinden de una ubicación histórica o geográfica; no se les quiere imponer causas y efectos derivados de la sociología o de peculiaridades biográficas. Dicho de otro modo, aquí a nadie importa que tal o cual texto coincida con un marco histórico equis o que hubiera sido escrito por hombre, mujer o quimera. El poema de Thomas Hardy en memoria del *Titanic* no aparece inscrito en el marco de los primeros 25 años del siglo xx, pero sí muy cerca de un poema de Rose Marie Dobson de fines del mismo: ambos, un lamento por la increíble fragilidad de la vida, contrastada por la maravilla de un barco, navío, buque, bajel, símbolo del "triunfo sobre natura" de ese mismo fragilísimo ser humano, capaz de quedarse dormido y enfrentarse de golpe con su destino: el témpano al fondo del túnel. Un lamento que merece adjetivarse únicamente como hardiano, lamento también por la persona que escribe, por el puente que representa él, como nadie de su generación, entre la época victoriana y la modernidad. Ese lamento, ése, en convivencia con una danza de dos personas que lavan sábanas blancas, las tienden al sol y las doblan ritualmente. Igual en China que en Europa. Seres a merced del poder embriagante y evocador del olor de la ropa limpia, del tacto del algodón en ella. Su arrullo, el del propio *Titanic*. Con dolor o sin él.

He aquí el criterio ordenador de *The School Bag*: poemas anónimos medievales al lado de poesía estadounidense del siglo xx; Shakespeare junto a Wallace Stevens... Y todo viene perfectamente al caso. Todo casa. Todo está en casa. En temas, en música compartida, en poder lingüístico: una mochila escolar que guarda los textos esenciales de una

tradición literaria, sin estropear sus contenidos con demasiada asepsia (ausencia de "gérmenes infecciosos") o demasiada pulcritud digna de diccionario de autores. Dos artistas, poseedores de su vehículo expresivo si los hay, abren el cofre del tesoro. A quién sorprende la respuesta que Heaney ha dado a las preguntas: ¿se siente usted totalmente irlandés?, ¿se siente del Norte o de la República?, ¿se siente usted a gusto cuando se le incluye en antologías de la poesía británica?: "Pertenezco al territorio de la lengua inglesa".

2

Ambos, naturalmente, han *ejercido* la traducción. Me interesa este verbo en particular porque, según María Moliner, implica realizar una actividad "con influencia, influjo, poder".

Al traducir a Ovidio (*Tales from Ovid*, 1997), Hughes no sólo le es fiel al núcleo del autor, sino que se transforma en ese personaje en busca de un autor en quien identifica una parte de sí mismo. Su versión es tersa, clara, vuelta a nacer en inglés (la patria) y en la poesía (el hogar) de quien nunca abjuró de la fe obstinada en otras voces que, al incorporarse, enriquecen a la lengua anfitriona. En 1965 fundó, junto con Daniel Weissbort, la revista *MPT* (*Modern Poetry in Translation*), destinada a publicar poesía del mundo en versiones no demasiado refinadas. La idea original era difundir lo más que se pudiera. Poco a poco, el criterio se fue depurando, sin olvidar nunca los tronos respectivos de lengua madre y lengua madre adoptiva.

Hughes dedicó sus últimos años a lo más intenso de su obra, en mi opinión. Vio publicadas sus *Birthday Letters* (1998), espejo íntimo y abismal de su persona, la de Sylvia Plath y lo que compartieron. Vida, ciertamente. Me parece que la evolución de Hughes fue del "nosotros" al "yo". A raíz del suicidio de Plath, se dedicó a construir una especie de edificio reivindicatorio de su poesía. No se cansó de editarla y reeditarla, con *corpus* de notas cada vez más acuciosos y exhaustivos, con el fin de dejar, digamos, un verdadero testimonio de lo que él siempre valoró, su calidad y estatura poéticas, más allá de biografías, mucho más allá de cualquier anecdotario. A lo largo de este camino parecía ir avanzando bajo la sombra de una nube negra, un permanente augurio: "Tú nunca tendrás su rango, su originalidad, su voz", en el mejor de los casos, y en el peor, la crítica feminista que no

sopesaba a cabalidad su esfuerzo como editor, explicándolo, en cambio, como un aprovechamiento de luz ajena en pro de la propia gloria y enriquecimiento.

Mi interpretación no puede ser más distinta. Hughes se pasó la vida inmerso en ese "nosotros" que la hacía brillar a ella, mientras él esperaba bajo el follaje. ¿Culpa, estricta vara que mide o quizás algo de ambas cosas? Los actos trascendentes hablan por sí mismos en las innumerables ediciones de la obra de ambos. Ciertamente, Hughes gozó del privilegio final de ser Poeta Laureado de Su Majestad durante sus últimos años, reconocimiento que acaso le haya ofrecido la oportunidad de dirigirse más al "yo" con quien estaba en deuda.

