

## Versets de salm entre els versos de Seamus Heaney. Del record a l'ètica

Joan Requesens i Piquer  
Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

Dos versets d'un salm, "per al mestre de cor. Cant del recull dels fills de Coré". Del salm 42 (del text hebreu). És l'expressió d'un enyorament i és una súplica.

Catorze versos, els d'un sonet, el sisè d'entre els vuit, més tres tercets solts que fan de pròleg, del conjunt "Clearances" "in memoriam M. K. H., 1911-1984", del llibre *The Haw Lantern*. De l'elegia, doncs, a la mort de la mare del poeta (les inicials designen Margaret Kathleen Heaney). És el que resta com a record de la infantesa i súplica.

Seamus Justin Heaney. Un poeta irlandès, encara viu.<sup>1</sup> És un gran poeta i així ho reconegué l'Acadèmia Sueca concedint-li el Nobel de Literatura el 1995, "per tanta bellesa lírica i profunditat ètica".

Nasqué l'abril de 1939 a pagès, a Irlanda del Nord, Comtat de Derry, i allà visqué fins als 14 anys. Aquell paisatge, el pare treballador i quasi sempre callat, la mare parladora i una colla de germans "m'han fet, diu, com sóc, meditatiu en el pensament i expressiu en els versos". Així és: ha escrit una dotzena llarga de llibres de poemes, ha reflexionat en prosa sobre el valor i sentit de l'activitat poètica i ha adaptat al teatre contemporani les tragèdies *Filoctetes* i *Antígona* de Sòfocles.

Recordant aquestes quatre dades i afegint-hi que ha estat conferenciant i professor universitari a Irlanda, Anglaterra i als EE. UU. d'Amèrica, iniciador i col·laborador de diverses activitats culturals a la natal Irlanda del Nord, educat com a catòlic i defensor de l'antiga llengua celta, tot i que ell escrigui en anglès, no cal que em detingui a parlar del seu horitzó de comprensió del món contemporani... Hom ho pot cercar en biografies i estudis abundants sobre ell. Ara aquí ens basta centrar-nos en el sonet

### 6

In the first flush of the Easter holidays  
The ceremonies during Holy Week  
Were highpoints of our *Sons and Lovers* phase.  
The midnight fire. The paschal candlestick.  
5 Elbow to elbow, glad to be kneeling next  
To each other up there near the front  
Of the packed church, we would follow the text  
And rubrics for the blessing of the font.  
*As the hind longs for the streams, so my soul...*  
10 Dippings. Towellings. The water breathed on.  
The water mixed with chrism and with oil.  
Cruet tinkle. Formal incensation  
And the psalmist's outcry taken up with pride:  
Day and night my tears have been my bread.

En la primera foguerada de les vacances de Pasqua  
les cerimònies durant Setmana Santa  
eren punts cimals de la nostra fase de *Fills i amants*.

---

<sup>1</sup> La primera redacció d'aquestes pàgines la vaig cloure un any abans de la mort del poeta, el juliol de 2012 i ell moria el 30 d'agost de l'any següent a Dublín. Per raons oblidades no es publicà i ara, hivern del 2019-2020, he retornat al poema i al poeta per ampliar un poc i polir el text inicial. Cercaré on editarlo. I a les portes d'un nou hivern, ara entre el 2020 i 2021, agraeixo l'acolliment que n'han fet els responsables d'eHumanista/VITRA.

- El foc de mitja nit. El candaler pasqual.
- 5 Colze amb colze, contents d'estar agenollats junts  
l'un prop de l'altre allà quasi al davant
- de l'església atapeïda, seguíem el text  
i rúbriques per beneir la pila.  
*Com la cérvola anhela els rierols, així la meva ànima...*
- 10 Immersions. Eixugamans. L'aigua alenada.  
L'aigua mesclada amb el crisma i amb l'oli.  
El dring de canadelles. Encensament formal  
i el clam del salmista repetit amb orgull:  
De nit i de dia les meves llàgrimes han estat el meu pa.

“Clearances” és un poema constituït per tres tercets inicials fent d'obertura i vuit sonets, numerats. La seva versió primera i edició limitada s'allunya d'avui al 1986. L'any sobre el va recollir en el nou volum poètic *The Haw Lantern*. És el 6 de la sèrie on, com en els restants, llegirem anècdotes, retalls de la infantesa del poeta, però ben entès, només lluu d'anecdòtica la lletra visual. El sentit és sota aquest mosaic vistent i en treu, el poeta, el record d'uns sentiments i el fonament per a una actitud davant la vida. Si acceptem com a premissa que la forma bàsica d'un mite és ser la narració que recorda un passat per oferir un sentit present a la vida col·lectiva i a la individual amb vestit de bellesa, tot això ja ho tenim concentrat en el primer dels sonets (els nou versos introductoris també són un record particular per arribar a definir el comportament humà, l'orientació significativa de tot el poema sota la imatge de la feina del miner) d'aquesta suite: el poeta hi mitifica una anècdota, “una peça costumista heretada de la branca de la meva mare” / ... a genre piece | Inherited on my mother's side”, escriu en els versos 10-11. Relata el tremp de la seva besàvia per, després, transcendir-lo, com amb la resta.

El sonet 6 és igualment una bella narració d'un record mitificat, la memòria d'una celebració religiosa i social en la qual posa de manifest el sentit lligat al món transcendent a través de dues citacions bíbliques als versos 9 i 14.

Llegim, doncs, catorze decasíl·labs, tots de rima masculina encadenada als dos quartets i blanca la dels tercets.

