WILLIAM BUTLER YEATS

89 poemas
(Antología poética 1883-1939)

Edición bilingüe de José Francisco Ruiz Casanova



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

89 POEMAS

(ANTOLOGÍA POÉTICA 1883-1939)

Letras Universales

WILLIAM BUTLER YEATS

89 poemas
(Antología poética 1883-1939)

Edición bilingüe de José Francisco Ruiz Casanova

Traducción de José Francisco Ruiz Casanova

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2021
www.catedra.com

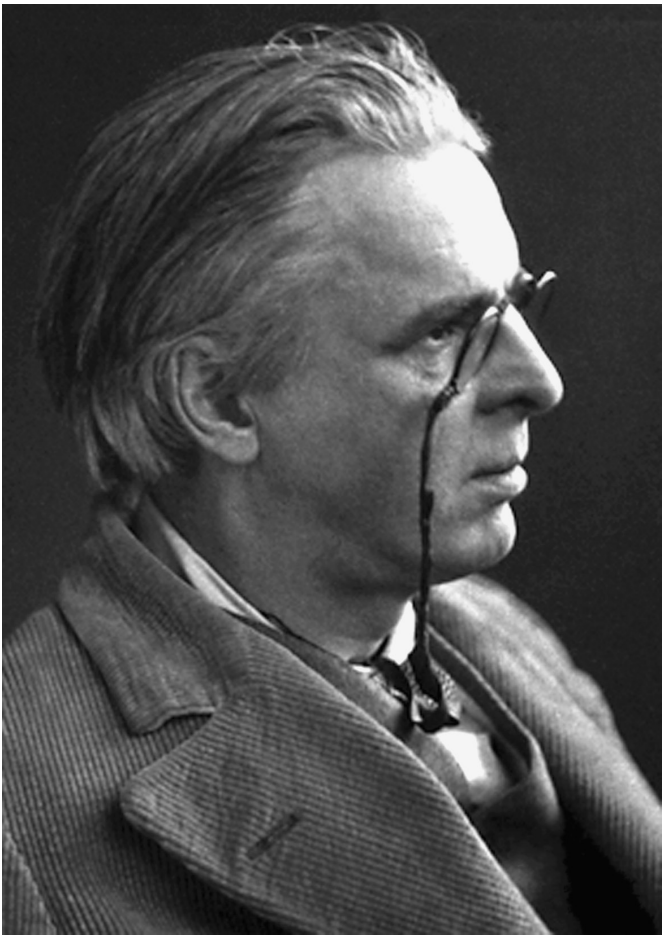
Diseño de cubierta: Diego Lara

Ilustración de cubierta: A. McCarron, *Woodland Path – Coole Desmene Townland.* (Licencia: Creative Commons Atribution-Share Alike 2.0 Generic.)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la traducción, introducción y notas:
José Francisco Ruiz Casanova, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-376-4230-7
Edición en versión digital 2021

INTRODUCCIÓN



William Butler Yeats (1923)

> El escritor debe morir todos los días de su vida, y renacer, según la frase del oficio de difuntos, como un yo incorruptible, como el yo contrario a todo lo que hasta entonces ha considerado como su yo personal.
>
> W. B. Yeats,
> *Dramatis personae* (1935)

En 1900, en un trabajo a propósito del reciente libro de Arthur Symonds *The Symbolist Movement in Literature* (1899), William Butler Yeats, quien ya por entonces había publicado tres colecciones de poemas, se sentía implicado en aquel estadio de renovación (y fundación) lírica que para la poesía moderna representaba el simbolismo y, para la literatura irlandesa, su personal proyecto de regreso a los orígenes legendarios y los arcanos de su lengua y su cultura[1]:

[1] El libro, publicado en Londres por Archibald Constable en 1899, tuvo una segunda edición revisada en 1908. Está dedicado a W. B. Yeats con estas palabras: «¿Puedo dedicarle este libro sobre el movimiento simbolista en la literatura, tanto como expresión de una profunda y personal amistad como porque usted, más que nadie, simpatizará con lo que en él digo, siendo como es el representante máximo de ese movimiento en nuestro país? [...] Su movimiento literario irlandés es una de sus expresiones; su poesía y la poesía de A. E. pertenecen a él en su sentido más íntimo» (pág. V). Arthur Symons había traducido, entre otros, a Verlaine; y famosas son también sus traducciones de Baudelaire, Mallarmé y

> Sin simbolismo no puede haber literatura; de hecho, ni siquiera lenguaje. ¿Qué son las palabras mismas sino símbolos, algo tan arbitrario como las letras de que se componen, meros sonidos de la voz a los que hemos acordado otorgar ciertos significados, como hemos acordado traducir simples sonidos por tales combinaciones de letras? El simbolismo comenzó con las primeras palabras pronunciadas por el primer hombre, al nombrar todos los seres vivos; o antes, en el cielo, cuando Dios dio ser al mundo nombrándolo[2].

De modo que el libro de Symonds fue, para él, motivo de celebración y razón para desarrollar una reflexión acerca de su poética. En Yeats, el fundamento teórico de la obra precede a la ejecución o la composición de la misma, y, para ello, se apoya en autoridades como Wagner, para la música, y Goethe, para la poesía y la filosofía[3].

Yeats precisaba, para el que iba a ser su proyecto poético, hermanar el simbolismo, tal y como se entendía en las modernas corrientes literarias europeas, con una particular forma de alzar como símbolo la leyenda y la historia de su

---

D'Annunzio, entre otros. A decir de Denis Donoghue: «Si Symons es importante en la historia de Yeats, es principalmente porque introdujo en la sensibilidad de Yeats, en un momento crucial, una cierta entonación: no el puro francés de París, ni siquiera el puro Mallarmé, sino afables reverberaciones impuras; traducciones erróneas, si se quiere, pero traducciones erróneas tal vez más estimulantes que lo real para un poeta irlandés» («Yeats: the Question of Symbolism», en Anna Balakian [ed.], *The Symbolist Movement in Literature of European Languages,* Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 2007, págs. 279-280). Las traducciones de estos fragmentos son mías (y de aquí, en adelante, siempre que se cite un título en inglés).

[2] A. Symons, *op. cit.,* pág. 1.

[3] «Wagner dedicó siete años a disponer debidamente y a explicar sus ideas antes de dar comienzo a su música más característica [...] Goethe ha dicho: "El poeta necesita de toda la filosofía, pero debe dejarla fuera de su obra"» (sigo la traducción de Amando Lázaro Ros en William Butler Yeats, *Teatro completo y otras obras,* Madrid, Aguilar, 1956, pág. 1230).

tierra y de su cultura irlandesas; y, sobre todo en los comienzos de su obra lírica, se apoya en la raíz de la poesía —esto es, en la música— para desarrollar, más que una visión idílica o realista, la forma y el tono de una literatura que, según él, había desaparecido o había sido silenciada por el marchamo de lo popular. En su ensayo distingue entre «símbolos emotivos» y «símbolos intelectuales»: los unos evocan emociones; los otros, ideas. Y para ejemplificar el tránsito y la fusión entre uno y otro plano, escribe:

> Si yo contemplo a la luz de la luna un estanque rodeado de juncos, la emoción que en mí despierta su belleza se mezcla con recuerdos del hombre al que vi arando cerca de su orilla, o con una pareja de enamorados que vi allí la noche anterior; pero si me pongo a mirar a la luna misma y me acuerdo de los nombres que tenía antiguamente y de sus significados, me muevo entre gentes divinas, y entre cosas que han dejado de lado nuestra condición de mortales: la torre ebúrnea, la reina de las aguas, el ciervo brillante en medio de los bosques encantados, la liebre blanca sentada en lo alto de la colina, el tonto de los trasgos y hadas con su copa brillante llena de sueños, y es posible «que me gane la amistad de una de aquellas imágenes de maravilla» y «encuentre a Dios en los aires»[4].

En esta convicción, la que va de la percepción al símbolo y de este al recuerdo y la nostalgia de lo trascendente, se fundamenta una parte de la poesía de Yeats[5], una lírica que se apoya, siempre, en el *significado de la música,* y que desde ahí construye su interpretación del mundo[6]. En este senti-

---

[4] *Ibídem,* pág. 1239.