Parte del cúmulo que dejó cerca de su muerte son sus versiones de *La Orestíada* de Esquilo (1999), la poesía completa de Yehuda Amichai y la *Alceste* de Eurípides (2000), especie de confirmación de que sus predilecciones, si bien parecían más que personales, tenían que ver, *stricto sensu*, con el hombre. Su "yo", en última instancia, calaba más hondo en un género humano, un nosotros de mucha mayor amplitud que el de una pareja. Al verse de manera objetiva y hasta descarnada en poemas y traducciones puso en claro, como rara vez en su juventud, su originalidad, su vuelta a los orígenes en la función clave del teatro griego: nutrir de vida, sanar las heridas. Como al griego, a Hughes se le presentaron sus propios dolores en calidad de ecos de un mal general y, supongo, como a él, no hallarse a solas con su dolor le habrá proporcionado algún consuelo. Eurípides, no sólo gran maestro del realismo, sino dramaturgo que le hablaba a cualquier época, le ofreció en bandeja de plata el sitio para una respuesta personal.

El argumento de *Alceste* es tan sencillo como sencillas resultan las analogías con los hechos definitorios en la vida de Hughes, las causas y efectos, las consecuencias, si las hay, de los actos volitivos.

Zeus, en un desplante de celos que de tan humano, humano lo hace pare-

cer, ha dado muerte a Asclepio, el gran curandero, hijo de Apolo. Éste, en represalia, ha victimado a los Cíclopes. Para expiar culpas, Zeus decide enviar a Apolo a casa de Admeto, rey de Tesalia (Ted Hughes), en calidad de sirviente o pecador en pos de penitencia. Viendo a tan noble amo aquejado por la enfermedad, Apolo le ofrece alejar a la muerte que lo amenaza, siempre y cuando alguien cercano dé su vida por él. Los padres, ya muy ancianos, serían la opción natural, pero se aferran a su mendrugo de vida, incluso con algo de fuerza argumental. La única que acepta inmolarse es la esposa de Admeto, Alcestis (Sylvia Plath). A punto de sucumbir, rodeada de la tristeza de sus hijos (Eumelo e hija silenciosa, equivalentes de los dos hijos de Hughes y Plath, con la diferencia notable de que Frieda sí ha decidido hablar en un par de recientes poemarios, donde

entreteje los estilos de sus padres, haciéndolos brillar con la inocencia real de su propia visión) y del arrepentimiento de su esposo por haberla aceptado como víctima vicaria, llega Hércules de visita. He aquí el centro del drama. Tratándose de quien se trata, Admeto se siente obligado a ocultarle al dios lo que pasa. Y lo logra, salvando así el riesgo en que habría caído uno de los "misterios sagrados": la hospitalidad. Ya sepultada Alcestis, Hércules se entera por los sirvientes que ella era el motivo del duelo. Se lanza a arrebatarla a la muerte y así premiar a Admeto. Después de los ritos purificatorios, que consisten en un silencio bastante aterrador, con más muerte que vida dentro, la "felicidad" vuelve a reinar en palacio.

Sabido es que, en Atenas, tanto los actores como los dramaturgos se consagraban a géneros específicos. Las barreras eran rígidas. Eurípides escribía tragedia, no comedia. ¿Ah, sí? *Alcestis* conlleva un desenlace feliz para los protagonistas, cosa que le otorga a la obra tintes comedioscos. Sin embargo, dado que se da aquí una especie de desastre, una especie de muerte, la comedia no es cabal: nos hallamos, entonces, en los terrenos de la *potencialidad* trágica, lo cual da apenas una calificación aprobatoria a *Alcestis* como obra "seria", según los cánones aristotélicos. En su calidad ambivalente, fronteriza, la obra postula una cuestión singular e intrigante, siendo la única sobreviviente de un conjunto de cuatro del cual era la última, es decir, la sátira...

A Eurípides se le conocía como el dramaturgo de lo impredecible. ¿Pretendería que *Alcestis* fuera un tipo distinto de obra, dueña de un tono fluctuante, raro en el teatro ateniense de la época, abiertamente una mezcla de lo serio y lo cómico, de lo uno contra lo otro, proponiendo, así, un método dramático que desafiara las categorías existentes?

¿Qué respuesta dará Hughes a todo esto? Antes que nada, acentúa justo estas características trágico-cómicas (burlándose a fondo de sí mismo), "teatralizando", valga la redundancia, de manera mucho más explícita.

Hércules, que en las traducciones convencionales aparece en escena discretamente para llevar a cabo su función ética, en esta versión toma posesión de la casa que el anfitrión le ha ofrecido y se permite una borrachera escandalosa. Representa, ante sus acompañantes lolao y Lichas, varias de las faenas que le han dado fama y renombre. Su ebriedad se impone como el gran personaje. Los sirvien-