La versió catalana l'he confegida amb rara mètrica, sense rastre de rima. És una traducció sense altra mira que la claredat interpretativa des del meu entendre. Amb aquesta decisió no deixo pas de banda ni de valorar la feta per Francesc Parcerisas la qual té, si més no, l'homogeneïtat narrativa en no sotmetre's a un vers mesurat (el lector pot llegir-la en nota).<sup>2</sup> M'he atrevit a mantenir-hi una certa musicalitat. És evident que

<sup>2</sup> El text del poeta Francesc Parcerisas (73) és aquest:

- En la primera foguerada de les vacances de Pasqua  
les cerimònies durant la Setmana Santa  
eren punts culminants de la nostra fase de *Fills i amants*.  
El foc de mitja nit. El ciri pasqual.
- 5 Colze amb colze, contents d'estar agenollats  
els uns al costat dels altres gairebé al primer banc  
de l'església atapeïda, seguíem el text  
i les instruccions per beneir la pila baptismal.  
*Com la cérvola anhela el rierol, així l'ànima...*
- 10 Immersions. Eixugamans. L'aigua que ha rebut l'alè.  
L'aigua mesclada amb crisma i olis.  
Dring de setrilleres. Encensament formal  
I el clam del salmista repetit amb orgull:  
*Dia i nit les meves llàgrimes han estat el meu pa.*

tota versió o traducció navega amb vent contrari, cosa patent, per exemple, en el primer vers: l'original acumula cinc monosíl·labs més un sisè amb la sinalefa entre article i síl·laba primera del mot següent més les quatre restants amb accent a la segona (temptat de pensar en un decasíl·lab ausiasmarquià); qui ho ajusta al català? El meu intent ha estat, en no poder o saber bastir una mètrica semblant i permanent en tots els versos, combinar-ne de deu i de dotze síl·labes; però de quinze en el primer (com qui suma un vers de vuit i un de set síl·labes), el tercer (si es té l'humor de llegir-lo com un de cinc i un de deu sumats), i el setè (fent veure que “de l'església” és un pentasíl·lab seguit de cesura). Pel que fa als versos que són el trasllat dels versets del salm, l'original tradueix el primer en un decasíl·lab que al meu torn el converteixo en un altre vers compost de deu més cinc síl·labes, sense variar el plural «rierols» de l'anglès puix no s'allunya pas massa, significativament, del text bíblic; en el segon, més per raó mètrica que per seguir la versió original hebrea, anteposo la nit al dia: un decasíl·lab –primera part–, però no mantinc cinc síl·labes per a la segona sinó sis, prescindeixo d'un paral·lel sil·làbic amb el v. 9, per què? Algunes versions bíbliques me'n facilitaríen el manteniment, però el poeta selecciona la forma verbal en passat, això és: les llàgrimes “han estat”, en comptes del bíblic “són”, la qual cosa s'haurà de tenir present en la interpretació. La versió que proposo no és res més que una crossa per apropar-se al sonet original i copsar-ne el significat entremig de la seva bellesa.

### Nota lèxica

La técnica, tal como yo la definiría, no sólo implica el modo como el poeta trabaja las palabras, su dominio de la métrica, del ritmo y de la textura verbal, sino también una definición de su actitud hacia la vida, una definición de su realidad. (Heaney 1996, 48)

Tinc la impressió que S. Heaney tria per als seus poemes un vocabulari més enllà de l'espontaneïtat en què a voltes li puguin venir els mots a la ploma i ho sembli als lectors. M'ho explico una mica per l'intent de traduir-lo mínimament bé.

La primera paraula que pot sorprendre és en el v. 4: “candlestick”, traduïble per ‘candeler’, com ho he fet, sinònim de ‘canalobre’. Intento llegir per sota de la tria feta pel poeta, de no escriure ‘ciri’ –o ‘ciri pasqual’ com fa F. Parcerisses. La raó em sembla trobar-la no tant en el ciri en si mateix ni en la precisió de pasqual que vol dir un ciri de mida gran, solemne en alçada i en gruix, sinó en la seva destinació un cop beneït, en el fet de col·locar-lo en un canalobre de dimensions i fins de factura bella fora dels normals, un canalobre que realça encara més el ciri situant-lo al centre del presbiteri durant tota la cerimònia pasqual. La impressió del conjunt, el ciri, el seu suport i la presidència que exerceix, s'amaga en aquesta paraula. Una segona en el v. 8: “font”, la “pila baptismal” en la traducció de F. Parcerisses, d'acord. Ara bé, el poeta només escriu “la font” donat que se sobreentén que no és altra que la baptismal. Desconec el llenguatge popular del seu temps, a Irlanda, per referir-s'hi. Ho dic perquè entre nosaltres, fins no fa gaire encara hom usava l'expressió “nom de pila”, és a dir, el rebut a la pila baptismal. Aquesta raó m'ha dut a fer com ell, solament “la pila”.

El sonet 6 es clou amb unes paraules ben precises. El salmista que no diu, ni resa, ni canta, ni crida. “Cry” és o bé un verb transitiu o bé un substantiu neutre per expressar “veu forta”, això és: no ben bé un “crit”, sinó un fer-se escoltar per la potència del so... Però no és ben bé això perquè el mot és “outcry”, que vol dir “clam de protesta”, la intensitat psíquica afegida a la veu alta. I acompanyat d'un participi verbal, “taken up” que cal entendre com ‘agafat de nou’, ‘reprès’, ‘repetit’ amb un molt, de més a més, exacte complement verbal: “with pride”, “amb orgull”.

A l'original no hi ha l'article determinant al davant d'alguns substantius. A la versió que n'he fet, per ajustar-me a les mesures mètriques triades, he anat a la meua. Així l'article apareix al davant de "cruet tinkle"<sup>3</sup> al v. 12, més dues vegades al v. 11. No és pas el mateix que hi sigui o no. La seva funció gramatical d'íctica també és semàntica damunt del substantiu i altera en part la significació més genèrica del nom tot sol; elimina, podríem dir, l'esfumat record d'objectes determinats que no assenyala, ni ho necessita el poeta. Per això repeteixo que la meua versió no passa de crossa per arribar a l'anglès.

### Lectura esquemàtica

El primer quartet és una ràpida instal·lació en el temps físic i psíquic del poeta quan li arribà el primer amor adolescent:

- vers 1: vacances de Pasqua
- v. 2: celebracions de la Setmana Santa
- v. 3: l'estat culminant dels fills adolescents que comencen a ésser menys fills per assolir l'estat anímic d'anamorats.
- v. 4: més concreció temporal en la nit de Pasqua (no fou Petrarca qui s'enamorà durant les cerimònies del Divendres Sant de 1327? Una referència dissimulada?)

El segon quartet amplia i especifica la situació anímica del tercer vers del primer:

- v. 5: tots dos junts en hora de pregària
- v. 6: ben junts i de manera visible per a tota la comunitat
- v. 7: en el lloc de les celebracions anunciades en el vers 2 mentre s'escolta el text (implícitament són les lectures bíbliques de la Vetlla pasqual)
- v. 8: el ritual sobre l'aigua amb tot el simbolisme religiós i cultural que, evidentment, conté.