[5] Como bien había apreciado ya Edmund Wilson en 1930, «con su crítica literaria proporcionó, mucho más que ningún otro, un equivalente inglés a la teoría simbolista de los franceses» (E. Wilson, *El castillo de Axel,* trad. de Luis Maristany, Barcelona, Destino, 1996, pág. 43).

[6] Dirá A. Symons, *op. cit.,* pág. 170: «Nuestra única oportunidad, en este mundo de completa felicidad, radica en nuestro éxito en cerrar los

do, podría decirse que la poesía de Yeats guarda cierta relación con la de Juan Ramón Jiménez, o viceversa, y que los más altos símbolos y las cadencias más elaboradas se aúnan, en el poema, con diseminadas estridencias semánticas, léxicas e incluso gramaticales que lo acercan, en ocasiones, a lo popular y, en su misma medida, lo alejan del lenguaje común:

> La forma de la poesía sincera, a diferencia de la forma de la poesía popular, puede en ocasiones ser oscura, o fuera de lo gramatical, como en algunos de nuestros mejores Cantos a la Inocencia y a la Experiencia, pero debe tener las perfecciones que escapan al análisis, las sutilezas que tienen todos los días un nuevo sentido, y debe reunir todo esto lo mismo si se trata de una breve canción compuesta en un momento de ensoñadora indolencia, que de algún gran poema épico nacido de los ensueños de un poeta y de los de un centenar de generaciones cuyas manos no se cansaron un momento de manejar la espada[7]

Según T. S. Eliot, en un ensayo de 1940 que —como solía ser propio en él— bascula entre el elogio y la imposición personal de su gusto, Yeats precisó «más de la mitad de

---

ojos de la mente, amortiguar el sentido del oído y atenuar la disposición para aprehender lo desconocido».

[7] *Op. cit.,* pág. 1242. En otro de sus ensayos, el titulado «¿Qué es poesía popular?» (1901), escribiría: «Pronto aprendí a librarme de otra ilusión de la "poesía popular". Aprendí del pueblo mismo, antes de leerlo en ningún libro, que aquel no sabe separar la idea de un arte o de un oficio cualquiera de la idea de un culto rodeado de ritos y misterios antiguos» *(ibídem,* pág. 1147). Para Yeats, el artista se situaba en un lugar medio, entre el aristócrata y el hombre llano, tal y como asegura en su ensayo de 1907 «Poetry and Tradition»: «Tres tipos de hombres han hecho todas las cosas bellas: los aristócratas, los buenos modales, porque su lugar en el mundo los sitúa por encima del miedo a la vida; los campesinos, hermosas historias y creencias, porque nada tienen que perder y, en consecuencia, nada temen; y los artistas han hecho todo lo demás, porque la Providencia los ha colmado de temeridad».

la vida para llegar a esa libertad de expresión»[8], esto es, para lograr lo que el autor de *The Waste Land* denominaba «impersonalidad»[9]. Para Eliot, dicho tránsito, iniciado con los libros *In the Seven Woods* (1904) y *The Green Helmet and other Poems* (1910), culminará a partir del volumen *Responsabilities* (1914), marcando así, según el crítico y poeta anglo-norteamericano, una clara divisoria de la obra de Yeats en dos etapas e insistiendo en que es la segunda etapa («el poeta de la madurez») la que, a él como poeta y como crítico, le interesa: ni que decir tiene que este ha sido un lugar común de la crítica yeatsiana desde entonces, e incluso desde antes de las palabras de Eliot.

Es decir, si contemplamos la trayectoria lírica de Yeats como la de un ascenso que va desde la raíz misma del símbolo popular hasta la construcción de un sistema simbólico propio que articula y justifica su poesía, cabe preguntarse, como hace Cohen, hasta qué punto la complejidad —o el ensimismamiento estético— no conduce la obra hasta un paso más allá del idiolecto, hasta quizá un monólogo en el que solo el poeta es capaz de desentrañar el sentido de los símbolos que utiliza: he aquí uno de los riesgos que corre la poesía de Yeats y que, obviamente, se acrecienta cuando atravesamos fronteras lingüísticas y culturales. Como de-

---

[8] T. S. Eliot, «Yeats», en *Ensayos escogidos,* ed. de Pura López Colomé y trad. de Moisés Ladrón de Guevara, México, UNAM, 2000, pág. 259.

[9] Louis MacNeice, siempre puntual en sus réplicas, señala: «T. S. Eliot ha predicado repetidamente que la "impersonalidad" es virtud de poetas. Pero por impersonalidad entiende algo muy distinto de la impersonalidad del científico. Eliot evita el "yo" en su propia poesía, pero admitiría que el mundo del poeta es un mundo coloreado por él mismo, complicado por sus propias emociones, y reordenado sobre un principio que es anatema para un científico. Cuando Eliot ataca la "personalidad" en la poesía, realmente está atacando la clase de anarquía individualista que caracterizó al *Romantic Revival*» (L. MacNeice, *La poesía de W. B. Yeats* [1967], trad. de Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Utrilla y Sergio René Madero, México, FCE, 1977, pág. 28).

cía, de esto advierte J. M. Cohen cuando, al comentar el poema «The Secret Rose», escribe:

> El argumento del poema es tan vago y tan insustanciales sus asociaciones, que el símbolo no se aclara nunca. Recuerda la manera fácil de William Morris, cuyo «Earthly Paradise» contiene muchas de estas oscuras invocaciones, compuestas con reminiscencias de poetas anteriores, y no al Yeats posterior, maestro del verso apretado. Uno de los principales defectos aparece aquí ya evidente: su hábito de suponer que el lector está enterado de sus ideas y símbolos privados[10].

Tal y como Richard Ellmann establece, «buena parte de la poesía de Yeats había tratado de corporeizar el mundo espiritual y de espiritualizar el natural»[11], de ahí que, para este crítico, la poesía de madurez de Yeats adquiere mayor relevancia en la medida en que, también, refleja la incertidumbre y la incapacidad para desentrañar lo que en algún momento creyó que debía ser revelado. En este orden de cosas, un cuarteto final, que nunca llegó a publicar, se alza de algún modo como *leyenda* de su propia poesía:

> ¿Cuál es la explicación de todo?
> ¿Qué aspecto tiene para el hombre culto?
> Naderías que se arremolinan en la nada, o si se le antoja,
> Nada que discurre entre nada y nada[12].

---

[10] J. M. Cohen, *Poesía de nuestro tiempo,* trad. de Augusto Monterroso, México, FCE, 1963, págs. 115-116.

[11] R. Ellmann, *Cuatro dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett,* trad. de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 73.

[12] *Ibídem,* pág. 89. El poema original dice: «What is the explanation of it all? / What does it look like to a learned man? / Nothings in nothings whitled, or when he will / From nowhere unto nowhere nothings run».

En su *Envío para Ezra Pound,* autor «cuyo arte es opuesto al mío, cuya crítica elogia lo que yo más condeno, hombre con el que más discutiría si no fuera por el afecto que nos une», texto que forma parte de los varios prolegómenos de *A Vision* (1925), un ya maduro Yeats, que acaba de publicar uno de sus libros líricos que sería más aclamado *(The Tower),* hace esta confesión a su amigo:

> Algunos de los lectores que yo más valoro, quizá todos los que me han leído durante años, sienten rechazo hacia lo que debe parecerles arbitrario, árido y difícil simbolismo. Sin embargo, este ha acompañado siempre a la expresión que une la mente dormida con la vigilia. Uno recuerda las seis alas de los ángeles de Daniel, los números pitagóricos, un libro venerado de la cábala donde la barba de Dios tremola entre las estrellas con todos los pelos numerados, esas complicadas tablas matemáticas que Kelly vio en la bola de cristal negro del doctor Dee, los diagramas que aparecen en el *Boehme* de Law en los que levantamos un trozo de cartulina para descubrir las entrañas humanas y el cielo estrellado. William Blake creía que esos diagramas eran de Miguel Ángel; pero él sigue siendo casi ininteligible porque jamás dibujó diagramas parecidos. Podemos sustituir (con esos duros huesos simbólicos bajo la piel) un tratado de lógica por la *Divina Comedia,* o por alguna cancioncilla sobre una rosa, o conformarnos con vivir nuestro pensamiento[13].