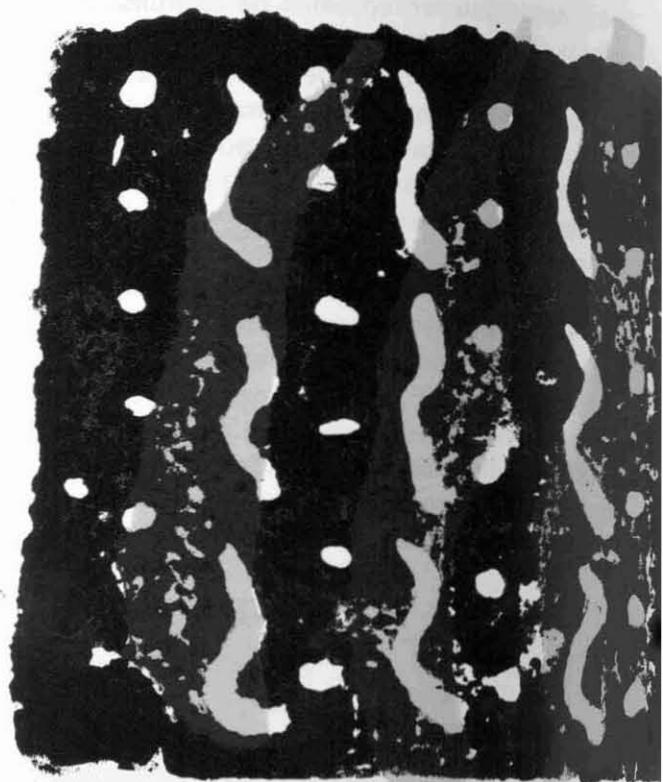


tes de casa, rapados en señal de luto por la pérdida de su ama, no dan crédito y padecen una vergüenza enorme. La mezcla de comicidad y ridículo es tal, que el propio dios cae en la cuenta de que algo anda mal, cuando se entera de la muerte de Alcestis. Toda esta parte nueva encierra una obra en sí, una miniatura grotesca dentro del acontecimiento trágico. Hércules experimenta un delirio, a consecuencia de su risible comportamiento; se deja hipnotizar por las palabras de su asistente y llega a ver la escena en que Prometeo se enfrenta a Zeus y él decide liberarlo. Incluso aparece en escena el buitre devorador de entrañas, en calidad de vicario del dios: Hércules lo elimina con lujo de pirotecnia, todo en el más puro campo de la sátira, la burla, la risa loca que provoca un buitre con alas de peluche quemadas, ¡vaya un representante divino en la escarpadura! ¿Para qué? Para revelar la verdad profunda, el gran secreto que guarda Prometeo: que el hijo será más grandioso que el padre. Cabal es la ebriedad; no se escatima la melancolía posterior, que empuja a Hércules a gritarle al buitre:

Estás muerto, y Prometeo, libre.
 Sigue así, vas muy bien.
 Sé tu propio triquitraque,
 Gira en remolino de pavesas pirotécnicas.
 Vacíate regando tus cenizas cual cirio romano.
 Arde y relumbra hasta hacerte nada
 Como un montón de pólvora.
 No queda nada de ti.
 No queda nada de ti.
 No queda nada de ti.
 Estás muerto, y Prometeo, libre.

Como si Hughes quisiera decirle a la gran Sylvia, venerada como una diosa de la poesía moderna, que acabe ya con el espectáculo que inició metiendo la cabeza al horno, y deje al hombre en libertad. Libertad para tener noticias también del ámbito de la muerte, del silencio purificador.

En este mismo orden de cosas, Hughes modifica al coro. En la tragedia clásica, el coro predica sumisión a los dioses y encarna una especie de cómplice emocional del protagonista; nunca lo traiciona, participa de sus secretos e intimidades. A su cargo tiene la función del confidente: aliviar la concentración de sentimientos, haciendo estallar la carga anímica. En vez de conservar al coro en bloque de las versiones tradicionales, Hughes lo divide en tres,



lo hace una mente, un corazón de distintas facetas que no sólo va analizando los hechos y las consecuencias de la vida del protagonista, sino que dialoga con las otras partes. Va desarrollando, además, una crítica independiente de las filosofías, las visiones del mundo; una comprensión más amplia, desde varios ángulos (tres), de la cual Admeto mismo resulta incapaz. El péndulo de su discurso oscila del reconocimiento de que no hay esperanza para el hombre frente a la enfermedad (física y espiritual) y la muerte, frente a la omnipotencia de la Necesidad con mayúsculas, a la posibilidad de lo contrario, ya que después de lo vivido insospechadamente nada es seguro. Razón de más, esto último, para imbuir esperanza en el ser humano: el coro, ya unánime, se mostrará de una pieza ante el dios de la Incertidumbre.

La interiorización psicológica de que gozan, en general, los personajes de Eurípides se ha respetado y hasta acentuado en el personaje de la Muerte, mucho más intenso, irónico y brutal, más real, que el de otras versiones. Al enfrentarse a Apolo, haciéndolo a un lado y hasta parecer pusilánime, débil en su jerarquía divina, se desnuda diciendo:

Soy el imán del cosmos.
Lo que tú llamas muerte
Es simplemente mi poder natural,
El jalón de mi gravedad. Y la vida
Es una breve ingravidez, una aberración
Del *status quo*, que soy yo.
Soy el cuerpo mismo de Admeto.
Y con todo lo horrible que pueda parecer
Soy el admirado cuerpo de Alcestis.
Sus vidas son la más breve concesión,
Mi concesión. Un permiso otorgado.
Como si yo me adormilara y soñara un poco.
Penetro en un sueño, y Admeto lo llama su vida.
Si despierto en el cuerpo de Admeto,
Él muere.
Si despierto en el cuerpo de Alcestis,
Ella muere.
Con todo el poder de sus cuerpos,
Mueren.
Y ahora estoy despierto, mírame, despierto
En el cuerpo de Alcestis.