Els tercets interpreten aquest temps i aquesta situació d'adolescència: el record del passat quan el poeta començava a formar part de la societat i omplia la seva vida individual amb el sentiment de l'amor. El primer tercet principia amb el verset segon del salm 42. I a continuació, com si fóssim de nou en els quartets, però ara amb major síntesi i lleugeresa narrativa, s'esmenten les cerimònies finals de la Vetlla pasqual.

Així és. Si resseguim l'ordre de la celebració i prescindint ara del trencament formal i significatiu que suposa el v. 9, tenim que la primera part o benedicció del foc nou amb l'encesa del ciri pasqual és al vers v. 4. Després, amb l'entrada a l'església, els nois –i les noies que prou bé es dedueix– es col·loquen als primers bancs (v. 5-6) i començaran les lectures que té present la segona part del v. 7. Segueix la benedicció de l'aigua baptismal amb un aparent desordre repartit en els v. 8-11, però només aparent. Les precisions de cada ritus per a una repetició que només es fa d'any en any cal tenir-les a mà i ho diu l'inici del v. 8. Mentre es resa el prefaci consagrant de l'aigua, el celebrant

<sup>3</sup> Només en nota, sense la importància de comentar-ho en el text. A propòsit de "cruet tinkle" m'he trobat que la traducció de Parcerisses, "cruet" és «setrilleres», l'ampolleta que amb oli juntament amb la del vinagre, formant un joc amb la plateta que les conté, solen ser en una taula ben parada. En castellà són 'las vinagreras', el vinagre per davant de l'oli, al revés que en català. Ara bé. En el poema no es tracta d'una taula, tot hi ser-ho l'altar, on caldrà amanir cap plat, sinó simplement de servir el vi i l'aigua per a la celebració de la missa. Aquest és el sentit en el context claríssim del poema. Per tant, es tracta d'unes ampolletes de servei litúrgic conegudes en castellà com a 'vinajeras' i en català 'canadelles'. Una bada perdonable.

hi introdueix la mà dreta, per segona vegada la toca i fa com si la dividís, la partís pel mig –cal eixugar-se la mà–, després hi submergeix el ciri pasqual tres voltes seguides i el treu –cal ara eixugar el ciri–; a continuació, vessa a l'aigua un poc de crisma i després oli dels catecúmens i encara, mentre pronuncia les darreres paraules rituals, vessa conjuntament un poc dels dos olis. Què fa el poeta? Simplifica en el v. 10 els ritus doblats o repetits i acaba amb l'acció final dels olis al v. 11. Per què tant de detall malgrat l'esquematzació? No és pas aquesta una pregunta fora de lloc. La recuperació de la Vetlla Pasqual a l'Església catòlica la propicià el papa Pius XII el 1955. L'abril d'aquell any Seamus Heaney en complia setze –any i Nit Pasqual que jo també tinc gravada a la meva memòria dels deu! La coincidència de data explica prou bé el gruix anecdòtic, suport del que es viu en aquesta edat! Per una banda la reforma litúrgica que després de la immobilitat de segles sorprengué els catòlics, els quals s'abocaren a la novetat; per l'altra, la descoberta de l'alteritat, ella, aquella noia... La celebració acaba amb la missa de mitja nit i es fa present amb les canadelles i l'encens (v. 12). De tot plegat, salta a la vista que potser el ritual de l'aigua és el que té més presència en els versos, fins i tot apareix dues vegades (v. 10 i 11); els tercets s'obren i es tanquen amb els dos versicles del salm 42 prescrit com a càntic mentre es trasllada la nova aigua beneïda al Baptisteri.

### Un comentari (I)

Las derivaciones parafraseables de un poema pueden ser todo lo extensas que se quiera siempre que los elementos de éste permanezcan incólumes. (Heaney 1996, 58)

Identificant-se el narrador amb el personatge del poema, escoltem l'adolescent que viu en el doble món del seu estat anímic i en el d'una societat catòlica nord-irlandesa. En el vers 13, el cantor, salmista que clama orgullosament, ens configura una societat altament conscient de la seva estructura religiosa enllaçada amb un salm del poble jueu altament conscient, al seu torn, de si mateix com a societat estructurada religiosament i escollida en preferència per un Déu a qui pot adreçar-se dient-li que sofreix de nit i dia. La Irlanda del Nord, catòlica, sota sobirania anglesa i políticament sacsejada –no s'ha d'oblidar la situació política d'aquells anys, encara que no se l'esmenti a la menuda– té el seu orgull i l'adolescent s'hi troba inserit gràcies a un ritual religiós. La recerca individual de sentit expressat amb la comparació d'una cérvola que deleja l'aigua, imatge de mi, del jo poètic, que igualment desitja el que hi ha després dels tres punts suspensius dels vers 9 en el senti religiós i l'afegit de l'adolescència, evidentment.

Però anem per passos més comptats.

La descripció del tema s'ajusta a la següent narració. El poeta recorda el temps de les vacances pasquals quan era un noi allunyant-se de la infantesa i entrat a l'adolescència. A partir d'aquest moment en el temps, per sota de l'expressió objectiva, la polisèmia de les paraules traspunta discretament. Es l'època “in the first flush”, quan apareix la “primera foguerada”, la que apunta a la vacança primaveral com un anunci de la ja albirable i llarga de l'estiu; ara és només això, un encendre's i apagar-se de pressa, una foguerada. Simultàniament és la primera que delata l'escalfor de l'amor, la descoberta de l'altre sexe, quan les circumstàncies, les no quotidianes escolars, permeten viure-la de manera novella. Les cerimònies religioses de la Setmana Santa, solemnes i llargues, en faciliten la vivència, autèntics “highpoints” d'una “phase” del creixement. És la novel·lada en l'obra *Sons and Lovers* de D. H. Lawrence que cita el tercer vers i ens obliga a parlar-ne.

### Creació d'un context

Que el poeta faci una menció directe a una obra literària, no sembla que es pugui entendre només com una manera de dir que el protagonista encara és una criatura per l'edat si bé ja comença a descobrir l'atracció de la noia. Aquí entenc que es tracta d'un toc de realisme que va més enllà. És l'àmplia polisèmia que aglomera tot el poema "Clearances".