Toda la poética de Yeats se resume en semejante disyuntiva, aun cuando no en su resolución: «conformarnos con

---

[13] W. B. Yeats, *Una visión,* trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela, 1991, págs. 34-35.

vivir nuestro pensamiento» o adentrarse en aquel legendario *bosque de símbolos,* donde las voces resuenan si bien son incomprensibles. Hay poetas que, al hacer recuento de su obra, la ven como resultado, como logro; otros, en cambio, tan solo alcanzan a comprenderla como tentativa; esto es, más que definir el perfil, señalan el escorzo, el gesto, la intensidad de la que se ha constituido su impulso creador[14].

Si hubiéramos de trazar una estructura en etapas de dicho impulso, probablemente cabría diferenciar, en la poesía de Yeats, tres momentos: el inicial, que llega hasta la publicación de *The Green Helmet,* en 1910; un momento central, constituido por *Responsabilities* (1914) y *The Wild Swans at Coole* (1919)[15] y, por último, la obra lírica escrita desde la década de los años veinte hasta el final de su vida. Aunque también, por mor de dejar a un lado la pedagogía y escuchar con más detenimiento lo que el propio autor dijo de su obra, cabría ver en esta tan solo dos momentos separados y diferenciados por el contexto y la escritura de *A Vision,* libro impreso en 1925, pero cuya génesis se remonta a los años 1918-1920. Si bien es cierto que Yeats se empeñó, durante toda su vida y gran parte de su obra, en establecer vínculos imposibles de desasir entre su concepción poética y la ascensión de los símbolos, de lo oculto y de lo mágico, no cabe duda que —como hombre que fue— determinados acontecimientos sucedidos todos en-

---

[14] Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, se preguntaba «cuántos milímetros, metros, kilómetros» debería tener ese poema seguido que es la escritura misma.

[15] Es este sin duda, si no un libro fundamental en la lírica de Yeats, sí desde luego el libro que él sintió como bisagra entre sus dos momentos poéticos. Aun así, hay que coincidir con Harold Bloom cuando afirma: «Con la publicación de la segunda versión de *The Wild Swans at Coole,* en 1919, se presentó a su público un Yeats deliberadamente "diferente"» (H. Bloom, *Yeats,* Nueva York, Oxford University Press, 1970, pág. 190).

tre 1914 y 1918 marcaron no solo su biografía, sino también su obra lírica[16].

Recompongamos, pues, ahora y en modo abreviado tal errancia por el símbolo, esto es, la que fuera trayectoria lírica del poeta llamado a construir el molde imaginario (y real) de la poesía irlandesa contemporánea[17].

En la vida de William Butler Yeats (1865-1939) tres personas fueron determinantes: su padre, el pintor John Butler Yeats; su amor nunca correspondido, Maud Gonne; y su confidente, mecenas y amiga, Lady Gregory. Al primero debe su ser como poeta, sus primeras lecturas y el ambiente intelectual de su formación; a la segunda, su relación con la causa nacionalista irlandesa y su posterior desengaño; a Lady Gregory, el paisaje de Coole para su poesía y la posibilidad de constituir un teatro nacional irlandés (del que fue director) y de dedicarse él mismo a la escritura escénica.

Así, el padre del poeta, que abandonó su ocupación como abogado para profundizar en el desarrollo de su técnica y lenguaje como pintor, fue el preceptor que introduce al joven Yeats en la lectura de Blake, Shelley o Rossetti. En una carta, escribe John B. Yeats a su hijo:

> Un poeta debería sentirse lo suficientemente libre como para decir por la mañana que cree en el matrimonio, y por la tarde que ya no cree en él; por la mañana que cree en Dios y por la tarde que no cree en Dios; lo importante no

---

[16] En este sentido, John Unterecker, en *A Reader's Guite to William Butler Yeats* (1959), Nueva York, Syracuse University Press, 1996, pág. 130: «Una serie de catastróficos acontecimientos internacionales, nacionales y personales tuvo lugar [...] La Primera Guerra Mundial, la muerte de Hugh Lane, el *Easter rising* de 1916, la amenaza de desmembramiento del patrimonio de Lady Gregory, el apresurado matrimonio del poeta y la muerte de Robert Gregory».

[17] Según Seamus Heaney, «Conquista, dificultad, trabajo: estos términos indican la naturaleza de la disposición creativa de Yeats» *(W. B. Yeats. Poems selected by Seamus Heaney,* Londres, Faber & Faber, 2000, pág. xx).

es que mantenga la coherencia mental, sino que preserve la integridad de su alma[18].

Según su progenitor, hijo de un ortodoxo reverendo de la Iglesia irlandesa, hay dos clases de creencia, la poética y la religiosa, y la diferencia entre ambas es la libertad con que el hombre se expresa en una u otra.

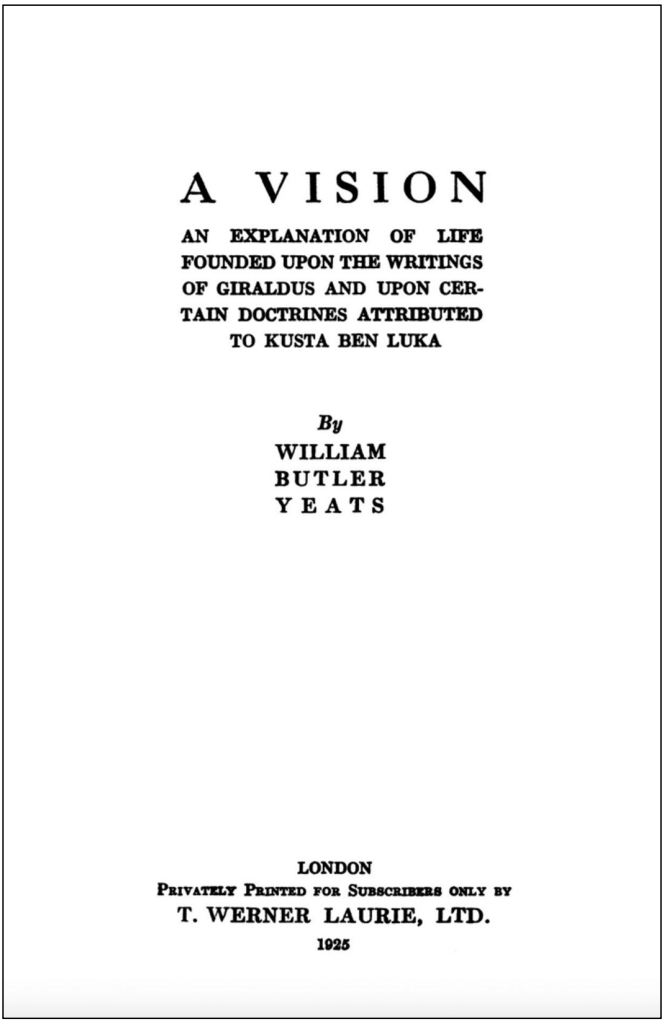
Maud Gonne, la mujer que le rechazó sentimentalmente, la mujer por la que se había unido a la causa nacionalista irlandesa, representa el contrapunto real de lo que MacNeice llama la «Utopía Céltica», una Arcadia construida en sus primeros libros a partir de leyendas e historias populares, de la refundición y la reinstauración de una memoria colectiva que debía funcionar como épica de la conciencia. Según MacNeice: «Yeats no tuvo una visión congruente de Irlanda a través de su vida y esta se vio, debemos admitirlo, falseada muchas veces por las abstracciones, los buenos deseos, el sentimentalismo y el espíritu sectario»[19].