Guiña el ojo este personaje perfecto. Pareciera que en el Hughes que habla por esta herida se ha dado la aceptación de una verdad más poderosa que la que una vez, muchos años antes, creyó ver bajo el nombre de placer, bajo el gran apelativo de creación mutua de los amantes, de amorosa perfección:

LOS ESPOSOS YACEN TRES DÍAS ESCONDIDOS
Ella le da los ojos, los encontró
Entre la maleza, entre escarabajos

Él le da la piel
Como si la hubiera tomado del aire para cubrirla
Ella solloza de temor y asombro

Ella ha encontrado manos para él, colocándoselas, frescas,
contra las muñecas
Azoradas una ante la otra, la recorren a ella, a tientas

Él le ensambla la espina, limpia pieza por pieza con cuidado
Las pone en orden perfecto
Rompecabezas sobrehumano, está inspirado
Ella se recarga, retorciéndose y riendo incrédula
Ahora ella le trae los pies, los une
Para que su cuerpo todo se encienda

Y él le inventa nuevas caderas

Con aditamentos y aros recién forjados,
todo relucientemente aceitado
Al ir puliendo cada parte, él mismo no da crédito

Insisten en llevarse uno al otro bajo el sol, ven
que pueden hacerlo con facilidad
Para probar todo lo nuevo en cada nuevo peldaño

Y ahora ella le alisa las placas del cráneo
De modo que las uniones sean invisibles
Y ahora él le conecta la garganta, los pechos
y la concavidad del vientre
Con un solo cable

Ella le da los dientes, atando sus raíces al punto
central del cuerpo

Él dibuja las mediaslunas en las puntas de los dedos

Ella le cose el cuerpo aquí y allá con hilo púrpura de seda

Él le aceita las delicadas piezas de la boca

Ella le incrusta la nuca, rollos de corte profundo

Él le pone en su lugar el interior de los muslos

Y así, jadeando de felicidad, gritando de fascinación
Como dos dioses de barro revolcándose
En la tierra, con infinito cuidado
Se elevan uno al otro a la perfección.
[Del poemario *Cave Birds*]

Tres son los días del rito de la perfección en el amor; tres, también, en *Alcestis*, los que hay que guardar silencio para cruzar la frontera entre vida y muerte...

Admeto, por su cuenta, es una alegoría moral más, y una clara analogía de su persona. Suscita conflictos, pero vive bajo la complicidad de su corazón. Eurípides ofrece en él un retrato del hombre no incapaz de sentimientos –como han creído a Hughes quienes hubieran preferido verlo borrarse de la escena–, sino inocente al respecto. A punto de la autocomplacencia, el coro lo despierta:

Has sido demasiado afortunado.
Has sido mimado.
Tu riqueza, tu felicidad.
Te han dejado estupefacto.
El sufrimiento, la pena inescapable

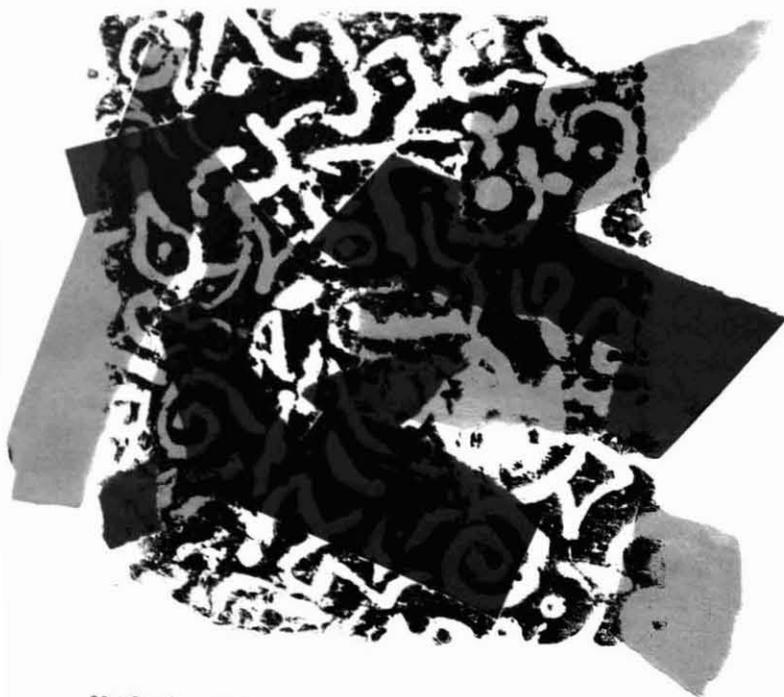
De vivir en el mismo mundo que la muerte
Ha resultado una sorpresa.
Como si jamás hombre alguno la hubiera tenido cerca.
Como si te hubiera escogido a ti injustamente.
¡Qué infantil!

Hay una burla, sí, pero en convivencia con la condición indefensa de Admeto, quien, ante una crisis, no tiene recursos para defenderse. Es, tristemente, el hombre que sí aprende por vía del sufrimiento.