Els tres mots són el títol d'una novel·la autobiogràfica de l'escriptor anglès David Herbert Lawrence (1885-1930).<sup>4</sup> Un seguit de paral·lelismes permeten de posar alguns aspectes de la vida dels dos escriptors de costat, però principalment el sentit de creixement i formació de la personalitat que el poeta recull del text de Lawrence. La primera referència no és, però, en aquest poema 6, sinó en els tercets introductoris. Heaney hi parla d'un oncle miner que li ha ensenyat a trencar el carbó, que converteix en símbol de la vida, puix seria errada una simple lectura literal dels dos versos finals: "... Ensenya'm ara a escoltar [el dring dels magalls a la mina], | a colpejar tota la riquesa amagada a la veta negra / ... Teach me now to listen, | To strike it rich behind the linear black" (v. 8-9). Colps són les accions constant que ens demana el viure que no és pas de color de rosa, i escoltar, això és, saber interpretar el sentit que la vida amaga, a voltes negra i dura com el carbó de pedra –així jo ho sentia a dir de petit, carbó de pedra.

Doncs bé, el món de la novel·la és situat a les mines de carbó de Nottingham. El nucli de la novel·la és una mena de complex d'Èdip, els lligams afectius entre un fill i la seva mare amb la lluita que se'n deriva fins al trencament que pot o no propiciar el creixement autònom definitiu; a la novel·la es resolt amb la solitud irremeiable. En aquesta narració hi ha la trava psíquica entre un fill i una mare que s'arrossega anys i panys impedint-li, a ell, cap relació duradora d'amor amb cap altra dona. És la lluita que ha de resoldre's a l'adolescència, però que en la novel·la va més enllà en el temps. El poeta, evidentment també de manera simbòlica, es reconeix d'alguna manera en el mirall d'aquesta obra, però sobretot hi vol apreciar l'estructura social que ha de superar el complex entre el passat i el futur. És pam a pam tot el contingut concentrat en el darrer dels sonets d'aquesta sèrie sota el símbol d'un arbre destralejat per l'avenç del temps i que provoca un "col·lapse del que ha estat esponerós" i un "esfondrament de tot" "collapse of what luxuriated" i "wreckage of it all" (s[onet]. 8, v. 8-9). Però a despit del fat, per sempre mantindrà el sentit sense el llast de la materialitat que lliga, "més enllà del silenci que escoltem / beyond silence listened for", diu l'últim vers en clara contraposició al so de més ençà que cal escoltar del vers final dels tercets introductoris.

La novel·la comença amb la descripció del paratge miner amb les illes de cases que properes unes a les altres han estat construïdes per als treballadors. Amb ben poques ganes o sense, la senyora Morel s'hi hagué d'instal·lar, casada com estava amb un miner. El fons permanent, tanmateix, no és l'espai geogràfic, sinó la societat minera, aquella que configura la vida dels protagonistes de cap a cap de la narració. I com s'ha escrit, serveix, el carbó, per obrir el poema "Clearances" i menar-lo significativament vers l'esforç d'inserció social, per una banda; per l'altra, l'esforç individual de creixement; des de la tradició familiar, puix l'oncle ensenya allò que ha après com es diu en el vers inicial de tot el poema: "em va ensenyar el que el seu oncle li havia ensenyat / She taught me what her uncle once taught her". La primera part, de les dues en què és repartida la novel·la, acaba amb la mort d'un dels fills del matrimoni de la senyora Morel, germà del protagonista principal que és Paul. La segona, amb la mort de la mare, Paul resta en la soledat, ben sol. L'escriptura de *Sons and Lowers* coincidirà amb

<sup>4</sup> Citaré la traducció de Laura Santamaria i Guinot. David Herbert Lawrence, *Fills i amants*. Barcelona: Edicions 62, 1987 (Col. MOLU, núm. 14).

la mort de la mare de Lawrence i Heaney escriu el poema com una elegia a la mort de la seva. Hi ha, doncs, una coincidència més fonda entre el novel·lista, el poeta i llurs obres. De bon principi em sagnaré en salut sense cap pretensió d'aprofundiments biogràfics; em sembla suficient una aproximació entre els textos. Essent així, el paral·lelisme serà, i em penso que és el més important, el que es pugui establir entre el protagonista Paul i el poeta que parla en el poema, prescindint que hi hagi punts de més o menys coincidència (que també hi són) amb l'autor, S. Heaney. Pot ser així perquè el llaç absorbent de la mare, la senyora Morel, crea i manté un fort vincle amb el fill que d'una manera semblant es llegeix en l'anècdota del sonet 3: "I was all hers / era tota d'ella" (v. 2). Els quartets d'aquest sonet presenten aquest íntim vincle i els tercets anuncien la mort de la mare que redesperta en el poeta la relació haguda entre ells dos. L'anècdota de pelar patates junts és el brisall del passat que li permet asseverar que mai no van estar tant a prop l'un de l'altre en tota la vida (v. 14). També podríem dir mots semblants dels sonets 4 i 5. Tanmateix remarco, si ens mantenim en el paral·lel de la novel·la, l'arribada de la mort a la mare de la família. Ja finada la senyora Morel, torna el seu marit de la feina i no s'ha adonat de les persianes closes en senyal de defunció a la casa. Si sabuda la trista nova sopa com si no hagués passat res; si en pujar a les habitacions ni tant sols mira la difunta esposa... (cap. XIV, "El Lliurament"). En el sonet 7 l'espòs és tot altre: li parla com mai no ho havia fet –era home callat–, li diu bona i noia: "He called her good and girl" (v. 8); els fills se n'alegren. Els quatre darrers versos són l'antítesi a la mort de la senyora Morel en la novel·la.

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.

L'espai que envoltàvem havia estat buidat  
 cap a nosaltres perquè el servéssim, i omplí  
 clarianes que tot d'una eren obertes.  
 Els laments van ser abatuts i es produí un canvi pur.<sup>5</sup>

No solament el penúltim vers ofereix el mot del títol per a tot el poema, "Clearances", sinó que el lligam d'afecte mare-fill s'ha bifurcat en un record per a ésser mantingut, servat i mitificat en el vers, i en una obertura vers el demà amb clarianes, és a dir, que serà lluminós. Oposat al final de la novel·la, esdevindrà "pur", una manera de dir que la dependència de la mare fineix amb naturalitat.

Fins aquí tenim exposat el context que apropa "Clearances" a *Sons and Lovers*. Per fora, diria. N'hi ha un altre de més amagat. Amb doble cara si ens centrem en una manera de fer de mare i de ser fill que creix.