El padre de Yeats fue, sin ninguna duda, su primera influencia y quien determinó de manera firme la dedicación literaria de su primogénito. La familia vive en Londres entre 1867 y 1880, por lo que la formación escolar del joven Yeats contrasta en su infancia y adolescencia primera con los periodos de vacaciones en Sligo. En 1880 el padre decide enviar a la familia a Dublín, y el joven Yeats estudiará, primero, en la Erasmus Smith High School (1881-1883) y,

---

[18] R. Ellmann, *Yeats. The Man and the Masks,* Londres, Penguin, 1987, pág. 19. Sobre el padre del poeta puede leerse también el interesante capítulo de A. Norman Jeffares, «John Butler Yeats, Anglo-Irish Man», en *The Circus Animals. Essays: Manly Anglo-Irish,* Londres, Macmillan, 1970, págs. 117-146.

[19] L. MacNeice, *op. cit.,* pág. 70. De hecho, MacNeice subraya cómo Yeats, en su último ensayo, de 1938, titulado *On the Boiler* («En el caldero»), «afirmó los valores reaccionarios que anhelaba ver implantados en su nación», motivo por el cual tilda a Yeats de sostener, al final de sus días, una «personal y elegante posición fascista» (pág. 73).



A VISION

AN EXPLANATION OF LIFE
FOUNDED UPON THE WRITINGS
OF GIRALDUS AND UPON CER-
TAIN DOCTRINES ATTRIBUTED
TO KUSTA BEN LUKA

By
WILLIAM
BUTLER
YEATS

LONDON
PRIVATELY PRINTED FOR SUBSCRIBERS ONLY BY
T. WERNER LAURIE, LTD.
1925

A Vision (primera edición, 1925)

luego, en la Metropolitan School of Art de Dublín, tras haber rechazado asistir al Trinity College. En 1887, de regreso en Londres, y después de algunas experiencias con la Dublin Hermetic Society y de haber publicado algunos poemas en revistas, Yeats conocerá a Madame Blavatsky y tendrá relación, en primera instancia, con la boga finisecular de la teosofía, poco después, con la Golden Dawn, organización esta en la que trata con Florence Farr, MacGregor Mathers y Aleister Crowley. Este último se le declarará enemigo en la magia, y alentará desde sus panfletos y escritos de toda laya una fuerte animadversión por el poeta, a quien nunca perdonará que no hubiese considerado la calidad de los poemas que Crowley escribía y publicaba por entonces[20].

Son, en realidad, los primeros años de la carrera literaria de Yeats y los últimos años del siglo XIX. De sus comienzos son los libros *The Wanderings of Oisin* (1889), cuya publicación coincide con el primer encuentro con Maud Gonne; y, diez años después, *The Wind Among the Reeds* (1899).

---

[20] Aleister Crowley (1875-1947), quien lo llama «demonólogo lacio y despeinado que podía haber puesto más cuidado en su apariencia personal sin incurrir en el reproche de dandismo», refiere así la anécdota de su primer desencuentro: «Tenía un conjunto de pruebas paginadas en mi cartera un día [de 1899], cuando fui a llamar a W. B. Yeats. Nunca me había parecido gran cosa su obra; me parecía carecer de virilidad [...] Sin embargo entonces me habría contentado con recibir palabras amables de un señor mayor. Le mostré las pruebas en consecuencia y les echó un vistazo. Se forzó a pronunciar unas pocas convencionalidades educadas, pero yo podía ver cuál era la verdad del asunto. Para entonces me había vuelto bastante experto en clarividencia, clariaudiencia y clarisentencia. Pero solo una persona muy estúpida podría no reconocer la ira negra, biliosa que lo sacudió hasta la médula. Pongo esto como prueba de que Yeats era un poeta genuino en su corazón, pues un mero charlatán habría sabido que no tenía razón para temer a un auténtico poeta. Lo que le hería era el conocimiento de su propia inferioridad incomparable» (A. Crowley, *Confesiones,* trad. de Jonathan Marqués, Madrid, Valdemar, 2018, págs. 191-192).

Entre uno y otro libro de poemas, Yeats publica los relatos *The Celtic Twilight* (1893) y *The Secret Rose* (1894)[21]; dos años después coincide por primera vez con Lady Gregory, pasa el verano de 1897 en Coole Park y planea junto a ella la fundación de un teatro nacional irlandés. En *Dramatis personae* (1935) narra con todo detalle este período de su vida, formativo y tan esencial, que va de 1896 a 1902. En sus páginas se narra su encuentro (reencuentro, en realidad) con Lady Gregory, Isabella Augusta Persse (1852-1932):

> Un buen día, cuando ya Arthur Symonds se había marchado, vino de visita Lady Gregory, y me hizo recordar que nos habíamos tratado en Londres, aunque solo durante unos minutos, en alguna casa elegante. Como recuerdo vivaz de la primera visita que hice a la casa de Lady Gregory, perdura en mi imaginación el cuadro fugaz de un panorama larguísimo de arboles, a cuyo pie había un arbustal de laureles podados, todo visto desde el coche al acercarnos a la casa. Aunque Coole House no posee ya el inmenso parque de árboles añosos, se alza todavía en el centro de un bosque tupido, que se extiende detrás de la casa en dos direcciones, una de ellas siguiendo los bordes de un lago, que, al no tener más salida que un conducto subterráneo, dobla o triplica su extensión en invierno. Andando los años conocería yo los bordes de aquel lago mejor que ningún lugar del mundo[22].

Y continúa con el retrato de aquella mujer tan importante en su vida y en su carrera literaria:

> Cuando yo la conocí por vez primera, Lady Gregory era una mujer de cuarenta y cinco años que vestía con senci-

---

[21] Disponemos de una excelente traducción en español: W. B. Yeats, *El crepúsculo celta,* trad. de Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1985 (reed.: *El crepúsculo celta. La rosa secreta,* trad. de Javier Marías y Alejandro García Reyes, Madrid, Reino de Redonda, 2003).

[22] En W. B. Yeats, *Teatro completo y otras obras,* cit., pág. 1046.

llez; su belleza no se metía de pronto por los ojos, pero sí el encanto que nace de la energía, de la inteligencia y de la amabilidad. Alguien que la conoció en fecha anterior menciona su cutis moreno, su extraordinaria vitalidad; y el retrato que le hizo la señora Joplin, que quizá la favoreciese, nos la muestra dotada de muy notable belleza. Al fallecer su esposo [Sir William Henry Gregory, en 1892], cerró su casa de Londres, se consagró al cuidado de la finca y de su hijo[23], gastando poco a fin de levantar hipotecas que pesaban sobre ella. La casa se convirtió en la gran pasión de su vida, y esa pasión se fue haciendo mayor conforme aquella fue ocupando un lugar en la vida pública de Irlanda. Pertenecía Lady Gregory a un tipo de mujer que solo un observador superficial podría situarlo dentro de la seriedad victoriana; su criterio no se fundaba en ninguna estrecha norma moderna, sino en su sentido de la gran literatura, en su juventud extrañamente feudal, casi medieval[24].

Maud Gonne (1866-1953), la otra mujer en la vida de Yeats, había aparecido en 1889 y, tal y como escribe Manuel Soto, produce en el poeta una «fijación sentimental» tan intensa «que, con diversas transformaciones, durará toda la vida del artista», de modo que su importancia «es incalculable desde el punto de vista literario»[25]. Ellmann resume perfectamente el conflicto que atenazó a Yeats en su relación fallida con Maud, quien varias veces rechazó las propuestas de matrimonio del poeta:

> El dilema de Yeats era que él era por naturaleza soñador, poético y cohibido, y por lo tanto incapaz de actuar con la

---

[23] Robert Gregory (1881-1918). El mayor Gregory murió en combate aéreo en la Primera Guerra Mundial y Yeats le dedicó varios poemas, entre los cuales el más conocido quizá sea «An Irish Airman Foresees his Death».

[24] W. B. Yeats, *Teatro completo y otras obras,* cit., págs. 1049-1050.

[25] M. Soto, «Biografía», en W. B. Yeats, *Antología poética,* trad. de Manuel Soto, Madrid, Siruela, 1991, pág. 41.

> espontaneidad del hombre de acción. Pero no podía albergar la esperanza de atraer a Maud Gonne a una vida rural en el oeste de Irlanda; ya no era posible volver a Sligo. Para ganarla, tendría que ser un hombre de acción, organizar y construir para Irlanda[26].

