

EL ORDEN DE LO POÉTICO EN
THE TOWER DE WILLIAM BUTLER YEATS

HERNÁN MAURICIO SANABRIA TRUJILLO

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá D.C., enero de 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO
María del Rosario Casas Dupuy

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
1. Introducción: la cuestión cultural-nacional irlandesa de principios del siglo XX	6
2. ¿Hacia dónde va la poesía? Revisión del concepto de literatura en Europa de principios del siglo XX	12
2.1.Hacia nuevos horizontes: el simbolismo y los cambios de la poesía a finales del siglo XIX	13
2.2.El debate del <i>Modernism</i> : entre lo estético y lo político	17
2.3.Walter Benjamin: el teórico de la modernidad	20
2.3.1. El papel de la poesía en la modernidad	22
2.3.2. Autores, tendenciosidad, técnica y política: las características de la literatura revolucionaria en la modernidad	27
3. W.B. Yeats y la configuración de Irlanda: detalles históricos	33
3.1.Infancia, juventud y otros aspectos fundamentales sobre Yeats	34
3.2.Irlanda: la “nueva” nación europea	39
4. <i>The Tower</i> : el orden de lo poético	42
4.1.SAILING TO BYZANTIUM	46
4.2.THE TOWER	48
4.3.MEDITATIONS IN TIME OF CIVIL WAR	51
4.4.NINETEEN HUNDRED AND NINETEEN	58
4.5.THE WHEEL	62
4.6.YOUTH AND AGE	63
4.7.THE NEW FACES	64
4.8.A PRAYER FOR MY SON	65
4.9.TWO SONGS FROM A PLAY	66
4.10. WISDOM	67
4.11. LEDA AND THE SWAN	68

4.12.	ON A PICTURE OF A BLACK CENTAUR	69
4.13.	AMONG SCHOOL CHILDREN	70
4.14.	COLONUS' PRAISE	71
4.15.	THE HERO, THE GIRL, AND THE FOOL	72
4.16.	OWEN AHERN AND HIS DANCERS	73
4.17.	A MAN YOUNG AND OLD	74
4.18.	THE THREE MONUMENTS	74
4.19.	FROM ' OEDIPUS AT COLONUS '	75
4.20.	THE GIFT OF HARUN AL-RASHID	76
4.21.	ALL SOULS' NIGHT	77
4.22.	"A Vision" y las ediciones posteriores de <i>The Tower</i>	78
5.	Conclusión: lección literaria para los tiempos modernos	80
6.	Anexo 1: <i>The Tower</i> (segunda edición, marzo de 1928)	86
7.	Anexo 2: "Fragments" en <i>Collected Poems</i> (1933)	111
8.	Bibliografía	112

1. Introducción: la cuestión cultural-nacional irlandesa de principios del siglo XX

Cuenta una antigua leyenda gaélica que un joven llamado Teig O’Kane pagó un alto precio por sus vicios, por blasfemar el buen nombre de su padre y por deshonorar a una de las mujeres de su pueblo natal, County Leitrim. Ante el dilema del matrimonio forzoso o del exilio, el angustiado Teig decide salir a caminar hasta altas horas de la noche. Cuando en medio de sus divagaciones se da cuenta de que es medianoche y decide regresar, es interrumpido por los murmullos y la aparición de unos veinte enanos grises. Éstos arrojan en la mitad del camino un cadáver que cargaban con dificultad y uno de los pigmeos -los cuales son catalogados como *trooping fairies*, o hadas militantes- le exige a Teig que pague sus injurias con su esclavitud. Aunque rechaza las órdenes de sus extraños amos e intenta escapar, Teig es capturado rápidamente y le colocan sobre su espalda aquel cadáver que, para su sorpresa, se adhiere a él como si fuera un jinete. Las hadas le imponen una misión que, en caso de cumplirse, lo liberaría: debe buscar en las próximas ocho horas un cementerio anexo a una iglesia en el cual pueda enterrar a su carga, siempre y cuando ésta acepte su morada y deje todo en orden, como si Teig nunca hubiera ingresado en búsqueda de un pedazo de tierra. En caso de no lograrlo, será encadenado como sirviente por toda la eternidad.

La tenebrosa labor impuesta se explaya por las indicaciones de aquel cadáver, quien se aferra a su cuerpo con mayor fuerza con cada paso que Teig da mientras le susurra hacia dónde y cómo debe desplazarse. En el primer cementerio Teig falla rotundamente: a pesar de cavar en varios terrenos, en todos ellos encuentra cuerpos que exigen que se desplacen hacia otro lado. Continúa con su caminata por otros cementerios, guiado por las entrecortadas palabras del cadáver y por las señas denotadas por sus dedos. Próximo a amanecer y muchos kilómetros lejos de casa, en el angosto cementerio de Kill-Breedya Teig encuentra una última tumba vacía en la cual puede otorgarle reposo a su carga y ofrecerle un modesto entierro. Una vez su misión finaliza, descubre que las hadas han dejado de atormentarlo, da gracias a Dios y regresa a casa para casarse con el mayor de los honores.

En los años cercanos al ocaso del siglo XIX el aún joven William Butler Yeats se embarcó en la laboriosa pero gratificante tarea de intentar resolver una incógnita que resumía las problemáticas alrededor de la inestabilidad política en Irlanda: ¿qué es ser irlandés? El ecléctico dramaturgo, cuyos primeros pasos hacia la poesía apenas emergían, reconocía la existencia de una oculta fuerza latente en el suelo de Dublín y sus alrededores, una voz que lo llamaba y que clamaba por una magna manifestación. Sus inquietudes lo dirigieron a indagar en la fuente de la tradición irlandesa para documentarla: la población misma.

En sus antologías *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888, a la cual pertenece la leyenda resumida anteriormente) y en *The Celtic Twilight* (1893) compiló el fruto de sus investigaciones, es decir, la recolección y clasificación de varias leyendas, mitos y creencias del campesinado en donde las hadas, los gigantes y los espíritus eran inherentes a la tierra. Estas mágicas voces no se manifiestan ante cualquiera; como menciona Yeats en el prólogo de *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*,

“everyone is a visionary, if you scratch him deep enough. But the Celt is a visionary without scratching. Yet, be it noticed, if you are a stranger, you will not readily get ghost and fairy legends, even in a western village. You must go adroitly to work, and make friends with the children, and the old men, with those who have not felt the pressure of mere daylight existence...” (Yeats, 2003, p. xxv).

Este inocente ejercicio provocaría que Yeats se embarcara en uno de los mayores proyectos de reconocimiento identitario que se han dado en Europa. A medida que su escritura maduraba, los distintos cambios en su patria se encaminaban hacia una lucha en la que se debatía la independencia irlandesa de Reino Unido. Su pueblo luchaba intensamente en busca de su autonomía, es decir, de la ruptura total política, militar y económica. Él participó activamente en las revueltas de finales del siglo XIX y principios del XX como uno de sus próceres. Yeats era el punto de equilibrio intelectual ya que sus escritos, altamente distribuidos entre sus compatriotas, contribuían a la difusión de los ideales revolucionarios.

Lo llamativo de la escritura de Yeats consiste en que, aunque difunde los ideales, no recae en lo propagandista. Esto no significa que no está políticamente comprometida, por el contrario, él apoyaba la revolución como cualquier otro de sus líderes. Sin embargo, no estaba a favor de ella ciegamente. Él reconocía que la situación política irlandesa estaba constituida a partir de una gran cantidad de matices. En su privilegiada posición intelectual podía dedicarse a uno de estas caras de la revolución: la cuestión cultural. Para llegar al corazón del patriotismo irlandés recurrió a toda clase de acercamientos: no sólo se alimentó de las leyendas gaélicas sino que se apropió de leyendas, historias y maneras de pensar de todas partes –inglesas, griegas, romanas, árabes, incluso orientales- y logró encontrar los puntos de conexión con sus compatriotas. Sus poemas y obras teatrales abarcaron estos contrapuntos y, con tan sólo aludir en unos cuantos poemas directamente al momento histórico que padecía, fue laureado con el premio Nobel de Literatura en 1923 “for his always inspired poetry, which in a highly artistic form gives expression to the spirit of a whole nation” (“The Nobel Prize in Literature 1923”, 2013). Esto lo consiguió un año después de que Irlanda alcanzara su independencia.