Y ya que de innovación y libertad recreativa se trataba al traducir esta obra, Hughes, en el caso del personaje de Alceste, bien podría haberse mantenido más cerca del original que, curiosamente y por cuestiones de estricta justicia poética, sí hablaba como Sylvia Plath, la doliente, la víctima; podría haberlo explotado para su beneficio; no obstante, supo que la literalidad —su propia espada de Damocles— habría resultado un exceso. He aquí la versión de Michael Walton:

Alceste:
He escogido morir por respeto a ti,
Valorando tu vida más que la mía.
(Podría haber desposado a cualquier hombre de Tesalia.)
Pero no estaba preparada para vivir sin ti,
Sin el padre de mis hijos.
Escogí renunciar a la juventud y a la felicidad.

En vez de esto, Hughes la hace decir:



Yo podría haber vivido aquí,
En esta casa, con cualquier hombre de Tesalia.
Pero sin ti, me era imposible la vida.
Soy joven aún.
Te di mis primeros, mis mejores años.
Y ahora te doy lo demás. Es muy sencillo.
Mi vida era tuya cuando yo vivía.
Y ahora, conforme muero, es tuya.
Cuando haya muerto, será toda tuya.
Es toda de una pieza, y toda tuya.

Ante semejante enfrentamiento, Hughes sugiere: Sí, ha sido mía. Yo, Admeto, me he portado a la altura del misterio sagrado, la hospitalidad, para el dios vivo en la poesía de Plath.

Huelga decirlo, el logro mayor se halla en el lenguaje, tanto antiguo como modernísimo, que acude a la sencillez expresiva lo mismo que a un léxico sólo significativo hoy; al recurso del eco (a la manera de Gertrude Stein), la repetición de promesas, hechos y verdades que circulan por el túnel del tiempo, van y vienen, inalterados en realidad por su oscilación entre la era atómica y la edad ateniense. Quién habría imaginado a Eurípides describiendo a Zeus (en boca de Apolo, además) como “el hacedor del átomo”; a la Muerte hablando de la probable extinción de Admeto en los siguientes términos:

Su muerte habría sido una catástrofe nacional,
Una bomba nuclear vomitando una enorme nube
De consecuencias.

A Hércules presumiendo sus flechas “hidratóxicas” y describiendo al Minotauro muerto como “un monumento de músculo marmóreo, una fuente pública llena de *gush*” (las cursivas son mías). Y ante el reto supremo de arrebatarle a Alceste a la muerte, quién habría concebido a este dios, ya sobrio, reflexionando así:

Necesito un desafío digno de mi padre.
Necesito aplicarle una doble Nelson
A un cuello inmortal.

3

Paralelamente, Seamus Heaney nunca ha suspendido su quehacer de traductor. Y es que, tal como en el caso de Hughes, no se trata de una actividad distinta, sino equivalente a sus otras áreas de dominio literario. Una parte importantísima de su poesía se encuentra precisamente ahí.

A diferencia de Hughes, Heaney ha avanzado del "yo" hacia el "nosotros", de un mundo personal a un panorama social, político. Como ningún otro poeta irlandés contemporáneo después de Synge, ha rendido testimonio completo de la relación entre la poesía y la violencia, en una época en que otros, al dar fe, han arrojado sus palabras al pozo de las polémicas.

Cuando se publicó *North*, no faltó quien lo tildara de promover una "estetización de la violencia", por ser uno de sus libros más llenos de la exhumación, digamos, del horror y el castigo infligidos a los seres humanos de otras edades y supuestamente otras culturas, inhumando con ello la agresión sufrida en su propia tierra. En ese momento de su producción, Heaney comienza a "traducir" la violencia del pasado a la cultura del futuro.

Traduce al escribir y al traducir transvasa; en ocasiones, realiza verdaderas transfusiones. Lo que explora, sobre todo cuando de textos de otros autores se trata, no habla de alguna misteriosa filosofía o visión del mundo de otros tiempos (cosa que podría pensarse, errando también, de su reciente versión del *Beowulf*, o del aún más reciente *The Midnight Verdict*), sino de las potencialidades de su propio lenguaje y su propio pensamiento.

Hay hitos significativos en este camino. En 1979 publicó, en una hermosísima edición de Liam Miller, promotor de la Dolmen Press, un par de cantos (xxii y xxiii) del *Infierno* de Dante, a los que tituló *Ugolino*, dado que cuentan los hechos que tuvieron lugar entre el arzobispo Ruggieri de Pisa y el conde Ugolino. Él mismo ha explicado por qué tuvo la necesidad imperiosa de aproximarse a esos cantos a su manera: "Sentí que había algo íntimo, casi carnal, en las congojas de aquella feudal Pisa del medioevo, algo que acaso podría darle cabida a las energías en curso, digamos, del Belfast contemporáneo, tan destructivas como aquéllas y, por tanto, tan concordantes". La intensidad, las facciones, las personalidades incluso de la Italia de Dante guardaban semejanzas, según su criterio, con la situación del Norte de Irlanda.

Sólo se emprende una traducción de este tipo al reconocer la vía de uno hacia ella y la de ella hacia uno. Se trata de un movimiento hacia adelante y hacia atrás entre un pasado profundo y lo que está ocurriendo en el momento: del pasado literario abismal al presente histórico definitorio; del presente literario al pasado histórico. La obra, al centro.