Podemos resumir, pues, cuál fue el bagaje formativo, intelectual y sentimental de Yeats. Por una parte, su padre le impulsó en sus inicios, siendo estudiante; por otra, de John B. Yeats vienen sus primeros contactos con la poesía romántica inglesa, así como sus estudios posteriores sobre la poesía de William Blake. A esto deben sumarse unos factores biográficos determinantes: sus comienzos en contacto con los prerrafaelistas, su amistad con William Morris (1834-1896), John Millington Synge (1871-1909)[27] y Arthur Symons (1865-1945), su contacto con el simbolismo francés (conoce a Verlaine en París en 1894), su pasión por el folclore irlandés pero también por la teosofía, en primera instancia, y por el ocultismo después, y la huella indeleble que en él dejaron, en órdenes distintos, dos mujeres, Maud Gonne y Lady Gregory.

Errancias por el símbolo

Sobre su primera etapa poética, la que va de 1889 a 1910, esto es, hasta que deje a un lado las cuestiones irlandesas, Louis MacNeice ha trazado un certero análisis que en síntesis es como sigue:

---

[26] R. Ellmann, *Yeats. The Man and the Masks* (1948), cit., pág. 83.

[27] De nuevo aquí debemos traer en coincidencia a Juan Ramón Jiménez, quien tradujo, junto a Zenobia Camprubí, la obra de Synge *Riders to the Sea* (1904) en 1920; y en 1945, el poema «Preludio» (cfr. Juan Ramón Jiménez, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis,* ed. de Soledad González Ródenas, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, págs. 260-289 y 248-249, respectivamente).

> Yeats escribió en 1925 que cuando él había sido joven su musa era ya vieja, y que conforme envejecía, su musa se tornaba más joven [...] Al resurgimiento romántico, y al movimiento prerrafaelista, Yeats agregó la teosofía [...] Los primeros poemas de Yeats están dentro de la tradición victoriana derivada del resurgimiento romántico [...] Una de las principales características de esta clase de poemas es una languidez otoñal, casi mórbida [...] *Down by the Salley Gardens* constituye una excepción, siendo, como es, la transcripción de una canción popular irlandesa [...] Yeats era un forjador de imágenes, pero no era, por ningún concepto, un buen observador [...] Por aquel entonces, era un juramentado enemigo de la retórica, y desconfiaba de la alegoría [...] El elemento irlandés, apenas apreciable en su primer libro de poemas, llegó a ser preponderante en las obras posteriores [...] Yeats no expresa su nacionalismo directa, sino indirectamente, a través de la mitología céltica [...] La leyenda céltica llegó a convertirse en una panacea para el poeta[28].

En esta primera etapa de la poesía de Yeats, la que va de *The Wanderings of Oisin* (1889) hasta *The Wind Among the Reeds* (1899) y se prolonga, en cierta medida, con *In the Seven Woods* (1904), a decir de Jeffares, «progresa desde poesía local a nacional, y de nacional a europea»[29]. Los elementos de la mitología céltica y su aprendizaje en la poesía prerrafaelista constituyen dos de los pilares sobre los que se sostiene, inicialmente, su poesía lírica. Cuando más tarde organice sus *Collected Poems* (1933), las secciones y sus títulos cambiarán, y el volumen establecerá el siguiente orden para esta etapa: *Crossways* (1889), *The Rose* (1893), *The Wind Among the Reeds* (1899) e *In the Seven Woods* (1904)[30].

---

[28] *Op. cit.,* págs. 93-126.

[29] A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats. The Poems,* Londres, Edward Arnold Publishers, 1961, pág. 7.

[30] El resto de secciones siguen los títulos de los volúmenes publicados por Yeats, desde *The Green Helmet and Other Poems* (1910) hasta, en

En 1889 se publica *The Wanderings of Oisin,* que recibirá varias críticas favorables, entre ellas la de Oscar Wilde[31]. Yeats es un poeta irlandés en Londres, y su comienzo es, en realidad, como un anticipo del temor del final. Así lo define Unterecker: «El poema es una declaración firme de lo que llega con la vejez: sabiduría al precio de decrepitud corporal y muerte»[32]. La condena de la vejez, o su temor, es una constante en la poesía de Yeats: le proporciona el preciso juego de espejos que enfrenta la voz a la realidad, experimentada o anticipada, y, de este modo, la plataforma ideal para una construcción poemática en la que el soliloquio es una de sus características formales. Cuando al final de su vida organice sus poemas para el volumen *Collected Poems,* la composición que da título a este primer volumen de poemas pasará a una sección final denominada «Narrative and Dramatic», el primer conjunto adoptará el título de *Crossways*[33], y su articulación como nuevo poemario se realizará a partir del criterio de reunir en él canciones y baladas, dieciséis en total.

Para Harold Bloom, en este primer tramo cronológico de la poesía de Yeats, que incluye *Crossways* (1889) y *The Rose* (1893), está ya la mayor parte de la poesía y de los te-

---

aquella edición de 1933, *The Winding Stair and Other Poems* (1933). Sobre esta edición Yeats proyectaba realizar, en 1937, una segunda que nunca llegaría a imprimirse en vida del poeta.

[31] Yeats había conocido a Oscar Wilde el año anterior, y sobre él escribiría en el volumen autobiográfico *The Trembling of the Veil:* «Mi primer encuentro con Oscar Wilde fue una sorpresa. Nunca antes había escuchado a un hombre hablar con frases perfectas, que parecían escritas laboriosamente a lo largo de toda la noche y, sin embargo, resultaban espontáneas» *(The Collected Works of W. B. Yeats,* vol. III: *Autobiographies,* ed. William H. O'Donnell, Douglas Archibald, J. Fraser Cocks III y Gretchen L. Schwenker, Nueva York, Scribner, 1999, pág. 149).

[32] J. Unterecker, *op. cit.,* pág. 49.

[33] Este título ya lo había utilizado para sus primeros poemas (los que van de 1885 a 1889) en su edición de *Poems*, London Unwin, 1895, al igual que el título *The Rose* para los poemas escritos entre 1889 y 1892.

mas de Yeats. En concreto, considera que el segundo libro es un avance significativo respecto del primero y que en él no hay ningún poema que represente un fiasco: el aprendizaje en la poesía de Shelley y de los prerrafaelistas es más que patente en sus versos[34]. En estos poemas, melancólicos paseantes, figuras tomadas de la realidad rural más inmediata (el pastor, el pescador), entonan baladas en las que se evoca, como en la «Meditación del viejo pescador», aquellos días *cuando niño yo era, sin fisura alguna en mi corazón.* El lema de esta poesía es el desvanecimiento del pasado en la palabra rememorada: la palabra actúa como un conjuro que debe, de algún modo, confortarnos de la cruel ley del paso del tiempo:

> *Narraré mi triste historia,*
> *hasta que mis palabras, cual eco, encomienden*
> *la tristeza a un corazón vacío, aljofarado,*
> *y para mí mismo cante mi propia historia,*
> *y mis propias palabras, como susurros, me conforten,*
> *y mi antiguo pesar se desvanezca*[35].

Dos poemas de *The Rose,* quizá entre los más alejados del tono de negación de los objetos de deseo, tal y como los interpreta Bloom[36], adquieren unos perfiles propios y anticipan, en cierta medida, otros tonos, otros asuntos y otras formas en la poesía de Yeats. Me refiero al conocidísimo «La isla del lago de Innisfree» y, sobre todo, «A Irlanda en tiempos venideros». En ambos poemas, a diferencia de los demás, Yeats conjuga su deseo en futuro: habla de lo que pretende ser, como poeta y como hombre. Y aun cuando gran parte de lo que es, y de lo que será, se asienta sobre la melancólica tristeza del paso del tiempo y su consiguiente

---

[34] H. Bloom, *op. cit.,* pág. 106.
[35] Versos 19-24 del poema «El pastor triste». Aquí, poema núm. 2.
[36] *Op. cit.,* pág. 114.

consciencia, el *presente* del mismo canto es la prueba de la existencia:

> Partiré ahora, pues siempre, de día y de noche,
> oigo cómo el lago extiende su sonido grave por la orilla;
> cuando me detengo en la calzada o en el gris empedrado,
> lo oigo en las profundidades de mi corazón[37].