"La mare [la de Míriam, primer amor de Paul] ho exaltava tot –fins i tot un insignificant quefer de casa– a l'esfera d'una missió religiosa" i "Paul aleshores sortia de la infantesa per entrar a l'edat adulta. Aquest ambient [el de la casa de Míriam], que tenia en tot un sentit religiós, l'envai amb una fascinació subtil" (cap. VII, "Amor juvenil", Lawrence 153). Més una altra doble cara si ens centrem en el noi i la noia enamoradissos. Paul i Míriam. El dilluns de Pasqua, la mateixa colla de gent van fer una excursió a Wingfield Manor.

Míriam va trobar que era molt emocionant agafar el tren [...] Van baixar del tren a Alfreton. Paul observava el carrer i els miners que duïen els seus gossos. Aquí

<sup>5</sup> Versió de Parcerisas.

hi vivia una nova raça de miners. Míriam no es va animar fins que no van arribar a l'església. Tots hi van entrar una mica indecisos, amb les bosses del menjar, per por que els fessin fora. [...] Paul, que més s'hauria estimar morir-se que no pas que els fessin fora, va entrar l'últim. El temple estava guarnit amb motiu de la Pasqua. A la pila baptismal, hi havia centenars de narcisos blancs que semblaven haver crescut allí. L'església era fosca, estava acolorida per la llum que entrava per les finestres i colpida per una suau aroma de lliris i narcisos. En aquell ambient, l'ànima de Míriam es va inflamar. Paul tenia por de fer alguna cosa mal vista allà dintre. Copsava l'aire de santedat d'aquella església. Míriam es va girar cap a Paul, que va respondre a aquest gest. Estaven junts. [...] Ella l'estimava per aquest comportament seu. L'ànima de Míriam es va transmutar en una pregària. Paul sentia una estranya fascinació pels penombrosos llocs religiosos. Tot el seu misticisme latent tremolava i adquiria vida. Míriam se sentia atreta per Paul. Es barrejaven en una pregària (Lawrence 172-173).

Encara que el lector desconegui la novel·la de Lawrence i aquí no copiï tot el poema de Heaney, ja s'haurà adonat que el pern que fa girar les anècdotes i la significació és el sonet 6. L'amor primer i la necessitat d'ésser reconegut socialment aprofitant la celebració pasqual. Una i altra dimensió del creixement en un context religiós i social.

### Un comentari (II)

Esta disposición temperamental por un arte serio y devoto respecto de las cosas tal qual son quedó corroborada por la experiencia de haber nacido y crecido en Irlanda del Norte. (Heaney 2006, 255)

Enmig, doncs, del darrer i de l'inicial sonet, el 6 aporta el sentit profund que hi ha en el disseny de les anècdotes.

Repassem les conegudes i les encara no esmentades més els personatges. Aquests són el poeta –el jo poètic més el propi Heaney en la proporció que ell se sap–, i la seva mare. Ella li diu “... You | Know all them things” (s. 4, v. 8-9) –i potser en aquest sonet el fill és més Heaney que no el jo poètic– en presentar-la temerosa a l'hora d'haver de pronunciar paraules no usuals, “beyond her”, com “Bertold Brek” (v. 3) –no és també S. Heaney un home de teatre? La temensa de la mare i els coneixements del fill acabaren per fer un combinat en què la seva presència feia variar el parlar del fill, “i requeia decentment en la mala | gramàtica que ens mantenia aliats i acorralats / And decently relapse into the wrong | Grammar which kept us allied and at bay” (v. 13-14) Al sonet 1, la besàvia materna que moria d'una pedrada perquè el seu compromís de matrimoni s'havia acomplert amb algú d'un grup social aliè al que li pertocava, havia estat “traïdora / turncoat brow” (v. 3). El sonet 2 ens acosta al número 5 del “Carrer Nou / New Row” (v. 9), que reapareix al sonet 7, v. 2: és on el pare anava a buscar la mare quan festejaven. El detall geogràfic ens situa, doncs, a la casa paterna de la mare on hi havia l'avi (v. 10-ss), però com que ja és també història passada ara resta, aquella casa, com a “Land of the Dead / Terra dels Morts” (v. 9). El pare apareix breument al sonet 7. La família nuclear no era pas petita per deducció de l’“all the others” (v. 1) del sonet 3: el pare i els germans són a missa; el poeta, llavors que era infant, s'ha quedat a casa a ajudar la mare. En aquest mateix sonet apareix el mossèn en ser l'hora de la mort d'ella (v. 9).

Les anècdotes, ràpidament. La mort, assassinat?, de la besàvia: s[onet]. 1. L'ordre impecable de la casa del Carrer Nou i l'actitud acollidora de l'avi: s. 2. Pelar patates, mare i fill: s. 3. La tímida de la mare davant el fill instruït: s. 4. Fugaçment un altre record de la relació mare-fill quan plegaven els llençols nets: s. 5. L'afecte entre pare i

mare en el moment que ella mor: s. 7. La història d'un castanyer –la tindrem present– en el darrer sonet, el 8. L'anècdota central, la que ens interessa: la Vetlla pasqual del s. 6. Tornem-hi.

Situem-nos davant de l'aigua omnipresent. És als versos 8, 10 i 11. Però també, indirectament, en el v. 12 si sabem que una de les canadelles en conté. I evidentment el v. 9 que és el verset del salm. L'aigua al voltant de la qual gira la Vetlla pasqual un cop beneïts el foc i el ciri que ha portat la llum. Fixem-nos-hi. Una de les lectures conta el pas de la Mar Roja, és la tercera. L'aigua és beneïda amb més cerimònia que no pas el foc ni el ciri; amb ella s'espargeix els fidels i propicia la renovació de les promeses baptismals. És al centre. Ho ressalta el càntic del salm 42 en el qual l'aigua no es veu pas reduïda al segon verset, no. També forma part, com a imatge sensible, del tema central del salm. Amb aquest salm, doncs, podem cercar el significat profund del sonet 6 i del tot el poema. Per cert, el llibre que conté el poema, *The Haw Lantern / La llanterna de l'arç*, és dedicat amb aquestes dues ratlles: "The riverbed, dried-up, half-full of leaves. Us, listening to a river in the trees / El llit del riu, sec, mig ple de fulles. Nosaltres, amatents a un riu entre els arbres". El significat profund i perllongar-lo més enllà de l'anècdota adolescent: des d'aquesta nit pasqual quan la vida afectiva neix fins al final de l'afecte matern el dia que la mare traspasa. El salm 42 s'ajusta al simbolisme del naixement pasqual, però també al naixement d'enllà de la mort: el mateix salm és present en l'ofici de difunts –el trobarem com a tercer salm del tercer nocturn de Matines. La vida tota és això: un pas per l'aigua en el camí de l'aigua.