Estos cantos, sin embargo, ofrecían una muestra apenas para todo aquel que pudiera identificar el juego de espejos. Además, toda esa época de luchas encarnizadas en el Ulster que los irlandeses llaman "*the Troubles*" estaba demasiado candente para abstraerse sin herir susceptibilidades. Con su versión al inglés del *Buile Suibhne* (Sweeney Astray, 1983), Heaney se liberó de ese apego a las realidades contundentes de su aquí y ahora, gracias a un texto antiguo que le ofrecía una zona propicia para dolerse y cantar. Alzó el vuelo, como el rey-pájaro, exiliado a las copas de los árboles. Al abandonar la tierra, se transformó en una especie de testigo inhumano de sí mismo, de su patria, su comunidad, su religión, su postura social. El poeta que alguna vez había tomado partido en el mundo real, desde el cual exploraba analogías de metáforas distantes, ahora revertía el proceso, ubicándose en un mundo metafórico desde donde contemplar su territorio.

A su regreso, traía la cabeza más ligera. Había ayunado. Y la turbulencia continuaba. Entendió a cabalidad que la violencia continua, ese río subterráneo, jugaba un papel de tiempo griego, tiempo occidental mucho más amplio: que debajo de la experiencia inmediata de bombardeos, homicidios y tortura, se escuchaba el rumor de una vida más honda. Quiso, pues, reconocer que si bien la comunidad moral debía condenar a los exponentes de la violencia, la comunidad artística debía intentar al menos entender su autenticidad y sus raíces. Aquellas voces irlandesas que parecían surgir del *Infierno* dantesco también se habían escuchado en Grecia. De ahí, el *Filoctetes*, el cómo de su hallazgo, la pertinencia del paralelismo con *su* Norte.

Heaney no se apropió un texto antiguo por ser tal, sino por su valor intrínseco antes que nada, por el presente eterno que establece. Afirma: "No pensé: ah, he aquí una historia cuyo desarrollo y final pueden corresponder a lo que ocurre aquí y ahora. No. Lo primero fue el nexo con el material en sí": el verso y el poder dramático de Sófocles, el dinamismo del ritual que encierra la vida misma, su mensaje moral.

Sófocles escribía acerca del dolor y los dolientes. Se concentraba, en buena medida, en el sufrimiento emocional y físico. Grande entre los grandes, consideraba asuntos morales sin moralizar, ofreciendo en sus obras una especie de ayuda para sobrevivir en un mundo cuyas fuerzas más evidentes se hallaban más allá de la influencia o el control individuales.

Muy en el fondo, Sófocles experimentaba una fascinación por los papeles que la gente elige representar y las máscaras que usa; diríase que lo encandilaba la capacidad del *Homo sapiens* para engañar, engañarse y dejarse engañar. Por tanto, en casi todas sus obras —el *Filoctetes* no es la excepción— hay al menos una escena que desemboca dramáticamente en un complejo proceso de decepción.

Todo esto parece ya estar describiendo algo de la situación de permanente enfrentamiento de las mentalidades católica y protestante del Ulster. Mas, al observar al detalle, este microcosmos cada vez se define con mayor claridad; al destejarse la red de palabras falsas y verdaderas (en mensajes espurios que tienen un propósito "bueno", en verdades dichas "sin querer", en un acuerdo político de múltiples aristas titulado, curiosamente, "Acuerdo del Viernes Santo"), queda a la vista la persona digna, sobre todo, de compasión.

Rumbo al cumplimiento inexorable de su destino y supuestamente obedeciendo órdenes superiores, Odiseo abandona a Filoctetes en la isla de Lemnos porque ya nadie soporta sus quejas: el pobre tiene una llaga viva en el pie, causada por la mordedura de una serpiente maligna. Tal parece que lo han dejado a su suerte, con semejante padecimiento, a lo largo de diez años, al término de los cuales la tropa griega debe acabar con Troya. Es menester recuperar el arco y las flechas infalibles de Hércules, ambos en posesión de Filoctetes.

Pudiendo enfrentarse sin más a este hombre viejo y aquejado por la enfermedad para apoderarse de tan preciadas armas, Odiseo opta, en cambio, por el convencimiento y el engaño por vía de Neoptolemo, hijo de Aquiles, joven guerrero de principios sólidos e inmovibles.

En la traducción de Kenneth McLeish son siempre las palabras las que logran triunfos o fracasos. Odiseo le exige a Neoptolemo:

Debes timar a Filoctetes,
Enmarañarle el alma en una red de palabras...

Más adelante, al tratar de convencerlo del bien implícito en lo que le pide, añade:

La experiencia me ha enseñado
Que los golpes a veces fallan; las palabras siempre ganan...

Heaney respeta a la palabra muy de otra manera. No la llama por su nombre en los asuntos mundanos (de esta obra o de las negociaciones de paz en su tierra). Su Odiseo aconseja a Neoptolemo:

Vas a tener que ingeniártelas
Para engañar a Filoctetes con un cuento...

Y las enseñanzas de la experiencia en cuanto a lo certero de golpes o palabras simplemente no aparecen en su versión. Habrá de reservar otro momento para la palabra sin manoseos, libre de polvo y paja, que distinguirá por completo su manejo de la obra.