Para Yeats, la cuestión irlandesa no es determinada por un documento político o por una desafortunada propagación de ideas ancladas a una momentánea victoria o derrota. Esta cuestión implica una profunda búsqueda que permita comprender sobre qué están parados y hacia dónde se encaminan. Por esa razón Yeats está obsesionado con la cultura a priori. Su mayor reto consiste en encontrar la comunión cultural en la que se encuentran los irlandeses, ese espacio en el que se manifiestan todas aquellas culturas que la atraviesan. Esto obedece a un orden; la cultura transmitida posee las claves para que en el presente los individuos puedan reconocerse a sí mismos y así puedan seguir avanzando hacia una nueva sociedad. La inclinación política brotaría por añadidura si esa cadena cultural conservara su vigencia y pertinencia.

El poeta es el líder de aquella codificada revolución, el iluminado que debe recordarle a su pueblo que precisamente la cultura precede a los individuos porque está al

servicio de ellos, no para su olvido sino para su florecimiento. Esto no debe detenerse jamás puesto que el presente es inestable y siempre encuentra nuevas relaciones con lo que le precede. Yeats puede llegar tan fácilmente a las campañas militares irlandesas hablando de Helena de Troya (“When Helen Lived”), del milenarismo cristiano (“The Second Coming”) o de Cuchulain (“Cuchulain’s Fight with the Sea”) como hablando de la guerra per se (“Easter, 1916” o “Sixteen Men Dead”), por mencionar algunos ejemplos reconocidos.

Numerosos episodios de la vida de Yeats, retratados en su poesía y sus autobiografías, reflejan una frustración no tanto por las guerras como por el olvido y el ocultamiento identitario. Es su labor primaria declamar la importancia de primer orden de la cultura para que cualquier presunción de independencia pueda ser exitosa y evitar caer en la inopia, en la incertidumbre y -en lo más preocupante- en los mismos errores en los que cayeron sus tiranos gobernantes británicos. En los años posteriores a la independencia Yeats puliría sus ideas y, a lo largo de una moderada cantidad de escritos, seguiría forjando a la patria irlandesa que tanto añoraba expresar un espíritu propio.

Este trabajo de grado identificará cómo, a partir de teorías literarias de la modernidad, se manifiesta este vasto proyecto cultural de Yeats en el que es posiblemente su poemario más importante: *The Tower*. Esta colección de veintiún poemas escritos a lo largo de una década y que fueron publicados en 1928, a pesar de su brevedad, logra una abrumadora proyección y alcance. Su contexto corrobora el compromiso político de un poeta que pasó de embellecer estéticamente al mundo a otorgarle una significación, una resonancia tangible en sus coetáneos y a darle una lección a sus futuros lectores sobre cómo se debe encarnar el espíritu de un pueblo. A partir de posibles análisis literarios, se vislumbra cómo el cuidadoso orden que rige *The Tower* genera una obra completa y compleja que integra y complementa a los miembros de aquella emergente nación.

La crítica literaria de finales de siglo XIX y principios del XX elucida el proyecto de Yeats. La crítica de Walter Benjamin ofrece herramientas para que este análisis sea más

enriquecedor. Los estudios de Edmund Wilson y de otros teóricos del *modernism* europeo permiten esclarecer y puntualizar cuál es el papel de la poesía y del poeta y cómo éstos deben proyectarse en una sociedad que urge de ellos, que claman por nuevos líderes que profesen el porvenir a partir de la tradición. En otras palabras, estos teóricos permiten justificar por qué Yeats es un escritor revolucionario y que conserva su vigencia en sus obras.

Por esta razón, este trabajo cuenta con un orden que facilitará la interpretación del orden de *The Tower*. Su primera parte delimitará el marco teórico que acompañará la entrada a esta obra. Esto incluye tanto a teóricos contemporáneos al poeta como a críticos posteriores. Este diagnóstico acerca del estado de la literatura en la época en la que vivió Yeats ofrecerá las nociones literarias que se ajustan a este poemario y que permitirán una mejor comprensión de su totalidad. A partir de los conceptos de *montaje*, *autor*, *tendenciosidad* y *técnica* planteados por uno de estos escritores, se esclarecerán las características de una literatura ideal para el siglo XX.

La segunda parte contextualizará tanto al autor como a su era. Es menester situar a *The Tower* en una época marcada por el cambio de actitud de los irlandeses frente al gobierno británico, por los efectos colaterales de la Primera Guerra Mundial y por la guerra civil en la que Irlanda cobró su independencia. La longevidad de Yeats le permitió conocer de primera mano éstos y muchos otros acontecimientos determinantes en la historia de Europa, los cuales deben identificarse para establecer cómo determinaron la obra del poeta.

La tercera parte será la síntesis de las dos partes anteriores mediante el análisis hermenéutico de *The Tower*. Una detallada revisión del texto relumbrará por qué no sólo es una de las piedras angulares de la literatura irlandesa sino de la literatura universal.

Por último, este trabajo cuenta con dos anexos. El primero de ellos es la reproducción en su totalidad de la segunda impresión de la primera edición de *The Tower*. El segundo de ellos es “Fragments”, un poema que se incluyó en ediciones posteriores del

poemario y que se compiló en *Collected Poems* (1933). Se recomienda la lectura de ambos complementos antes de proceder con la tercera sección de este escrito para verificar su línea de interpretación.

El castigo de Teig se conecta con las búsquedas que realizó Yeats a lo largo de toda su vida: la búsqueda del terreno ideal en el cual el poeta pueda descargar su palpitante cadáver, uno que se va ensanchando con cada paso, con cada vivencia, con cada historia que escucha y lee. Él debe encontrarle reposo a aquello que se cree muerto pero que está más vivo que él mismo, que lo sobrepasa y que lo somete. Su castigo por enfrentarse sin temor a la cultura y por desear comprenderlo todo conlleva el peso de una civilización: encontrar su orden y manifestarlo. Cinco décadas de escritura no le bastarían para expresar los resultados de esta búsqueda; incluso habría de morir sin sentirse totalmente satisfecho con su proyecto. No obstante, a pesar de su avanzada edad, continuó con la práctica de la escritura porque sabía que su búsqueda jamás debía detenerse, porque siempre habrán relaciones que no cesarán de generarse.

The Tower es, por fortuna, aquella lápida en la que Yeats pudo depositar todo su conocimiento para encontrarle reposo. Con él logró consolidar uno de sus más ambiciosos proyectos: instalar un monumento de su autoría.

2. ¿Hacia dónde va la poesía? Revisión del concepto de literatura en Europa de principios del siglo XX.

La pregunta por la importancia de la literatura en la sociedad siempre ha inquietado a los críticos del arte. Es conocida la famosa reflexión de Aristóteles en la que aclara que “la diferencia (entre la historia y la poesía) estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular” (Aristóteles, 2004, p. 56). Esta jerarquización se problematiza porque el griego, además de referirse a una literatura ideal que debería cumplir con unos estándares de excelencia tanto formales como de contenido, no contaba con que varios siglos más tarde habrían de transformarse radicalmente los criterios con los cuales se crearía y se relacionaría al arte, incluso hasta borrar cualquier límite.

Críticos contemporáneos a los escritores de principios del siglo XX estudiaban al arte a partir de su contexto y lo historizaban. Yeats fue cercano a varios de ellos, entre los que se destacan Stéphane Mallarmé y Edmund Wilson. Ellos comprendieron que los parámetros con los que se hacía y se leía la literatura habían cambiado. La literatura ahora buscaba nuevos caminos que respondieran a los incesantes cambios y transformaciones. De una u otra forma estos minuciosos lectores reconocieron la consolidación de unos visionarios que lograban entender que siempre habrán nuevos vínculos entre el hombre y el mundo que no se sometían a reglas o manuales.