### Un comentari (III)

La forma del poema [...] resulta crucial para el poder que tiene la poesia de realizar eso que le da y siempre le dará certidumbre como tal: el poder de persuadir a esa parte vulnerable de nuestra conciencia de su bondad, a pesar de la evidencia de maldad a todo su alrededor; el poder de recordarnos que somos cazadores y recolectores de valores, que nuestras mismas soledades y congojas son dignas de certidumbre, en tanto que son, también, una prenda de nuestro verdadero ser humano. (Heaney 2006, 271)

Veig difícil de negar en aquests catorze versos, o exactament dotze més dos versicles bíblics, la funció simbòlica que ofereixen i el significat que s'estén a tot el poema amb la naturalitat d'una historieta.

Que som davant d'un símbol no es pot amagar. Es conta una celebració religiosa nocturna entre el primer dissabte i diumenge de la primera lluna primaveral. Un foc nou com el més primerenc que va encendre "els dos grans llumeners" (Gn 1,16; primera lectura) al cel i la petita flama cirial que trobarà encesa "l'estel de l'alba" (pregó litúrgic pasqual). I l'aigua primordial, aquella sobre la qual planava l'esperit de Déu (Gn 1,1), aquella que regava els quatre rius del Paradís (Gn 2,10-14), la del Jordà que en primavera "inunda tota la riba" (Js 3,15). Primavera. Aigua. Mort i Naixement. Vida. Tot això és el símbol. Neix l'amor en uns adolescents. Mor la mare del poeta. Si aquest poema és l'elegia que la manté viva, és també un càntic a la vida amb el salm 42 incorporat. "Com la cérvola es deleix per les fonts d'aigua, també em deleixo jo ... Tot jo tinc set ..." (Sl 42,2-3). "Clearances" és, simultàniament, potser com mai una elegia no ho ha estat, un cant a la vida.

Acabem d'esmentar l'aigua del versicle 2 que dóna vida. La que porten les llàgrimes en el 4 és la que raja entre la vida i la mort. L'aiguat i les onades del versicle 8 –"un cop de mar en crida un altre al bramul del vostre temporal; tots els romponents de les vostres onades han passat damunt meu"–, que porten –poden dur– la mort. Suspès, per

tant, entre el ser i el no ser sota el símbol de l'aigua, el salmista la cerca com la cérvola, la tem quan és abocada sobre d'ell amb desmesura, la gasta en el seu plor de la súplica. A més a més, aquesta aigua del salm és incorporada a la Vetlla pasqual amb el mateix significat de vida i mort. Ho és, de vida, per als isrealites salvats; i de mort, per als guerrers egipcis ofegats a la Mar Roja. I al Jordà que el poble escollit travessa a peu eixut i que el seu curs retingut més amunt dona pas a la conquesta de Jericó. Acabada la quarta lectura, el càntic que segueix és tret del *Deuteronomi*, el que va entonar Moisès amb les imatges de la pluja, la rosada, el plugim i els ruixats (Dt 32,1-3). És símbol de mort a vida en la pica baptismal. I més. Etc. En aquest ampli símbol que embolcalla els assistents a la celebració, el noi enamorat sent la crida primaveral de la vida i es posa al primer banc perquè hom el vegi al costat d'ella i els altres el tinguin per amant que brosta i per fill que s'allunya de les faldilles maternes. Ajunta la seva veu a la del salmista perquè la seva ànima igualment sedeja alliberar-se d'ombra maternal i està assedegat d'amor de dona. Suma la seva veu a la del salmista perquè ha arribat la mort de la mare i la fa reviure amb el record de la maduració adolescent i l'encomana amb la seves llàgrimes de pregària.

Per tot això, perquè tot el poema és una reinterpretació del viure a “Land of the Deat” (s. 2, v. 9), la vida regna.

Per tot això, diem, el poema és una actitud davant la vida a partir dels records que s'han tornat sobre el paper poètics, però en el viure del poeta –i del lector que hi és convidat– po-ètics. Seamus Heaney ho ha deixat escrit en un vers posterior (ed. 2004): “A pause for po-ethics. The moral ascent of Parnassus / Una pausa per a la po-ètica. L'ascensió moral del Parnàs”.<sup>6</sup> L'ètica és acció a favor de la vida, des del pinyol trobat en un pot de confitura i que enterrat es converteix en un castanyer al seu lloc “in our front hedge above the wallflowers / a la nostra tanca del davant, sobre les violes” (s. 8, v. 3), fins a “l'esperit que es ramifica / a soul ramifying” (s. 8, v. 13), que també creix; no el veiem però l'escoltem “més enllà del silenci / beyond silence” (s. 8, v. 14).

Tanmateix no podem acabar aquí perquè ja ha estat anunciat el canvi de temps verbal en el segon versicle bíblic que hi ha al sonet, al darrer vers.

El secret consisteix en una lectura del salm entremig de les dues idees bàsiques, així les interpreto, que tanquen el primer sonet i el darrer. Idees que passen de l'escriptura poètica a l'actitud ètica. Ha existit un fet real que s'explica amb aquell “plantant cara / running the gauntlet” (s. 1, v. 6) de la besàvia i amb una pedra que tot i llançada contra ella “ve cap a mi / keeps coming at me” (v. 2), que en sóc el besnét poeta. Ara bé, els fets s'han d'interpretar perquè tinguin sentit. D'aquesta feta vella de cent anys (v. 1) en puc disposar “to dispose” (v. 12) i ho faig. En capgiro la permanència onerosa convertint-la en una contalla costumista, “a genre piece” (v. 10), també la pedra: “the exonerating, exonerated stone / la pedra exoneradora, exonerada” (v. 14). Me n'allibero. Allibero el passat. El sonet 8, amb la contalla d'un castanyer, símbol de la mort materna i de tot el temps ja transcorregut, ha deixat un espai absolutament buit on “hauria pogut donar voltes i voltes / I thought of walking round and round” (v. 1-2) o bé acollir aquell clot com un no lloc, “un enlloc radiant / a bright nowhere” (v.12). El poeta tria la segona possibilitat: el castanyer “fa - became” (v. 12), per la seva presència (“heft”) simbòlica, un lloc radiant del clot on s'arrelava; “esdevé - es torna / became” (v. 12) “un esperit que es ramifica / a soul ramifying” (v. 13). S'eixampla perquè continuï essent escoltada la seva significació dreturera. La decisió no amaga ni elimina el fet real passat, no: “vaig sentir ... el crac, el sospir / I heard ... the crach, the sigh” (v. 6-7) del colp de

<sup>6</sup> Del poema “Ten glosses – 6. W. H. Auden, 1907-73” (Heaney 2004, 112-113).

destral, de l'arbre caigut. L'actitud ètica, la moral que s'ha enfilat a l'estada de les muses, afirma el vers copiat, és en els meus versos perquè és en mi, poeta que hi parlo.