A continuación se da una de las escenas más importantes, un intercambio definitorio de conceptos éticos entre Odiseo y Neoptolemo: qué es el poder; qué, la fuerza; en qué consiste el honor griego, qué lo sostiene; hasta dónde la verdad funciona como arma eficaz ante el mal; dónde se hallan las fronteras del engaño respecto de un buen fin; existe o no algo digno del nombre sacrificio... y, sobre todo, ¿habría que derribar el muro que separa a la moral pública de la privada? *Grosso modo*, temas seguramente discutidos a profundidad y con lujo de detalles entre los miembros del Sinn Fein, por su cuenta, y los unionistas del Ulster, por la suya.

Sólo que la juventud de Neoptolemo brilla por su presencia. Aún tiene muy fresca y muy teórica la cartilla moral del griego. Con tal de no ser considerado traidor, acepta ir en contra de sus principios,



no sin padecer cierta mala conciencia. Desde que lo vemos aproximarse a la cueva de Filoctetes, el gran solitario del teatro ateniense, sentimos vivo el conflicto interior que le representa hacer a un lado su integridad. Resulta obvio que Filoctetes encarna a una víctima inocente a la que habrá que defraudar una vez más, con tal de conseguir el bien anhelado.

Las diferencias en la versión de Heaney, *The Cure at Troy*, se acentúan precisamente en su tratamiento de Filoctetes. Sí, se trata sin duda de un cordero inocente, sometido a una enorme injusticia, pero no *per secula seculorum*. Basta, parece decir el traductor irlandés. Por un lado, el doliente, dedicado a la contemplación de sus heridas, la exaltación de este acto, la autocomplacencia que implica el sufrimiento; por otro, los griegos que lo hirieron y lo siguen hiriendo, los perpetradores de la infamia contemplando, a su vez, la justificación de su sistema de gobierno y las metas que éste ha nombrado triunfales.

Filoctetes, en boca de Heaney, define su vida como "una parodia larga y cruel". El coro, no cómplice total en este caso, sino verdadera conciencia crítica del héroe, le arroja la verdad descarnada:

De tu llaga te alimentas, Filoctetes.
Lo digo por amistad de nuevo, y añadido:
Que el odio deje de carcomerte. Ven con nosotros.

El propio Neoptolemo llegará a gritarle:

Deja ya de lamerte las heridas.
Comienza a ver.

Neoptolemo engaña a Filoctetes con el gancho de ser coterráneo suyo y dirigirse en ese momento de regreso a casa. Filoctetes acepta acompañarlo e incluso le permite llevar el arco, de manera que cuando Odiseo aparece en escena y descubre las verdaderas intenciones de su encuentro, Filoctetes ha quedado solo e indefenso como de costumbre. Neoptolemo no soporta la contradicción. Recuerda haber insistido en que prefería "fracasar y respetarse a sí mismo, que ganar con artimañas". Decide permanecer al lado del viejo y devolverle el arco. Típicamente sofocleana, la obra mantiene a los personajes al filo de la navaja. Sin importar si los amamos, les tememos, los odiamos o nos identificamos con ellos, Sófocles los presenta como criaturas torturadas que luchan por la raza humana,

paradigmas, al fin, de las grandes emociones en crisis.

Odiseo, por su parte, es el gran cínico y el epítome del negociador:

Mi propósito siempre ha sido hacer las cosas
Con una actitud adaptable. Si trato con gente honesta
Que habla con sencillez, igual de honesto y sencillo
Me creerán. Mi principal preocupación
Es que las cosas avancen en la dirección correcta.

Frente a él, el dolor tan característico de la vida de Filoctetes viene a representar el otro lado de una competencia por el alma del hijo de Aquiles. Gana la batalla, por supuesto, esta encarnación del sufrimiento enaltecedor.

En la versión convencional, Hércules aparece al final, *deus ex machina*, para convencerlos a ambos, Neoptolemo y Filoctetes, de que se dirijan a Troya con los demás y cumplan con un destino común. Asclepio, el supremo curandero (que aún no ha muerto como, irónicamente, en la obra traducida por Hughes), lo estará esperando para sanarle la herida.

Con todo, pienso que la mayor contribución de Heaney radica en el coro, al cual otorga tres funciones primordiales. En primer lugar, este conjunto (que en la versión de McLeish aparece dividido en distintos marineros) funciona en bloque siempre, y es él, no Odiseo, quien hace la presentación inicial, narra los hechos anteriores al drama y establece la postura del irlandés contemporáneo:

Filoctetes.
Hércules.
Odiseo.
Héroes. Víctimas. Dioses y seres humanos.
Todos proyectan sombras, cada uno de ellos
Convencido de tener la razón, todos felices
De repetirse y repetir hasta el último de sus errores,
Sin importar nada.
Gente tan sumergida
En su propia autocompasión, que de autocompasión [rebotan.
Gente tan leal y sincera que se ha quedado fija,
Resplandeciendo de orgullo como piedras pulidas.
Se han pasado la vida admirándose a sí mismos
Por su tan prolongado sufrimiento.
Lamiéndose las heridas
Y luciéndolas por doquier como condecoraciones.
Odio todo esto. Siempre lo odié, y yo mismo

Soy tan parte de ello

Como parte de ustedes,
Pues soy el coro, y el coro
Es más o menos una línea fronteriza
Entre el tú y el yo y el esto del todo.

Entre el sentido que en las cosas
Ven los dioses y el que ven los seres humanos.