Walter Benjamin, uno de los críticos más importantes del siglo XX, también comprendió cómo aquellas nuevas relaciones estaban sometidas a una nueva mirada de los artistas hacia el mundo. El teórico fue más lejos y sus ensayos mostraban cómo, mediante ejemplos concretos, las transformaciones iban encaminadas hacia el caos y la incertidumbre. Por lo tanto, eran unos tipos particulares de artistas y obras quienes reaccionarían en contra de ese pesimismo –marcado por las guerras y el capitalismo- y que ofrecerían sus salidas. Una serie de ensayos abarcarían concretamente cómo se podían leer

aquellas obras y cuál era su poder de proyección; en últimas, cómo habría de manifestarse un nuevo tipo de obra literaria que reacciona y evidencia un nuevo tipo de postura del hombre frente a su contexto. Éstas no se relacionarían fácilmente ya que requerirían de un cuidadoso análisis de los entrecruzamientos ideológicos –estéticos y políticos- de las obras.

A lo anterior hay que agregarle que el siglo XX es un siglo problemático desde la historiografía literaria por la cantidad de acontecimientos que transformaron las maneras de pensar. No existe un consenso sobre las impactantes transformaciones que padeció tanto la literatura como el arte con el cambio de siglo. Peor aún, la complejidad de los términos acuñados para esta época genera más preguntas que respuestas. Sin embargo, varios estudios han aclarado qué buscaba el arte y cómo se configuró este espíritu de época que, sin importar su manifestación estética, se enraizaba a un único sentimiento generalizado entre los grandes autores.

2.1. Hacia nuevos horizontes: el simbolismo y los cambios de la poesía a finales del siglo XIX.

El crítico Edmund Wilson, uno de los teóricos seminales del siglo XX, se embarcó en la tarea de comprender qué estaba ocurriendo con la literatura durante estas primeras décadas y cuáles tendencias se estaban estableciendo. Su libro *Axel's Castle*, publicado en 1931, es un estudio de seis autores a quienes Wilson les atribuye las obras arquetípicas de esta nueva ola literaria. Yeats compartía este privilegiado puesto junto a escritores insignia de esta época: James Joyce, T.S. Eliot, Gertrude Stein, Marcel Proust y Paul Valéry. Todos ellos poseían un estilo distinto y, aun así, sus obras comparten y dialogan con facilidad. Wilson fue uno de los pioneros que rastreó cómo podían ser tan distintos y tan similares a la vez. Esta tarea implicaba que hiciera una sugerente genealogía literaria europea para comprender dicha relación

En la introducción de este libro Wilson defiende cuál es el primer punto de encuentro entre estas obras: la influencia de las corrientes literarias del siglo XIX. Aunque es una respuesta un tanto evidente, los ejemplos del crítico ayudan a comprender qué y cómo se heredaron los movimientos decimonónicos. Lo primero que afirma es que los movimientos del siglo XX son el resultado de una revisión de los principios del romanticismo:

“We do, however, to-day as a rule have pretty clear idea of the issues which were raised by the Romantic Movement of the beginning of the nineteenth century. We still debate Classicism and Romanticism, and when we attempt to deal with contemporary literary problems, we often tend to discuss them in those terms. Yet the movement of which in our own day we are witnessing the mature development is not merely a degeneration or an elaboration of Romanticism, but rather a counterpart to it, a second floor of the same tide” (Wilson, 1972, p. 2).

Wilson justifica que en sus entrañas el romanticismo fue un movimiento que reaccionaba en contra del positivismo y que gracias a su rechazo hizo un enigmático descubrimiento. Los primeros poetas románticos atacaron el determinismo científico y matemático y argumentaron que la experiencia humana desbordaba cualquier noción de lógica u orden. El hombre, como individuo y no como parte de un cosmos, se posicionó como el eje de las búsquedas artísticas. En cuanto a la literatura, Wilson afirma que “The arena of literature has been transferred from the universe conceived as a machine, from society conceived as an organization, to the individual soul” (p. 5). Esta nueva actitud significó una revolución filosófica que buscaba nuevas relaciones entre el individuo y su entorno: ya no pretendía construir una falsa noción de totalidad sino develar al mundo tal como era. Además, deseaba acercarse a través de su experiencia a las voces discretas que habitaban al mundo: Dios y el diálogo con los amores idealizados surgían de este encuentro. Su escritura estaba demarcada por el concepto de inspiración, el máximo símbolo de la individualidad literaria. Los poetas románticos ingleses de la primera mitad del siglo XIX -Blake y los miembros de la “compañía visionaria”- fueron sus máximos exponentes.

El idílico movimiento romántico, sin embargo, fue amenazado cuando la biología surgió como la ciencia que comprobaría que el hombre es un animal sometido a las leyes del universo. Las teorías darwinistas desataron tanto tranquilidad como desaliento. Mientras que unos celebraban los descubrimientos que incluían al hombre dentro de un orden superior –el determinismo-, otros se lamentaban porque su sensibilidad podía invalidarse. El naturalismo, por ejemplo, apareció como el movimiento que contrarrestaría a los desprendidos ideales que predicaba el romanticismo y se limitaba a desproveer a la literatura del mayor grado de subjetividad posible.

A pesar de la nueva postura, Wilson rastrea un inesperado acontecimiento: una enorme escuela literaria surgió del aparente desgaste del romanticismo. Un grupo de literatos retomó los retazos del romanticismo para revitalizarlos: “Literature is rebounding again from the scientific-classical pole to the poetic-romantic one. And this second reaction at the end of the century, this counterpart to the Romantic reaction of the end of the century before, was known in France as Symbolism” (p. 10). Dos autores –en realidad, tres- fueron fundamentales para esta reconfiguración: Nerval y Baudelaire, quien descubrió la obra de Poe y la difundió en Francia.

Estos escritores estaban de acuerdo con algunos principios del romanticismo pero se diferenciaban en que no pretendían capturar a su entorno por placer estético. Por el contrario, lo que les maravillaba era precisamente el efecto de la indefinición que los rodeaba. Ellos sabían que aquella indefinición existía y surgía de la inestable relación entre el individuo y el mundo y viceversa: “This effect of indefiniteness was produced not merely by the confusion I have mentioned between the imaginary world and the real; but also by means of a further confusion between the perceptions of the different senses” (p. 13).

El simbolismo es el movimiento que estéticamente le da forma a las corrientes artísticas del siglo XX. Esto lo logra, paradójicamente, deformando cualquier estética propia a las artes decimonónicas. Wilson cuenta cómo por primera vez en la historia la

literatura francesa podía dialogar con la inglesa y norteamericana¹. Las obras simbolistas arremetieron contra las reglamentaciones métricas y temáticas de los franceses. Los versos irregulares –ahora conocidos como verso libre- fueron acogidos por estos revolucionarios poetas. Esta consciente ruptura fue encarnada por Mallarmé, el poeta que reconfiguró lo que se solía entender por poesía.

A este movimiento literario le tomó varios años ganarse la aceptación del público. La mayoría de ellos vivieron en la pobreza y soportaron toda clase de insultos por sus experimentales ejercicios. Sus lectores argumentaban que sus prácticas atentaban contra la literatura misma ya que no mostraban cuidado alguno tanto por el sentido como la forma. El tiempo les daría la oportunidad de arrepentirse por sus denuncias: precisamente fueron estos autores, en especial Mallarmé, los salvaguardas tanto del sentido como de la forma literaria, mucho más que cualquiera de sus contemporáneos.