La década de 1890 fue, en la vida de Yeats, un tiempo de grandes cambios, en lo personal y en lo artístico. En 1895 reúne sus primeros libros de poemas en un volumen, conoce a Lady Gregory al año siguiente y fundan el Irish Literary Theatre en 1897, un proyecto al que el poeta, como director, estaría ligado el resto de su vida. Fraser ha considerado que es en esta década cuando en la poesía de Yeats, «tan formalista y pálida», de ritmo y fluidez «tan mecánicamente hermosos» y de «simbolismo cada vez más intrincado», comienza a advertirse «una tendencia hacia la sensación activa, un apretón positivo de la realidad»[38]. El libro que prácticamente cierra esta década, *The Wind Among the Reeds* (1899) es, de algún modo, y quizá reiterado después por *In the Seven Woods* (1904), la culminación de ese primer modo de la poesía de Yeats, en el que el choque de Belleza y Muerte determina el tono y la construcción misma de las composiciones. Bloom detecta en él algunos ecos

---

[37] Versos finales de «La isla del lago de Innisfree» (aquí, poema núm. 15). L. MacNeice, *op. cit.,* págs. 131-132: «Se inspiró en la vista de un escaparate de Londres en el que una pelotita danzaba sobre un surtidor de agua. [...] Yeats, posteriormente, criticó *Innisfree* haciendo referencia, tan solo, a los asuntos técnicos. Afirmó: "Fue el primer poema cuyo ritmo se ajustaba, en cierta medida, a mi propia música. En esa época comenzaba a utilizar el ritmo para escapar de la retórica y de la emotividad que suscita en las masas, pero solo comprendí, vagamente y en forma ocasional, que para lograr mi propósito, no debía usar sino la sintaxis común"».

[38] George Sutherland Fraser, «Prólogo» de W. B. Yeats, *Teatro completo y otras obras,* cit., pág. XXIX. Este prólogo de Fraser es traducción de su libro *W. B. Yeats*, Londres, Longmans, Green & Co, 1954.

del Mallarmé introducido en Yeats por su buen amigo Symonds, y cree el profesor neoyorquino que, en definitiva, el libro representa una profundización y un asentamiento en un estilo lírico, el de la canción, tan propio ya del poeta irlandés y que explota como una fórmula de dicción[39]. No obstante, incluso Bloom reconoce el valor de algunas composiciones como «The Secret Rose» o «He Remembers Forgotten Beauty», y asienta algunas de sus observaciones en el ensayo que, dos años después de la publicación de este libro de poemas, escribió Yeats: «What is "Popular Poetry"?». En él leemos:

> Pensé cierto día —me acuerdo hasta del día en que lo pensé—: «Si alguien fuese capaz de escribir en un estilo que no sea inglés, pero que tenga musicalidad y colorido, prendería el fuego en otros muchos y entonces sí que tendríamos en Irlanda una escuela verdaderamente grande de "baladas". Si estos poetas, que vienen llenando constantemente con sus versos los periódicos y los libros de baladas, tuviesen una tradición buena, escribirían bellamente y conmoverían a todos, como me han conmovido a mí». Un poco más adelante pensé: «Si supiesen escribir de algo más que de temas políticos, si hubiese en ellos un mayor número que, como lo hace Allingham, escribiese sobre las creencias populares o tomase sus temas de viejas leyendas como lo hace Fergusson, les resultaría más fácil lograr hacerse con un estilo». Allá en las entretelas de mi corazón, yo nunca dejé de sentirme tentado a creer que el artista no debe ser otra cosa que artista, y que incluso el patriotismo es en él un deseo impuro; pero, a pesar de ello, me puse, con una decisión que aun hoy mismo me sorprende, a la tarea de encontrar un estilo y temas sobre los que podrían escribir con ventaja los escritores de baladas[40].

---

[39] *Op. cit.,* pág. 122.

[40] «¿Qué es poesía popular?», en W. B. Yeats, *Teatro completo y otras obras,* cit., págs. 1139-1140.

El propio Yeats reconoce ya, casi de inmediato, que debe alejarse de las «ensoñaciones» de sus primeros poemas: de hecho, cuando aborde su reedición para el volumen de los *Collected Poems,* muchas serán las correcciones que sobre ellos introduzca, cosa que también había afrontado ya en su primera recopilación, la de 1905:

> En la poesía ensoñadora, en *Kubla Khan,* en *The Stream's Secret,* cada línea, cada palabra puede encerrar asociaciones de ideas muy ricas e imposibles de analizar; pero si dramatizamos a un posible cantor o recitador, tenemos presente que actúa sobre su ánimo una sola cosa y un tiempo, y que por esa razón deben algunas frases ser vulgares y como entorpecidas. Al corregir yo mis primeros poemas he introducido de cuando en cuando esa vulgaridad y apagamiento, cambiando, por ejemplo, «la luna de palidez de requesón» por «la luna brillante», para que la impresión fuese indiferente, salvo en alguna imagen llena de vivacidad[41]

En 1937, esto es, dos años antes de su muerte, Yeats escribió una «Introducción» para la edición dublinesa de sus trabajos, libro que nunca se imprimió. En dicho prefacio, Yeats, ya al final de su vida, se convierte en crítico de sí mismo y hace una revisión de los principios fundamentales de su escritura, cuales son la rima, el estilo y el asunto de sus poemas. Se trata de un texto que, de algún modo, debe considerarse como un testamento estético del autor, aunque, de hecho, no se dio a conocer hasta 1961, en el volumen *Essays and Introductions*. Así comienza la revisión de su obra:

---

[41] *Dramatis personae,* en W. B. Yeats, *Teatro completo y otras obras,* cit., págs. 1104-1105. L. MacNeice, *op. cit.,* pág. 115: «Al Yeats de la madurez, sin embargo, la mayoría de los poemas que conservó le parecían insatisfactorios; tenían decoro, pero les faltaban fuerza y precisión. Al revisarlos, intentó agregarles estas cualidades. En ocasiones el resultado de esta revisión los convirtió en algo híbrido. Quería purgar sus versos de poeticismos, pero su yo de otra época los había integrado en la estructura del poema».

> Un poeta escribe siempre sobre su vida personal, en la mejor obra a partir de sus tragedias, sea lo que sea, remordimiento, amor perdido o mera soledad; nunca habla directamente con alguien, sentado a la mesa, durante el desayuno; siempre se da una fantasmagoría[42].

En la construcción poemática de Yeats incide tanto la memoria ancestral como la personal, articuladas por una voz, o un soliloquio, que las recupera, pues el poeta sabe que, por encima de las palabras, está una memoria colectiva, una identidad que entiende los signos y la música de la poesía:

> Nuestra mitología, nuestras leyendas, difieren de las de otros países europeos porque hasta fines del siglo XVII gozaban de la atención, quizás de la creencia incuestionable, de campesinos y nobles por igual; Homero pertenece a la estirpe de los hombres sedentarios; incluso hoy nuestras antiguas reinas, nuestros soldados y nuestros amantes medievales estremecen a un vendedor ambulante[43].

De ahí que confiese: «una y otra vez me he preguntado por qué no he escrito en gaélico»[44].

En lo que el poeta considera una ascensión hacia el estilo («El estilo es casi inconsciente. Sé lo que he intentado hacer, menos lo que he hecho»)[45], que le ocupa, al menos, los veinticinco primeros años de su obra, la reflexión acerca del lenguaje del poema, del uso del mismo en relación con la verosimilitud y el acorde con la música, fue su tarea principal:

---

[42] W. B. Yeats, *Later Essays, [The Collected Works of W. B. Yeats. Volume V],* ed. William H. O'Donnell, Nueva York, Charles Scribners Sons, 1994, pág. 283.

[43] *Ibídem,* pág. 289.

[44] *Ibídem,* pág. 292.

[45] *Ibídem,* pág. 293.