He aquí la línea fronteriza donde opera
La poesía también, siempre entre
Lo que querríamos que ocurriera y lo que ocurrirá,
Nos guste o no.

La poesía

Autorizó al dios a hablar. A ser la voz
De la realidad y la justicia. La voz de Hércules
Que Filoctetes va a tener que escuchar
Cuando estalle la piedra y fluya la lava.
Pero todo a su tiempo.

Por ahora, recuerden esto:

Cada vez que el cráter en la isla de Lemnos
Haga erupción, lo que Filoctetes contemplará
Será la ráfaga que él encendió hace años y años
En la pira fúnebre de Hércules.

La mente del dios le encenderá la mente una y otra vez.

Si Heaney no habla de política con todo esto, entonces no sé cuándo lo hará. Si esto no refleja las intenciones que siempre ha pregonado, pues entonces no ha viajado del "logro de un icono verbal satisfactorio (en sus primeras obras) a la búsqueda de imágenes y símbolos adecuados a *nuestro* predicamento". Heaney cree en la memoria cultural, en que las cosas no siempre son lo que tematizan. Abomina la poesía que explícitamente se bautiza como política o contestataria. Nada mejor que sus propias palabras al respecto: "Para tener efecto político, uno no tiene que escribir 'poesía política'. La presencia propia como poeta y la voz propia dentro de la *polis* conllevan un efecto político. Para mantener una cierta congruencia política, sólo hay que hacer bien las cosas".

El coro intermedio es partícipe de los secretos de Neoptolemo, al que da el tratamiento de héroe. Le es fiel. Sin embargo, en un momento dado, cuando el conflicto principal llega a su clímax y se descubre la verdad, el coro se transforma en la conciencia de Filoctetes. Lo convence de que ya su dolor ha logrado que Neoptolemo le otorgue la victoria permaneciendo a su lado, creyendo cambiar incluso la profecía

oracular, enalteciendo el poder de su respeto por sí y por su voluntad; y, sobre todo, le echa en cara esa condición de víctima que de una vez por todas tiene que dejar de explotar para su mayor gloria. Oráculo moderno será Heaney, con voz del condado de Derry.

El coro final resume lo que ha quedado ya a la vista: la falibilidad humana. He aquí el lugar de privilegio que Heaney ha destinado para el brillo poético. A estas alturas, el coro se define, según el *dictum* reyista, como "el dios que lo ve todo, tú, yo, y la conciencia misma del drama, enfrentada a su propio espectáculo". Por su boca, de hecho, habla Hércules (sin necesidad de apariciones a la *deus ex machina*); sus palabras sí serán las flechas que nunca fallan:

Los seres humanos sufren,
Se torturan unos a otros,
Se hieren y se endurecen.
Ningún poema, drama o canto
Será capaz de compensar el mal
Infligido y soportado.

Los inocentes en las celdas
Se azotan contra los barrotes.
El padre del huelguista de hambre,
De pie en el cementerio, mudo.
La viuda del policía, con negro velo,
Se desmaya en la funeraria.

Dice la historia: *No abrigues esperanzas
De este lado de la tumba.*
Sin embargo, una vez en la vida,
El tan esperado cambio en la marea
De la justicia puede ocurrir,
Y con él la rima entre historia y esperanza.

Que un cambio en la marea sea la esperanza
Del lado más distante de la venganza.
Hay que creer que una costa más lejana
Sea alcanzable desde aquí.
Hay que creer en los milagros,
Las curaciones y los manantiales de salud.

A fin de cuentas, el candado con que cierra esta versión de Heaney se llama esperanza (viva mientras continúe la posibilidad de la paz en el Ulster), lo mismo que en la *Alcestis* de Hughes, cuyo coro final afirma:

Nada es seguro.
Lo que parecía inevitable



Se reduce a nada.
Y ahora
Vean cómo Dios ha logrado
Lo que parecía increíble.
Dé esto esperanza al hombre.

POST SCRIPTUM

Entre nosotros, Alfonso Reyes escribió su *Ifigenia cruel* haciendo eco, tan moderno como el de las dos versiones que he venido comentando, a las exploraciones que del hombre hicieron los griegos. Él queda claramente retratado en la "raza superada" que representa Ifigenia, quien, al recuperar la memoria (de los hechos sangrientos que vivió su patria, México y su familia), se opone a un destino supuesta y oracularmente predeterminado. Recuerdo una puesta en escena en la Universidad Iberoamericana, en 1976 o 1977: Luis de Tavira, con increíble visión, se las ingenió para ir intercalando entre los tempos de la *Ifigenia* la *Oración del 9 de febrero*, relato en una de las mejores prosas de nuestro siglo acerca de lo que significaron para el escritor los sucesos de la Decena Trágica y, sobre todo, la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes.

¿Sería descabellado pensar, a estas alturas, en una puesta semejante de *Alceste*, con las *Birthday Letters* entreveradas? ¿O en *The Cure at Troy* complementada con ciertos poemas de Heaney, o incluso una parte del magnífico texto en prosa de su discurso de recepción del Nobel?

La sustancia griega, para bien nuestro, así como una nueva actitud de muchos artistas del mundo anglosajón al retraducir obras clásicas, puede erigirse como la gran esperanza del siglo. De un siglo infantil y ya fatigado. La poesía, para variar, tendrá la última palabra. ▀