Tanto Poe como Mallarmé se percataron de que la literatura se debatía en su estética. Si ellos -sobre todo Mallarmé- experimentaron con sus escritos es debido a que buscaban nuevas relaciones entre la contenidos y el hombre. Ambos escritores deseaban que los lectores pudieran sensibilizarse a través de estas novedosas formas y apelaron a la música para tal efecto:

“It was the tendency of Symbolism-that second swing of the pendulum away from a mechanistic view of nature and from a social conception of man-to make poetry even more a matter of the sensations and emotions of the individual that had been the case with Romanticism: Symbolism, indeed, sometimes had the result of making poetry so much a private concern of the poet’s that it turned out to be incommunicable to the reader” (p. 20).

¹ Wilson recuerda uno de los ejemplos más ilustrativos de los siglos posteriores al XVII: no habían puntos de encuentro los herederos de Shakespeare y los de Racine y Corneille. Mientras que el teatro francés estaba totalmente reglamentado y ordenado, el teatro de Shakespeare trasgredió cualquier manual que delimitara el desarrollo de sus obras. La diferenciación era tan marcada que ni siquiera los modelos de los teatros coincidían arquitectónicamente.

Mallarmé ya había comentado en la entrevista “Estudio de la evolución literaria” el poder de la sugestión: es preferible que el lector encante y ejercite a su imaginación a través de un sugestivo lenguaje poético a que le nombren al objeto como tal. También había sugerido en la introducción de su reconocido “Golpe de dados” que su complejo poema debía leerse tal cual se lee una partitura musical. Estos son sólo dos ejemplos de qué tan importante era la forma para el gran poeta simbolista: ésta debía ser tan personal e intensa que sólo un exhaustivo ejercicio de lectura podía develar su contenido. En cierta medida el simbolismo es más romántico que el romanticismo.

El último aporte de *Axel's Castle*, al menos para el próximo estudio de *The Tower*, consiste en el legado que dejó el grupo simbolista a las generaciones que le sucedieron. La siguiente conclusión de Wilson es la más propositiva de su revelador prólogo: “Each poet has his unique personality; each of his moments has its special tone, its special combination of elements. And it is the poet's task to find, to invent, the special language which will alone be capable of expressing his personality and feelings” (p. 21). Todos los poetas y escritores más importantes del siglo XX comprendieron este llamado a ser lo más auténticos posibles. Esta convocación sería el punto de partida del problemático *modernism*.

2.2. El debate del *Modernism*: entre lo estético y lo político

La excelente introducción de *Axel's Castle* lastimosamente se desacelera con los estudios individuales de cada uno de los seis poetas. Wilson plantea la gran pregunta del debate pero nunca vuelve a ella: si cada uno de los grandes escritores posteriores al simbolismo poseen un lenguaje único y propio, ¿cómo llegan a él? Aunque el capítulo dedicado a Yeats comprueba cómo Mallarmé y los simbolistas influyeron estéticamente en la obra del poeta irlandés, éste evade mencionar el contexto político irlandés. Para Wilson, todos los cambios en la obra de Yeats se deben a que adoptó la noción simbolista de *indefinición*, lo que provocó que su obra posterior a 1912 emprendiera la búsqueda de

nuevas relaciones entre formas y contenidos. Por supuesto, esto es fundamental para la lectura de la obra de Yeats, pero esta directriz quedaría invalidada si se anula el contexto que permitió que el poeta se proyectara hacia otros campos. El nuevo lenguaje no sólo está dado por la edad; también se construye a partir de cómo interactúa en sociedad. Hasta en la introducción se menciona cómo las clases de gramática inglesa le ayudaron a Mallarmé a crear su obra. Lastimosamente hizo de Yeats un constructo obtuso: edificó un mito romántico que correspondía al de un hombre intocable por la vastedad de su conocimiento cultural y sus obras totalmente alejadas de su realidad.

El acuñamiento de la palabra *Modernism*² se hizo popular con el transcurrir de los años. Baudelaire y Rimbaud ya habían exaltado al ideal de lo moderno. Sin embargo, unas cuantas décadas después pasaría de ser una mera noción a ser una amplia denominación artística y cultural. Hoy en día es una palabra que cubre prácticamente cualquier manifestación –artística o no- que corresponda a los siglos XX o XXI. El debate entre *modernism* y *postmodernism* evidencia la significación totalización del término.

Al analizar en retrospectiva cómo surgió dicho término se encuentran varios puntos de encuentro entre las obras más significativas de la época y las sugerencias de Wilson. Todos aquellos –isms que brotaron a principios de aquel siglo, por más experimentales que puedan llegar a ser, conllevan las mismas raíces. Obras tan distintas estéticamente como *Zang Tumb Tumb* de Marinetti como *Ulysses* de Joyce se encuentran en la teoría: en los principios, precisamente, del *modernism*.

La recopilación de ensayos *Modernism* de Malcolm Bradbury y James McFarlane complementa el estudio historiográfico que había iniciado Wilson. Esta guía, la cual abarca dos décadas menos que *Axel's Castle* pero que cuenta con la ventaja de haberse publicado en 1985, revisa detalladamente las características de la cambiante literatura del siglo XX. Su primer ensayo, “The Name and Nature of Modernism”, abarca, como lo indica su título,

² Para evitar posibles confusiones con los términos en español *modernismo* y *vanguardia*, se mantendrá la noción en su idioma original.

cómo y por qué surge dicho término. Lo más interesante de este ensayo es que no lo define como un único género literario sino como un inmenso movimiento artístico con una característica vital.

Modernism surge del caos del siglo XX, es decir, de la modernización de Europa. Esta catástrofe es producto de una gran cantidad de factores; entre los más significativos se encuentran la reinterpretación de las obras de Marx, Freud, Nietzsche y Darwin, los descubrimientos en el campo de la física de Einstein y Heisenberg y, sobre todo, los desastres de la Primera Guerra Mundial. Todas las autoridades intelectuales, todos los aportes de estos maestros de la sospecha -sin importar el campo en el cual se desempeñaran- concluían en que al hombre lo rodeaba la incertidumbre y que todas las otras teorías tarde o temprano recaerían en contradicciones internas. Además del malestar intelectual, los enfrentamientos y las delicadas relaciones entre las naciones desembocaron en una guerra nunca antes vista. Para los hombres de esa época fue una revelación el descubrimiento de que los avances técnicos y tecnológicos no sólo los enajenaban sino que también podían erradicarlos masivamente en una breve cantidad de tiempo.

Esta revisión histórica e ideológica, sin embargo, también revela que los artistas encontraron un espacio perfecto para explotar su creatividad. El desconcierto detonó su versatilidad estética y, con base en los simbolistas, explotaron descomunadamente la fijeza de las formas artísticas. Sin embargo, la revisión también revela que esta aparente anarquía estética obedecía a una exigencia de la honda crisis ideológica de la pre y la posguerra. Ellos no hacían las obras por placer y exceso artístico sino porque obedecían a las solicitudes de sus compatriotas. Así como lo hizo Mallarmé,

“Indeed Modernism would seem to be the point at which the idea of the radical and innovating arts, the experimental, technical, aesthetic ideal that had been growing forward from Romanticism, reaches formal crisis – in which myth, structure and organization in a traditional sense collapse, and not only for formal reasons. The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set

free, but the artist under specific, apparently historical strain” (Bradbury y McFarlane, 1976, p. 26).

Los mejores escritores de esta época eran aquellos quienes permitieron que a través de su obra hablara su clase social. Por lo tanto, éstos deben ser reconocidos como escritores revolucionarios: ellos eran artistas que lograron en sus obras que hablaran aquellos quienes fueron despojados de la certidumbre. En dichas obras se ofrecería, por medio de relaciones necesariamente modernas, un pequeño espacio de certidumbre. Sin embargo, este no sería de fácil acceso: “Modernism is not art’s freedom, but art’s necessity” (p. 27). Una época en crisis necesita de relaciones igual de críticas que le hagan contrapeso.