> Traté de hacer que el lenguaje de la poesía coincidiera con el lenguaje apasionado y normal. Quería escribir en el lenguaje que fuese más natural cuando hablamos en soliloquio, como hago yo todo el día, sobre los hechos de nuestras propias vidas o de cualquier vida en la que podamos reflejarnos en algún momento [...] Comencé a hacerlo cuando descubrí hace unos veinte años que debía buscar, no como Wordsworth pensaba las palabras de uso común, sino una sintaxis poderosa y apasionada, y una plena coincidencia entre el período y la estrofa[46].

Interesantes, también, como evaluación de su poética, son otros textos de este período escritos por Yeats como locuciones para programas radiofónicos de la BBC. En concreto, en dos ocasiones acompañó la lectura de poemas propios con algunos comentarios acerca de las circunstancias de su composición o de su sentido[47]. De entre estas locuciones una nunca fue emitida y quedó inédita, y está considerada como uno de los últimos (sino el último) texto expositivo de Yeats. Se trata de un texto titulado «I Became an Author»[48], que fue impreso, finalmente, en 1938:

> ¿Cómo comencé a escribir? No tengo nada que decir que pueda ayudar a los escritores jóvenes, excepto que espero que no comiencen como yo lo hice. Pasé más tiempo que la mayoría de los escolares preparando el trabajo del día siguiente y, sin embargo, no aprendí nada, y habría estado siempre en la cola de mi clase si no hubiera sido por

---

[46] *Ibídem,* pág. 293.

[47] Son «My Own Poetry» y «My Own Poetry Again», locuciones emitidas por la BBC, respectivamente, el 3 de julio de 1937 y el 29 de octubre de 1937.

[48] Tal y como anota Colton Johnson en su edición de W. B. Yeats, *Later Articles and Reviews [The Collected Works of W. B. Yeats. Volume X],* Nueva York, Scribner, 2000, págs. 548-549, se trataba de una serie de programas de la BBC en los que se invitaba a escritores bajo un título común: explicar sus comienzos como escritores.

> una o dos materias que apenas tuve que esforzarme en aprender [...] Puedo manejarme un poco con la poesía francesa, pero nada queda del griego, latín y alemán que intenté aprender[49].

Entre los principios rectores de la escritura se halla, para Yeats, el ritmo; de ahí su insistente confrontación con quienes pretenden hacer prosa de la poesía. Así introducía la lectura de uno de sus poemas, «La isla del lago de Innisfree», para una locución de la BBC en 1931:

> Voy a leer mis poemas poniendo gran énfasis en su ritmo, y eso puede parecer extraño a quien no esté acostumbrado. Recuerdo al gran poeta inglés, William Morris, saliendo furioso de una sala donde alguien había recitado un pasaje de su *Sigurd el Volsung:* «Me causó muchos problemas», dijo Morris, «poner eso en verso». Me causó muchos problemas poner en verso los poemas que voy a leer, y es por esa razón que no los leeré como si fueran prosa[50].

El oído del poeta es tanto el órgano que escribe como el que reescribe, y así lo reiteraba Yeats al referirse a su poesía:

> Cuando yo era joven, la poesía se había vuelto elocuente y elaborada. Swinburne era la influencia reinante, y era poeta muy elocuente. Llegó una generación que quería ser simple, creo que lo quería ser más que nadie. Fui de granja en granja escuchando historias, canciones antiguas; a veces las canciones estaban en inglés, a veces en gaélico; luego, conseguía que alguien me las tradujera. Algunos de mis poemas más conocidos fueron compuestos de ese modo. «Down by the Salley Gardens», por ejemplo, está elaborado a partir de dos versos en inglés que alguien me cantó en Ballysodare, en el condado de Sligo. En mi poesía he intentado

[49] *Ibídem,* pág. 417.
[50] *Ibídem,* pág. 322.

> preservar emociones muy simples, escribir palabras naturales, ponerlo todo en su orden natural[51].

Harold Bloom considera que los libros *The Green Helmet* (1910) y *Responsabilities* (1914) representan, en la poesía de Yeats, una etapa de transición, aunque la representan de modo distinto, al no entender que el segundo sea continuidad del primero, sino más bien la *salida* de Yeats hacia otro modo en su poesía, que será el que marcará los poemas de su madurez y sus poemas finales: «El conjunto de *The Green Helmet* se compone principalmente de poemas conscientemente retrospectivos sobre la relación perdida con Maud Gonne»[52], mientras que *Responsabilities* —tal y como creyera Ezra Pound— representa una nueva fuerza en la obra lírica de Yeats, ahora respaldada por el elemento satírico[53].

Puede que en ambos libros haya pocos poemas memorables, pero sin duda es en este momento y con estos poemas cuando Yeats logra zafarse de las inercias de su *antiguo modo* y anunciar la que será, probablemente, la parte más sólida de su poesía, la que comprende los libros *The Wild Swans at Coole* (1919), *The Tower* (1928), *The Winding Stair and Other Poems* (1933) e incluso sus últimos poemas[54]. Muchos distinguen, dentro de esta tríada, dos momentos, pues entre ellos media la escritura de *A Vision* (1925), un texto

---

[51] *Ibídem,* pág. 356. Estas palabras pertenecen a la locución de Yeats en la «St Patrick's Night» de la BBC, emitida el 17 de marzo de 1934. Se publicó como «The Growth of a Poet».

[52] H. Bloom, *op. cit.,* pág. 168.

[53] *Ibídem,* págs. 171 y ss.

[54] G. S. Fraser, *op. cit.,* pág. XXXV: «Son muchos los críticos que están concordes en afirmar que la fama futura de Yeats descansará principalmente en los volúmenes que publicó durante los últimos años de su vida, desde *The Wild Swans at Coole,* que data de 1919, hasta el volumen póstumo de 1939, *Last Poems and Plays*. La verdad es que el endurecimiento y la acritud de sus actitudes, el desenvolvimiento de su *estilo último,* más macizo, más complejo e irónico, parece arrancar de más atrás todavía, del volumen de 1914, que lleva el significativo título de *Responsabilities*».

dictado, emanado, un ejercicio de escritura automática, según su autor, que aspiraba a ser una gran cosmogonía yeatsiana y al que su autor dedicó mucho tiempo y varias revisiones[55].

No obstante, debe aceptarse que la gestación de ese cambio en el modo poético se da, como quiere Bloom, en estos dos libros, *The Green Helmet* y *Responsabilities*. Ya en el poema «Reconciliación», de *El yelmo verde*, leemos:

> pero ahora
> saldremos, pues el mundo vive como tiempo atrás;
> alternaremos nuestra risa y nuestro llanto,
> y arrojaremos al foso yelmos, coronas y espadas[56].

La enunciación de propósitos para sí y para su obra continúa en otros poemas, como en el titulado «La atracción de lo

---

[55] Disponemos de dos ediciones: la de 1925, publicada en Londres, de manera privada, por T. Werner Laurie; y la edición revisada de 1937, editada en Londres por Macmillan. De ambas versiones existe edición crítica anotada en *The Collected Works of W. B. Yeats,* Nueva York, Scribner, 1989-2008: vol. XIII: *A Vision* (1925), ed. Connie K. Hood y Walter Kelly Hood; y vol. XIV: *A Vision* (1937), ed. Connie K. Hood y Walter Kelly Hood. Declan Kiberd, en *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation,* Londres, Vintage, 1996, pág. 320, aborda, para negarlas, las controvertidas acusaciones de fascismo en la literatura última de Yeats, especialmente en este libro, acusaciones que, según este autor, procedían de «algunos poetas radicales de los años treinta». De hecho, y si ir más lejos, L. MacNeice, *op. cit.,* págs. 237-238, afirma: «Fue la predilección de Yeats por la oligarquía, su creencia de que en política el vigor es más importante que la honradez y el orden que la justicia, lo que lo llevó a dar un equivocado apoyo al vulgar cruzado general O'Dully y lo que lo llevó a escribir como un fascista que se sentía impresionado con el frenesí de las multitudes: "Una buena y poderosa causa y unos buenos garrotazos son algo delicioso"». En términos semejantes se había expresado J. M. Cohen, *op. cit.,* pág. 122: «Yeats no era demócrata y despreciaba al pueblo. La única cualidad que respetaba era el heroísmo».