Doncs bé, entremig de la realitat que no desapareix, sinó que és assumida en actitud positiva, el salm, aquell que formava part de l'experiència real d'un enamorament en una Vetlla pasqual, és introduït entre la realitat negra –el carbó simbòlic– i la decisió ètica. Just aquí les llàgrimes són el pa diari, l'esforç constant per a saciar la vida cercant-ne la font: Déu. Les llàgrimes es mantenen nit i dia perquè ella, la realitat hodierna, em diuen, m'interroga a totes hores “on és el teu Déu?” (Sl 42,4). Feridora pregunta perquè com ho expressa el versicle 5, recorda –el salmista, el poeta– el temps passat, quan era feliç al Temple de Jerusalem, en aquella Vetlla pasqual, aplec amb cants de festa i de lloança.

### Un context per a un salm i un poema

O bé diguem un parèntesi d'aclariment a fi de veure que no estem en la situació real del salmista desterrat del Temple per a qui ésser-hi era com estar davant la faç de Déu mateix, era un veure'l. No.

Però hi ha una altra fondària encara en els seus versicles tot i que segurament no la té present el poeta Heaney. O potser sí atesa la implicació espiritual i cultural de l'autor amb el seu poble nord-irlandès.<sup>7</sup>

Aventuro en les ratlles següents el resultat de pensar-hi un poc arran d'un llibre, anònim seguint la tradició entre els comentaristes jueus de la Bíblia. L'any 1963 apareixia a París un volum amb un nom substituït d'autor –o autors–, Emmanuel –que és la primera paraula del text–, dedicat al comentari dels salms, *Commentaire juif des Psaumes*. El corresponent al 42, després d'assenyalar-lo com una meravella que obre la segona part del Salteri i que presenta la imatge del just allunyat del Santuari, entén que malgrat la forma femenina del verb inicial, es tracta no pas d'una cérvola sinó d'un cérvol –el ‘cervulus’ de la *Vulgata*–, paraula certament escrita al text: “l'image du puissant et orgueilleux animal éclaire d'une nouvelle lumière ces versets liminaires: poursuivi par une meute de chiens qui symbolisent ici les méchants, le cerf trouve son salut au milieu des eaux profondes d'un torrent” (Emmanuel, 82). I continua afirmant que el cérvol (el masculí del nom) és el símbol del poble a la recerca dels béns materials, girat vers el Déu de la justícia que el protegeix. Tanmateix també el poble és simbolitzat per la cérvola (el femení verbal) a la recerca dels béns espirituals, girat vers el Déu de la misericòrdia. En comentar el sentit de les llàgrimes expressa que van lligades a la requesta irònica dels enemics que demanen al just on és el seu Déu, però a la vegada, lluny com està del Santuari, la recerca de Déu és el seu combat interior clarament explicitat pel versicle 12. Es desprèn del comentari una doble figura: la del just i la del poble; les dues envoltades d'enemics que col·loquen un i altre davant de l'absència o invisibilitat de Déu en qui, malgrat l'adversitat i fosc, confien (Emmanuel, 82-83).

Societat i individu amalgamats en l'angoixa i en la confiança del salm dels jueus. Un paral·lel per als ciutadans i els fidels d'una comunitat cristiana d'un territori que sagna de fa temps i sense una sortida d'alliberament –a l'hora d'escriure's el poema– a

<sup>7</sup> “Mientras el moralista cristiano sentía el apremio de deplorar la atroz naturaleza de la campaña de bombardeos y asesinatos del ERI, y el ‘irlandés a secas’ se sentía consternado por la crueldad del ejército británico en sucesos como el ‘Domingo Sangriento’ en Derry, en 1972, el ciudadano minoritario, aquel que había crecido consciente de que su grupo padecía la desconfianza y discriminación oficial y no oficial de todo tipo, igualaba su voz a la de la verdad poética de la situación, al reconocer que, si la vida en Irlanda del Norte quería una oportunidad para florecer, ésta habría de venir aparejada al cambio” (Heaney 2006, 259).

l'horitzó. I no és baldera la referència a la comunitat cristiana perquè en aquest comentari jueu, el darrer apartat estableix un paral·lelisme entre el just del salm 42 i Jesús de Natzaret crucificat. La interpretació assegura que res no té, simbòlicament, de personal, sinó que ho és de col·lectiu, és el “peuple-Christ”: “celui des païens, en divinisant Jésus seul, était de désamorcer le message qu’il apportait, de le priver de ce qui en constituait le sens le plus profond. C’est pourquoi ils ont reporté sur sa personne ce qui était destiné à son peuple” (Emmanuel, 84). Podria aquí afegir-se un comentari sobre aquesta consideració cristològica, però no interessant-me altra cosa que la doble significació apuntada, és a dir, llegir el salm 42 des d’una perspectiva individual i una de col·lectiva, recullo unes altres paraules de l’inici d’aquest llibre.

L'autor o autors d'aquest comentari als Salms, a l'hora d'emmarcar el contingut dels 150, de descobrir-ne el significat darrer, comencen amb una interpretació de les últimes paraules pronunciades per David, a qui la tradició el fa el gran autor d'aquests poemes-pregària, segons el testimoni del segon *Llibre de Samuel* (2Sa 23,1-7). És el seu darrer poema, podríem dir, i el contingut sembla poder-se repartir en cinc estrofes. En les dues primeres parla Déu, la Roca d'Israel, per la boca del rei; en la central, les paraules que transmet; en les dues finals, l'acompliment de l'aliança davídica vencedora sobre els enemics que com cards seran aplegats per a la crema. Quines són les paraules de l'estrofa central, les que segons el comentari d'Emmanuel, orienten la interpretació del tots els salms?