La literatura de principios del siglo XX comparten estas características. Sin embargo, sigue la problemática sobre cómo estas obras que ponen en crisis a las formas literarias ofrecen una respuesta y una tendencia política. Walter Benjamin, quien vivió durante la misma época que Yeats, sin aludir a la palabra *modernism* logró penetrar su esencia desde la crítica literaria y desde el materialismo histórico. A pesar de su complejidad, las presentes páginas establecerán las nociones que permitirán resolver el misterio del orden no solo de *The Tower* sino de las mejores obras de la modernidad.

2.3. Walter Benjamin: el teórico de la modernidad

El filósofo y académico literario alemán Walter Benjamin dejó con su legado una de las obras críticas más completas y a la vez complejas del siglo XX. En sus escritos, que incluían desde tratados filosóficos, reseñas de libros, teorías literarias, reflexiones, análisis de películas hasta la historia de la evolución de los juguetes y de los libros para niños, se encontraba una profunda preocupación por la entrada de la modernidad y cómo ésta se apropió de la vida misma. Sus textos son esencialmente denuncias de cómo los ejes de la humanidad se van descarrilando y cómo esa incertidumbre se está devorando los pocos ideales que le restan.

El caso de Benjamin es sorprendentemente desafortunado por sus connotaciones biográficas. Este hombre tropezó con los inconvenientes de ser judío durante dos guerras mundiales. Además de conservar una profunda vocación por su religión, varios de sus textos fueron rechazados tanto por su comunidad religiosa como intelectual por pretender conciliar dos ideologías opuestas: las creencias del judaísmo y el materialismo marxista. Vivió las últimas dos décadas de su vida bajo una intensa presión que lo obligaba a desplazarse de una ciudad hacia otra. No logró soportar la angustia de la Segunda Guerra Mundial y murió en el intento de cruzar la frontera entre Francia y España para estar a salvo de los batallones nazis. Se sospecha que se suicidó ante la aparente imposibilidad de traspasar el borde, pero tampoco se desmiente que haya sido asesinado.

La única salvedad a su tormentoso contexto era su apasionamiento por la escritura. Siempre iba equipado con su portafolio repleto de documentos en construcción. Él encontraba una posible salida a dichas trágicas condiciones en la crítica literaria y en el estudio de los fenómenos que lo estaban acosando. Prácticamente tomaba cualquier acontecimiento y destellaba en él una serie de reflexiones acerca de cómo la modernidad atraviesa hasta las más minúsculas esferas de la sociedad. Fuera de eso, en sus escritos pudo depositar toda su fe y compromiso con sus creencias con absoluta libertad.

Estas y muchas otras razones contribuyeron a que Benjamin se convirtiera en un mito de la modernidad y en víctima de todos los tormentos que podrían recaer sobre un escritor: la opresión, la persecución, el rechazo y, particularmente, la impotencia de que sus denuncias fueran comprendidas. No obstante, estos datos biográficos opacan la proyección de su obra y la dotan de una connotación pesimista. Hasta la más iluminadora de sus lecturas queda opacada por las manchas biográficas.

No se pretende deslegitimar los datos biográficos de Benjamin. Por el contrario, se corrobora que Benjamin es uno de los teóricos de la modernidad por excelencia. Sus escritos más reconocidos y su posterior muerte, sin lugar a dudas, contienen un aire de

frustración por las condiciones históricas de su presente. Sin embargo esto no es de lo único que hablaba; Benjamin no era un resentido social, mucho menos un crítico revoltoso. Su obra también proyecta las fugas de ese empobrecimiento de la humanidad. Para que su proyecto sea verosímil debe primero denunciar el malestar para ofrecer una comprensión y posible salida al problema a través de la filosofía. Su muerte no debería enterrar sus proyectos o demostrar que éstos fallaron. Si fuera por eso, no habría convivido con la valentía de invertir veintisiete años de su vida a trazar posibilidades de pensamiento.

Una breve muestra de algunos de sus ensayos permitirá vislumbrar la vigencia de la crítica de Benjamin. Esta serie de escritos –los cuales se comentarán a continuación– desembocará en el ensayo que más iluminaciones ofrece para la lectura de W.B. Yeats: “The Author as Producer”. Este ensayo ofrecerá las claves para determinar por qué *The Tower* es una obra tan significativa que merece particular atención sobre muchas de las novelas y poemarios de principios de siglo XX. Aunque no hay rastros que documenten un diálogo factual entre Yeats y Benjamin, a pesar de vivir la misma cantidad de años del siglo XX y de ser reconocidos en sus respectivos círculos intelectuales, los dos dialogan a la perfección sobre los problemas y soluciones que ofrecen las artes para la crisis de la humanidad. Esto es posible porque, en definitiva, ambos responden a los intereses de su moderna sociedad; mientras uno lo logra en la poesía, otro lo hace en la teoría.

La selección de textos de Benjamin se encuentra en *Selected Writings*, las traducciones y compilaciones realizadas por profesores de Harvard y MIT y publicados por Harvard University Press.

2.3.1. El papel de la poesía en la modernidad

La década de 1930 fue particularmente prolífica para Walter Benjamin. La mayor parte de su obra crítica -al menos por su volumen- se encuentra en estos fecundos años. Aun así, hay varios textos anteriores que, aunque carezcan de poder de sugestión, potencian

la significación de los últimos. Hay un par de textos breves que se conectan implícitamente con los problemas en el arte y que introducen el camino que Benjamin habría de desarrollar. El primero de ellos, escrito a finales de 1927, ilustra metafóricamente cuál es el estancamiento de la historia. Éste hace parte de la correspondencia entre él y su amigo Gershom Scholem y en el que retrata su impresión de *El proceso* de Franz Kafka después de haberla leído por primera vez. A lo anterior se conoce vulgarmente como “The Idea of a Mystery”:

“To represent history as a trial in which man, as an advocate of dumb nature, brings charges against all Creation and cites the failure of the promised Messiah to appear. The court, however, decides to hear witnesses for the future. Then appear the poet, who senses the future; the artist, who sees it; the musician, who hears it; and the philosopher, who knows it. Hence, their evidence conflicts, even though they all testify that the future is coming. The court does not dare to admit that it cannot make up its mind. For this reason new grievances keep being introduced, as do new witnesses. There is torture and martyrdom. The jury benches are filled with the living, who listen to the human prosecutor and the witnesses with equal distrust. The jury members pass their duties on to their heirs. At last, the fear grows in them that they might be driven from their places. At the end, the entire jury has fled; only the prosecutor and the witnesses remain” (Benjamin, 1999, p. 68).

Esta representación cíclica de la historia resume lo que Benjamin reprocha de la humanidad: su ineptitud para despegar, para revolucionarse, a pesar de contar con los medios para lograrlo. El arte, quiéralo o no, juzga cualitativamente a la sociedad. Sin embargo, es reprochable que, aún consciente de su privilegiada posición en el reino de las acciones humanas, tome una actitud pasiva que perpetúa la enajenación de las mayorías sin lograr que despierten. Además, éste no debe generar displicencia o temor; por el contrario, debe acercar al juicio a una resolución justa en la que el futuro se convierte en un ahora. Si hay pesimismo en Benjamin en relación con el arte es porque, mientras siga manteniendo este libre e inaceptable distanciamiento con sus creadores, el desagradecido e inútil reclamo persistirá.

Aunque el fragmento asegura que el alcance de la poesía se adjudica apenas a una sensación del porvenir y no al futuro como tal, no por esto debe ser menospreciada o subvalorada en relación con otras artes. Por el contrario, es ésta su fundamental importancia ya que es el primer paso de la monumental proyección a la que Benjamin aspira. Es menester, por lo tanto, conectarlo con otro breve texto de 1929 para entender cómo se debe entrelazar sensación con realización. Éste se llama “The Great Art of Making Things Seem Closer Together”:

“The great art of making things seem closer together. In reality. Or from where we are standing; in memory. “Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!/Aux yeux du souvenir que le monde est petit!” This is the mysterious power of memory –the power to generate nearness. A room we inhabit whose walls are *closer* to us than to a visitor. This is what is homey about home. In nurseries we remember, the walls seem closer to each other than they really are, than they would be if we saw them today. The sight of them tears us apart because we have become attached to them. The great traveler is the person who passes through cities and countries with anamnesis; and because everything seems closer to everything else, and hence to him, since he is in the midst, all his senses respond to every nuance as truth. The distanced Romantic is as ignorant of this as the Positivist” (p. 248).