[56] Versos 8-11 del poema 31 de esta antología.

difícil», en el que un «potro» encerrado en el establo le lleva a abjurar del teatro y de los montajes de obras. La metáfora de su liberación, como escritor y como poeta, se conjuga aquí:

> El volumen *Responsabilities* representa uno de sus niveles de revalorización y renovación. Casi siempre los estudiosos de Yeats lo señalan como un punto de división importante, pero eso quizás se deba a que el título y la estructura lo definen claramente como punto divisorio[57].

Responsabilities se abre con unos «Versos introductorios»[58] en los que Yeats anuncia su desistimiento de un modo poético que, hasta ahora, le ha conducido por los senderos de la memoria colectiva y de su historia personal. El proceso se alcanzará, no obstante, con *The Wild Swans at Coole,* aunque, como dirá MacNeice, «no se libró totalmente de los brocados, pero de ahí en adelante los utilizó con mayor parquedad y de manera más efectiva»[59]:

> Perdón, antepasados, si todavía esperáis
> en algún lugar, para escuchar el final de la historia [...]
> tú más que todos, anciano impetuoso y silente,
> por el espectáculo diario que sacudió
> mi fantasía, e hizo que mis labios juveniles dijeran
> «Sólo las virtudes pródigas alcanzan el sol»,
> perdona que en nombre de una pasión estéril,
> aunque ya cerca de los cuarenta y nueve estoy,

---

[57] J. Unterecker, *op. cit.,* pág. 113. A. Norman Jeffares, *The Poems*, cit., pág. 23, lo califica como «otro estadio en su desarrollo» como poeta.

[58] *Ibídem,* pág. 113: «Su estructura, sin embargo, es eminentemente clara. Los poemas ahora en cursiva y sin título, que en las primeras ediciones se habían llamado "Versos introductorios" y "Versos de cierre", lo unen al pasado y al futuro y definen su contenido».

[59] L. MacNeice, *op. cit.,* pág. 185.

no tenga hijos, no tenga nada más que un libro,
nada más que eso con que justificar tu sangre y la mía[60].

La reversión, tal y como la entiende MacNeice, es la clave en este cambio en la poética de Yeats, que considera el libro «lleno de innovaciones, una colección polifacética»[61]:

> «En los sueños comienza la responsabilidad». Esta cita, que se encuentra al principio del libro de poemas de Yeats, *Responsabilidades,* publicado en 1914, es muy significativa, porque señala el cambio de sus puntos de vista. El acervo de sus primeras poesías pertenecía al mundo de los sueños; un mundo esencialmente irresponsable que implica una regresión o una negación de los valores del mundo físico en que vivimos [...] Ahora, la rueda ha dado la vuelta; el mundo de los sueños es tomado como una sanción del mundo en que vivimos que, en última instancia para Yeats, igual que para Platón, está gobernado por normas exteriores. Yeats empezaba a liberarse del concepto de trascendencia al considerar que la relación entre los dos mundos no debe se unilateral. Citó a Blake, diciendo: «La eternidad está enamorada de los productos del tiempo» o, dicho con las palabras de un campesino irlandés que al poeta le gustaba repetir: «Dios posee los cielos, pero ambiciona la tierra»[62].

De modo que, por resumir, tendríamos en la etapa de primera madurez de Yeats, no un momento poético, sino dos, o al menos dos etapas dentro de un mismo momento de divorcio con lo que hasta *In the Seven Woods* había sido el fundamento de su poesía: por una parte, y como primera transición, los libros *The Green Helmet, Responsabilities*

---

[60] Versos iniciales y finales de «Versos introductorios». Aquí, poema núm. 36.
[61] L. MacNeice, *op. cit.,* pág. 176.
[62] *Ibídem,* pág. 174.



La torre Ballylee, propiedad de Yeats en el período final de su vida. Jerzy Strzelecki, 2007 (Licencia: Creative Commons-Share Alike 3.0 Unported)

y, en cierta medida, *The Wild Swans at Coole;* después, tras la escritura de *A Vision*, el resto de sus libros poéticos, encabezados por *The Tower*.

Última etapa

En las dos últimas décadas de la vida de Yeats no solo su poesía se presenta en una forma nueva, sino que determinados hechos personales, sociales, literarios y políticos determinarán en gran medida este período[63]. Yeats ha visitado los Estados Unidos e impartido una serie de lecturas y conferencias en Harvard en 1912; ha conocido a Rabindranath Tagore; publica en 1914 su libro *Responsabilities,* pasa el invierno con Ezra Pound trabajando en una traducción de teatro *nō;* vive en 1916 el «Alzamiento de Pascua»; ha sido rechazado, una vez más —la última— por Maud Gonne; conoce a la que será su esposa, Georgiana Hyde-Lees; publica una primera versión de *The Wild Swans at Coole* (1917), que ampliará como edición definitiva dos años después; se casa con Georgiana en 1917[64]; muere en combate el hijo de Lady Gregory, el mayor Robert Gregory; se proclama la independencia de Irlanda (1921) y es

---

[63] G. S. Fraser, *op. cit.,* pág. XXXVI: «Yeats escribía ahora como hombres casado, con casa e hijos propios, más enraizado en la vida corriente que lo había estado nunca. Escribía también como quien ha visto convertido en realidad el sueño de su juventud, la independencia de Irlanda, y que iba teniendo conciencia de cierta ironías —ironías trágicas para él— que se habían derivado de su realización».

[64] J. M. Cohen, *op. cit.*, pág. 123: «El efecto inmediato del matrimonio de Yeats consistió en acercarlo más a la realidad, pero al mismo tiempo lo envolvió en su último y más elaborado sistema de especulaciones simbólicas. Su mujer resultó ser una buena médium capaz de producir escritura automática, por medio de la cual ciertos "comunicantes" revelaron a Yeats aquel compendioso sistema cósmico que explicó en su obra en prosa *A Vision,* y que usó, con diferentes grados de complejidad, en varios poemas».

nombrado senador en 1922[65]; y recibe el premio Nobel de Literatura en 1923[66].

El matrimonio, los hijos, el final de la guerra, el cambio político en Irlanda y su reconocimiento como autor hacen de Yeats un poeta distinto[67]. Interesado casi exclusivamente en la redacción de *A Vision* (1925), el poeta, que años atrás ha comprado la torre Ballylee como lugar de residencia, es ahora una figura que representa, en su sentido político y literario, la nueva Irlanda. Parte de aquel sueño de reconocimiento (el de las rebeliones políticas de su juventud y el de la constitución de una literatura nacional irlandesa) han tomado forma y, de algún modo, se identifican con su persona y su obra. Pero incluso en este período de tanta agitación y cambios en todos los órdenes, la ascensión de la poesía de Yeats, desde lo particular y coterráneo hasta lo universal, sigue un camino quebrado, moroso y, en cierta medida, discontinuo, que comienza con *Responsabilities* (1914) y no se consuma, en plenitud, hasta *The Tower* (1928). En varias ocasiones referirá el poeta que, a medida que su cuerpo alcanza la vejez, su poesía se hace más joven. Hay en su poesía de esta época un lamento por la juventud perdida y la expresión del asombro ante la cercana vejez; pero, al mismo

---

[65] G. S. Fraser, *op. cit.,* pág. XXXVIII: «A pesar de todo el prestigio que le dio el premio Nobel, no fue Yeats en esta nueva Irlanda una figura central representativa. Fue nombrado senador, pero se encontró en esa corporación aliado muy poco románticamente con ricos banqueros y fabricantes de licores; un discurso que pronunció, en nombre de una minoría religiosa, combatiendo una proposición por la que se declaraba ilegal el divorcio, le hizo impopular».

[66] *Ibídem,* pág. LII: Yeats escribe acerca del premio Nobel: «Sí, me será de gran ayuda de distintas maneras. Aquí, sobre todo. Me resultará más fácil que el Gobierno me haga caso en cuestiones de arte. Yo considero este premio algo así como un reconocimiento del Estado Libre de Irlanda y de la literatura irlandesa, y eso es una gran ayuda».

[67] H. Bloom, *op. cit.,* pág. 190, considera que los cambios personales fueron, en esta época muy profundos, aunque no tanto los cambios en su poesía, o, al menos, no tanto como el propio Yeats creía.