El qui governa els homes amb justícia,  
el qui governa amb temor de Déu  
és com la llum del matí,  
com el sol d'un matí sense núvols  
que després de la pluja fa brillar l'herba de la terra (2Sa 23,3-4).

Le juste règne parmi les hommes, telles est l'idée capitale du testament [del rei David]. Le juste persécuté, dont il ne cessera d'être parlé dans les psaumes, règne par sa seule vertu; la crainte de Dieu, l'un des plus hauts degrés de la perfection, l'élève au-dessus des autres hommes. David le compare au soleil qui fait pousser l'herbe après l'averse, car l'averse symbolise les attaques des méchants et le soleil que perce les nuages, la victoire finale du juste. C'est le triomphe du bien sur le mal et la lumière sur le ténèbres qui, en quelques mots, est évoquée dans la partie centrale de la prière. Mais qui es le vrai juste? Est-ce un homme? (Emmanuel, 11-12).

Qui és aquest home just? Aquesta és la pregunta clau. La que respondrà el comentarista Emmanuel dient: és el «poble d'Israel». La que concerneix a cadascú de nosaltres reclamant-nos una decisió ètica, dirà el poeta. Decidir d'ésser just enmig dels altres.

### Un comentari (final)

Restablece [*la poesia*] la eternidad del infante a la orilla del agua, pero expresa igualmente el desaliento del adulto que sabe que su nombre está “escrito en la superficie”. Nos ayuda a todos los demás a mantener viva la fe en aquellos momentos en que repentinamente nos reanimamos ante la dulzura de la vida en el cuerpo, y sin embargo no nos absuelve de las responsabilidades y castigos derivados de formar parte de la vida de nuestros tiempos. (Heaney 2006, 213)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Val a dir que aquest fragment –és d’ “El Milosz secular y milenario”– es refereix al lloc privilegiat que el poeta Czesław Miłosz ocupa en la poesia del s. XX, segons Heaney, del qual afirma que “es un poeta

Som a l'ara poètic on la faç divina és l'íntima convicció de qui ha encertat el camí èticament escollit i on Déu és present amb la seva invisibilitat. Però és precisament per aquest no ésser visible ni a mi ni als altres que se'm genera el dubte. I recito el salm 42, "tot jo em sento aclaparat" (ver. 7). La realitat no és pas transformada, "cada aiguat en crida un altre quan les fonts del cel ragen i bramulen" (ver. 8). Doncs... seguiré invocant "al Déu que m'és vida" (ver. 9) i l'anomenaré "la meva roca" (ver. 10). Però... però la invisibilitat es mantindrà, és i serà ben bé aquell "... forever | Silent ..." (s. 8, v. 13-14) "callat per sempre" del final del poema, que turmenta la meva ànima i provoca i farà encara –per segona vegada– que –hom i totes les circumstàncies– em diguin a totes hores "on és el teu Déu?" (ver. 11). Això és el meu pa de cada nit i dia. Què fer? Continuar en el meu plor, mantenir-lo de jorn en jorn com ho expressa el salm –les llàgrimes són el meu pa– o bé "have beeb – han estat" (s. 6, v. 12)?: és cosa del passat, no en parlem més. Plego.

No sé què hi dirà el lector, però em permeto interpretar aquest pretèrit perfet del sonet 6, alteració del versicle bíblic, com l'actitud ètica més noble que pot prendre el poeta. No importa pas massa si ell acaba o no recitant l'últim versicle que és una confessió de fe. Per al poeta allò important és que qui el llegeixi també faci el pas dels versos poètics a l'actitud ètica. I aquesta certament se la convoca i provoca no pas pel que hagi decidit el poeta, ans bé suscitant l'esforç a través del dubte perquè siguem nosaltres imitadors del seu coesforç de decisió. No n'hi ha prou de saber què ha fet un altre. Ell ja ha decidit i resta enrere. Els lectors de Seamus Heaney, un a un hem de trobar el sentit darrer del viure en "... un espai | completament buit ... / ... a space | Utterly empty ..." (s. 8, v. 1-2) o en una realitat altra, diguem-li Déu o simplement "un esperit que es ramifica ... - a soul ramifying ..." (s. 8, v. 13); però això és encara secundari. Cal que prenguem una actitud davant la vida, decisions ètiques enmig dels homes perquè, desenganyem-nos, aquesta és, en una expressió rajada sobtadament de la meva ploma pàgines enrere, un pas per l'aigua en el camí de l'aigua. Però ell, el jo poètic –també Seamus Heaney– ens ensenya que no ens basta de fer el pas... pot ser inconscient... Cal "ésser meravellosament tu mateix com l'aigua del riu / To be marvellously yourself like the river water".<sup>9</sup>

---

digno de su siglo porque nunca llegó a olvidar la terrible realidad de tales acontecimientos" (ibídem), els originats per la maldat humana. Penso que també es poden aplicar a ell mateix.

<sup>9</sup> Del poema "Ten glosses – 10. A Normand Simile" (Heaney 2004, 114-115).

To be marvellously yourself like the river water  
Gerald of Wales says runs in Arklow harbour  
Even at high tide when you'd expect salt water.

Ésser meravellosament tu mateix com l'aigua del riu  
que Gerald de Gal·les diu que corre a la randa d'Arklow  
fins amb marea alta, quan t'esperaries aigua salada.

**Obres citades**

- Emmanuel. *Commentaire juif des Psaumes*. Paris: Payot, 1963.
- Heaney, Seamus. *La llanterna de l'arc*. Versió de Francesc Parcerisas. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- Heaney, Seamus. "De la emoción a las palabras", dins Idem, *De la emoción a las palabras. Ensayos literarios*. Traducción y edición a cargo de Francesc Parcerisas. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Heaney, Seamus. *Electric Light / Llum elèctrica*. Edició bilingüe. Traducció, presentació i notes de Pauline Ernest i Jaume Subirana. Barcelona: Edicions 62 – Empúries, 2004.
- Heaney, Seamus. *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*. Selección y traducción Pura López Colomé. México: Fondo de Cultura Económico, 2006.
- Heaney, Seamus. "Certidumbre de la poesía" [discurs en rebre el Nobel de Literatura, 1995], dins Idem, *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*.
- Heaney, Seamus. "El Milosz secular y milenarío", dins Idem, *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*.
- Lawrence, D. H. *Fills i amants*. Traducció de Laura Santamaria i Guinot. Barcelona: Edicions 62, 1987.