Este texto, escrito menos de un mes después de terminar la primera versión de su autoritario y reconocido “On the Image of Proust”, recopila en otras palabras varias de sus nociones previas: la memoria es una colmena que debe ser a la vez un enjambre para el pensamiento. Como Penélope hilando y deshilando el sudario de Laertes, los hombres acercan y dislocan los retazos de su experiencia vivida; de allí la importancia que le da el autor a la diferenciación entre la memoria voluntaria –la que controlamos conscientemente- y la involuntaria –la que por ser nosotros mismos está por fuera de nuestro control-. El gran arte es aquel que acorta la distancia entre aquellas dos memorias para que predomine la involuntaria; la experiencia debe habitarnos y calarse en nuestra realidad tan profundamente que aquella anamnesis debe ser tan natural como la fluidez de los matices que nos atraviesan a diario. Benjamin, para este entonces, habría comprendido la esencia de los ideales simbolistas: el acercamiento a partir de nuevas relaciones.

Sin embargo, sigue el problema de qué tan benevolente es encomendarse a la cercanía ya que sigue sin ser un contacto como tal y, por ejemplo, habrían complicaciones entre la proximidad con el futuro y su efectivo alcance. La respuesta parcial es que el arte concede la evocación del futuro en la existencia humana. Las obras cumplen al acercar a sus lectores con la revolución pero no pueden suplantarlos. En este caso la cercanía es sinónimo de despegue y de proyección. Sobre el conflicto en la *tensión* y la *técnica* volvería un lustro más adelante.

En sus ensayos posteriores Benjamin aterrizó sus cuestionamientos filosóficos al plantear problemas vitales de la crítica literaria. Entre estos escritos se destacan “Program for Literary Criticism” –en el que revisa el débil papel del crítico literario de la posguerra y la carencia de un programa literario integral y comprometido que haga justicia a la literatura- y “The Crisis of the Novel” –en el que propone, a partir de la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, que la diferencia entre lo épico y lo novelístico está en el grado de presencia del autor en la obra³. Este último aporta uno de los conceptos más trabajados y a la vez más complejos de la obra de Benjamin: el montaje. Éste ya había sido introducido en la práctica en su tesis *El origen del drama barroco alemán* y en su experimental obra *Dirección única*⁴. Sin embargo, aún faltaba explicar con mayor claridad en qué consiste esta propuesta y cómo en ella se debate la consistencia de la obra artística

La fortaleza de *Berlin Alexanderplatz* como novela se encuentra en su estructura, regida por el principio gobernante del montaje: “The montage explodes the framework of the novel, bursts its limits both stylistically and structurally, and clears the way for new, epic possibilities. Formally, above all. The material of the montage is anything but arbitrary. Authentic montage is based on the document” (p. 301). Desde el contraste del título del libro con su subtítulo *-La historia de Franz Biberkopf-* por la significación de las

³ Mientras que en la épica hay totalidad, en la novelística hay individualidad. “Epic man is simply resting. In epics, people rest after their day’s work; they listen, dream and collect. The novelist has secluded himself from people and their activities. The birthplace of the novel is the individual in his isolation...” (p. 299).

⁴ El ensayo de Luis Ignacio García García titulado “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” rastrea el origen de esta palabra hacia estas dos obras, las cuales se publicaron en 1928.

implicaciones sociales en la determinación de los personajes hasta la epifanía (un accidente en el que Biberkopf pierde un brazo) que permite la etapa final de la formación de Biberkopf hay una constante que comprueba la importancia del montaje: la duración en el lector de los acontecimientos en la obra de Döblin y de la individualidad de su héroe. Sin embargo, Benjamin reprocha que este buen uso del montaje es a su vez su mayor defecto puesto que es usado al servicio de una moral burguesa en la que, al igual que ocurrió con las obras de Dickens, la pobreza se observa homológicamente al universo de las clases altas para que al final se incline hacia la escala dominante. El montaje, por lo tanto, es poseedor de una inasible fuerza que yace dormida en las buenas obras, tan así que puede ser el detonante de revoluciones o catástrofes.

Su compacto ensayo “Literature History and the Study of Literature” habla concretamente del problema con la poesía. Éste inicia con una de sus afirmaciones más contundentes y adelantadas para su época; a propósito de los neoescolásticos y sus anacrónicas pretensiones por conservar disciplinas críticas autónomas que nunca se entrelacen, Benjamin afirma que: “literary history is not only a discipline in its own right; in its development, it is also a movement of history in general” (p. 459). Más adelante menciona cómo la palabra “poesía” es posiblemente la palabra más abusada por los artistas y condena su erróneo uso. En relación con estos mismos neoescolásticos, utiliza una metáfora para evidenciar la hipocresía de su compromiso artístico:

“For anyone who is at home in literature, the entire enterprise creates the uncanny impression that the beautiful, well-built house of poetry has been invaded by a company of mercenaries who clump around with their heavy boots in the ostensible desire to admire its treasure and wonders. At the sight of them [los habitantes de la literatura], everything immediately becomes clear: these people do not give a damn for the order and inventory of this house” (p. 461).

Es en este punto de la obra crítica de Benjamin en que se puede rastrear la importancia del orden en las obras literarias, en particular de la poesía. La modernidad podrá estar en crisis, incluso en la anarquía, en la realidad; sin embargo, las obras que emerjan de ella, si genuinamente están comprometidas con un despliegue artístico, tienen

un orden interno que detonará en una visión crítica de su alrededor. En la modernidad, el *modernism* exige estas condiciones ideológicas dentro de la obra misma. En este punto se puede equiparar la noción de montaje con la de orden, el cual debe ser desplegado por sus lectores:

“It [la historiografía] struggles with individuals and problems-this may well be accurate. The truth, however, is that it should struggle above all with the works. Their entire life and their effects [Wirkung] should have the right to stand alongside the history of their composition. In other words, their fate, their reception by their contemporaries, their translations, their fame. For with this the work is transformed inwardly into a microcosm, or indeed a microeon. What is at stake is not to portray literary works in the context of their age, but to represent the age that perceives them-our age-in the age during which they arose. It is this that makes literature into an organon of history; and to achieve this, and not to reduce literature to the material of history, is the task of the literary historian” (p. 464).

2.3.2 Autores, tendenciosidad, técnica y política: las características de la literatura revolucionaria en la modernidad

En 1933 Benjamin publicó tres de sus ensayos insignia: “Experience and Poverty”, “The Present Social Situation of the French Writer” y, el más importante de todos, “The Author as Producer”. En estos tres trabajos desarrollaría ordenadamente cómo se pueden entender los artistas de la modernidad: la importancia de sus antecedentes, qué postura deben tener con respecto a sus contextos y hacia dónde deben proyectarse. A través de esta triada se devela cuáles son los artistas comprometidos con su época y cuáles no.

“Experience and Poverty” está provisto de denuncias sobre cómo se ha empobrecido la herencia con el paso de los tiempos. Si durante una época los sabios ancianos le enseñaban a sus yernos que la verdadera riqueza estaba en el trabajo de la tierra mas no en el oro material, su pedagógica tarea fue relegada por el desarrollo capitalista y tecnológico. Esto lo comprueba el desarrollo de la Primera Guerra Mundial: “experience has fallen in

value, amid a generation which from 1914 to 1918 had to experience some of the most monstrous events in the history of the world” (p. 731). La fragilidad del cuerpo humano es expuesta por el barbarismo de esta nueva experiencia: la pobreza, el hambre, la violencia y la opresión anexas a la guerra demuestran que en la modernidad la humanidad no ha aprendido a convivir consigo misma si no es por una relación de explotación y enajenación. La modernidad devoró el aprendizaje otorgado por la experiencia transmitida y devolvió al hombre a tiempos ancestrales, como si nunca se hubieran transmitido ideales de humanidad.

Este ensayo cuenta con una de las críticas más agudas a la modernidad. En una reconocida afirmación, dice “We have given up one portion of the human heritage after another, and have often left it at the pawnbroker’s for a hundredth of its true value, in exchange for the small change of “the contemporary”” (p. 735). Algunos ingenuos artistas de la modernidad le dan la espalda a todo lo que les antecede y dejan de lado la tradición por la modernidad per se. Estos artistas serán rápidamente olvidados; Benjamin sabe que dichos artistas que se conforman sólo con los pañales del presente serán tan efímeros como la contemporaneidad misma.

“The Present ...”, por el contrario, resalta qué pueden rescatar los hombres del presente. Los artistas tienen una posición privilegiada porque son ellos quienes pueden manifestar en sus obras una realidad. Esto es diferente de copiarla; al *modernism* no le interesa copiar a su presente tal cual sino lograr su representación que vaya más allá de una llana descripción: “today, more than ever, what is decisive is the idea a writer forms of its work. And it is even more decisive if it is a true poet who attempts to make this concept a reality” (p. 755). Por esta razón, Benjamin critica a Paul Valéry y su *Monsieur Teste* bajo el argumento de que no le hizo justicia a la época en el que la realizó. En otras palabras, no logró que sus poemas fueran creados en conjunto con su pueblo sino que la realizaron desde una posición burguesa que mira desde arriba. La descripción de Monsieur Teste, aunque cómica, evidencia dichos eufemismos burgueses: “Monsieur Teste is a philistine; in his way of life, he is a man with a private income. He sits at home; he does not really mix

with people; he is looked after by his wife. (...) Everything we learn about Teste ends up in negation” (p. 756).

El caso de Valéry se complejiza un poco más adelante. Benjamin no duda en exaltar su calidad estilística: “Among contemporary French writers, Valéry possesses the greatest technical expertise” (p. 756). Sin embargo, su técnica llega a ser engañosa puesto que carece de proyección comunitaria: “Valéry failed to extend the idea of planning from the realm of art to the sphere of the human community. That threshold he did not cross” (p. 757). Aunque Benjamin lamenta el sistematismo literario de Valéry⁵, no puede negar su calidad literaria a pesar de no tener una relación ideal con su entorno. A partir de este ejemplo Benjamin se percata de la importancia de la técnica y la potencia de ésta. Requeriría de un ensayo más para explicar este fenómeno.

“The Author as Producer” es posiblemente el ensayo mejor logrado de Benjamin. En éste explica cómo los autores y sus obras pueden ser comprendidos desde el materialismo histórico. La proyección de la literatura es determinada en este análisis. Para esta tarea, Benjamin acuña un término nuevo: la *tendenciosidad*.

El ensayo inicia con unas oraciones en las que sitúa a las obras literarias y a sus autores dentro de la teoría marxista:

“it is more or less familiar to you all as the question of the autonomy of the poet, or his freedom to write whatever he pleases. You are not disposed to grant him this autonomy. You believe that the present social situation compels him to decide in whose service he is to place his activity. The bourgeois writer of entertainment literature does not acknowledge this choice. You must prove to him that, without admitting it, he is working in the service of certain class interests”. (p. 768).

⁵ “Valéry has said that he would prefer a mediocre page in which he was able to give an exact account of every Word that flowered from his pen to a perfect work for which he was indebted to the power of chance and inspiration” (p. 756).

Toda escritura, lo desee o no, obedece a los intereses de una clase social puesto que es un producto del capitalismo. Sin embargo, cuenta con unas propiedades especiales puesto que también responde a unas necesidades estéticas artísticas. La *tendenciosidad* es la inclinación de una obra hacia dos ejes: el político o el estético (determinado por la calidad literaria). Toda obra artística cuenta con tendencia política y tendencia de calidad. Benjamin afirma que hay dos constantes: o hay obras con tendencia política que no necesitan de calidad o hay obras en las que la tendencia está determinada por la calidad literaria.

Benjamin asegura que la obra literaria se juega en la segunda de las constantes. Mientras que una obra con tendencia literaria como eje principal nunca carece de tendencia política, una obra con tendencia política como eje principal puede carecer de cualquier cuestión estilística: “The correct political tendency of a work thus includes its literary quality *because* it includes its literary *tendency*” (p. 769). Él cita el ejemplo del periodismo ruso: primero hay escritores informativos, los cuales sólo narran al acontecimiento y su obra corresponde exclusivamente a la tendencia política, es decir, al periodismo llano carente de estilo; sin embargo, también hay escritores operativos, cuya misión “is not to report but to struggle; not to play the spectator but to intervene actively” (p. 770). En la intromisión y participación ya hay destellos de tendencia literaria; éste ya no es un simple comunicador sino un autor.

Para completar esta teoría Benjamin necesita del concepto de *técnica*, el cual es explicado en este ensayo con mayor detalle. Ésta es “the concept that makes literary products accessible to an immediately social, and therefore materialist, analysis” (p. 770). La tendencia literaria se devela en la técnica literaria de la obra; si antes la tendencia de calidad estaba sujeta a la tendencia literaria, es porque la tendencia literaria está sujeta a la técnica literaria.

Aunque esta teoría parece compleja por la mezcolanza de palabras, es más clara de lo que parece por la división de sus conceptos. A la tendencia de calidad -el estilo de una

obra- pertenece la tendencia literaria –el compromiso con una clase social desde lo literario-. A la técnica literaria –la comprensión del orden de una obra literaria puesto que pertenece a un contexto determinado (su análisis materialista)- pertenece también la tendencia literaria puesto que esta última está determinada por el contexto. En palabras más sencillas, el compromiso de una obra literaria con una clase social desde su aspecto formal está determinado tanto por el momento histórico como por su calidad formal. De esta triada surge la tendencia política: el compromiso político desde el contenido.

Todas estas características, las cuales se encuentran en las mejores obras literarias, son determinadas por el autor de cada obra literaria. Es él, desde el enfoque marxista, quien elige todas estas variables en su obra. Él rige a su obra de un orden determinado por el contexto del autor (técnica literaria) y la dota con una forma (tendencia literaria) que sobrepasa a la de otros estilos (tendencia de calidad). La tendencia literaria es determinada tanto por la técnica literaria como por la tendencia de calidad. Esto, si es sugestivo a través de su lenguaje, da como resultado una postura frente al mundo y a su clase social (tendencia política).

Benjamin reprocha a los autores que buscan comunicar una postura política totalmente carente de tendencia literaria. Por eso le reprocha a los periódicos, precisamente, su falta de tendencia de calidad: “A political tendency is a necessary but never sufficient condition for the organizing function of a work. This further requires a directing, instructing stance on the part of the writer. And today this must be demanded more than ever before. *An author who teaches writers nothing teaches no one*” (p. 777). Si no se evidencia la presencia del autor en un texto, éste sería un panfleto vacío y despersonalizado. Por supuesto, Benjamin no quiere proyectar un espíritu revolucionario si no hay rastros de quién lo manifiesta.

El ensayo termina con unas palabras del poeta francés Louis Aragon y una pequeña reflexión: “Aragon was thereby correct when, in another connection, he declared, “the revolutionary intellect appears first and foremost as the betrayer of his class of origin.” In

the case of the writer, this betrayal consists in conduct that transforms him from a supplier of the productive apparatus into an engineer who sees it as his task to adapt this apparatus to the purposes of the proletarian revolution” (p. 780). La conclusión final de Benjamin es que la literatura de la modernidad debe escuchar al proletariado, es decir, que la técnica literaria exponga una tendencia literaria revolucionaria. Los autores son los encargados de crear todo este sistema literario en pro de la revolución, en pro de la clase proletaria, es decir, en pro del pueblo.

Este corto repaso por la obra crítica de Benjamin arroja una gran cantidad de posibilidades para analizar a cualquier obra literaria y brindarle una evaluación cualitativa justa. Las obras de la modernidad deben estar lo más cercanas posibles a sus autores. El simbolismo y el *modernism* hallan la tendencia política en la búsqueda de nuevas tendencias de calidad. En otras palabras, en la búsqueda consciente de los autores de nuevas relaciones estéticas literarias entre las palabras y las cosas se juega la tendencia política revolucionaria en el siglo XX.

Las anteriores nociones literarias enriquecen el análisis de *The Tower*. Mientras que la tendencia literaria y de calidad las ofrece el texto mismo, por ahora es menester encontrar cómo se desarrolla su técnica. Por lo tanto, un conciso repaso sobre la situación política de Irlanda y la biografía de Yeats resolverán esta incógnita preliminar. Posterior a esto, se pueden tejer las relaciones que permitirán acceder a *The Tower* y demostrar por qué está unida tanto en su técnica como en sus tendencias. Así, se podrá elucidar cómo hizo este poeta para sostener una tendencia política con la cual configuró a un sujeto irlandés revolucionario tanto en el campo territorial como en la cultura y que logra leer a sus ancestros para acabar con la crisis que azotaba a las otras naciones europeas del siglo XX.

3. W.B. Yeats y la configuración de Irlanda: detalles históricos

Yeats se encuentra en el Palatino de los poetas universales, posición que no es gratuita. Muchos de sus críticos –Richard Ellmann, Richard Finneran y James Pethica, entre otros– aseguran que su mayor talento consistió en ser el representante del monumental colectivo irlandés que logró su independencia después de un siglo de intensos enfrentamientos. También le atribuyen la invención de un sujeto irlandés –corroborado por la frase con la cual le otorgaron el premio Nobel.

Las diversas biografías y anécdotas que se conocen sobre Yeats también coinciden en señalar su carácter polifacético y su fecundidad política y cultural. Una de las arduas tareas realizadas por Ellmann, uno de sus más conocidos biógrafos, consiste en capturar bajo una misma persona, bajo una misma *máscara*, todas las aristas del célebre poeta, dramaturgo, ensayista, senador, místico, ocultista y amante. Aun así, advierte inicialmente que su investigación sólo podría sostenerse como un intento, “pages set out to represent as fully as possible the development of Yeats’s mind” (Ellman, 1979, p. 4). Sin embargo, este proyecto unificador presupone una desarticulación intencionada, una evolución más que un rodeo de sus nociones de cultura. Incluso, una de las grandes tesis planteadas por Ellmann consiste en sostener un desplazamiento que implicó la consagración artística del poeta: “We shall ask how he became a symbolist poet and why he adopted an Irish subject-matter” (p. 4).

Tal vez la mayor virtud de Yeats no consistió en su capacidad de invención y de transformación, como estos mismos críticos lo han afirmado durante todos estos años. Yeats no adoptó un compromiso político porque un camino escalonado lo condujo hacia él; él siempre fue un patriota que se sentía identificado con sus orígenes. Su talento radicaba en que era un efectivo médium de la cultura, un escritor que recordaba la antigua labor de los aedos griegos. Yeats destilaba todas las fuerzas que fluían en él y en sus compatriotas. Además, su mayor contribución al arte irlandés fue recordarle a sus compañeros que no había un único sujeto irlandés, puro e inmune al exterior. Éste, al igual que cualquier otro

sujeto, se constituye a partir de todo aquello que lo atraviesa. Su gran preocupación consistía, precisamente, en identificar todas aquellas influencias y partículas constituyentes y cómo podían entrelazarse por más diversas que fueran.

A manera de consolación por ésta y sus otras preocupaciones, su padre, John Butler Yeats, le escribe la siguiente reflexión:

“A poet should feel quite free to say in the morning that he believes in marriage and in the evening that he now no longer believes in it; in the morning that he believes in God and in the evening that he does not believe in God, the important thing being not that he keep his mental consistency but that he preserves the integrity of his soul. And by soul I wish to use a word which includes all that we mean by senses, passions, appetites, his memory of the past, his anticipations, joyous or fearful, of the future. This soul, this inner and outer self, in forcing its way that it may preserve its integrity, must be permitted to make every kind of change and every kind of experiment and venture. On no account must it be fettered, nor will this lead to lawlessness for every soul of man carries with itself its own principle of order; at least so I think and so does every man who believes in the race and its destiny” (Ellman, 1979, p. 19).

Aquella cita anunciaría el futuro de Yeats y su proyecto literario: la creación de una obra con un principio de orden que manifieste tanto a su espíritu como al de sus compatriotas.

3.1. Infancia, juventud y otros aspectos fundamentales sobre Yeats.

Yeats afirma que durante su vida entera vivió inmerso en la cultura irlandesa y que incluso sus más joviales recuerdos lo ligan directamente a las leyendas que habría de contar de nuevo en su adultez. Nació en Sandymount el 13 de junio de 1865, fruto del matrimonio de su padre, un escéptico radical del anglicanismo que profesó el reverendo William Butler Yeats -rector de la ortodoxa Iglesia de Irlanda y abuelo del poeta homónimo- y un jurista retirado por la pasión a la pintura prerrafaelita, y Susan Pollexfen Yeats, una modesta campesina de la rural Sligo. Desde sus más tempranos años el primogénito aceptó que su

crecimiento sería el entrecruzamiento de las radicales diferencias que separaban a los orígenes de sus padres: como acertadamente indica Ellmann, “the Pollexfens had their faiths from birth; they were Protestants, though not devout, and Unionists, while J.B. Yeats, in spite of his Anglo-Irish upbringing, was a sceptic and a nationalist” (p. 25).

El choque cultural tácito en el matrimonio de sus padres fue contrarrestado al descubrir las leyendas irlandesas y empatizar con campesinos, tenedores de tierras y la servidumbre de sus familiares. Cita con particular afecto dos acontecimientos que marcarían contundentemente su futuro: su temprana amistad con su tío-primo George Middleton y los viajes que realizaba al lado de su abuela materna, Elizabeth, por las regiones campestres. Junto a George conoció los paisajes bucólicos de Rosses Point y de Ballisodare: “It was through the Middletons perhaps that I got my interest in country stories, and certainly the first faery-stories that I heard were in the cottages about their houses” (O’Donnell y Archibald, 1999, p. 48). Estas primeras historias fueron afianzadas por su abuela y por su madre. Elizabeth fue la primera que condujo a W.B. a empatizar con las jardineras y sirvientes de Sligo, incluso hasta obligar al joven Yeats a pasar temporadas junto a ellos en las que caminaba y trabajaba a su lado hasta adentrarse en sus conversaciones. Fue durante estas visitas donde también escuchó por primera vez de los fenianos, aquel grupo adjunto a la IRB que estaba enlistando a jóvenes que se unieran a sus milicias. El infante disfrutó de esta compañía; incluso asegura que sus recuerdos más nítidos lo remiten a sus abuelos maternos.

Algunos años más adelante, cuando cumplió los nueve años de edad, su familia se desplazó hacia Londres y fracturó su felicidad al enfrentarlo al aislamiento de la escolaridad victoriana. Una vez se establecen en el corazón del imperio británico, su padre lo educa en casa hasta que considera que tiene la edad suficiente para ingresar al Godolphin School en Hammersmith. El famélico e irlandés estudiante fue rechazado y discriminado por sus compañeros: “For the first time he was with boys of his own age, and they laughed at his awkwardness and bullied him because he was weak, because he was poor student, and because he was not English” (Ellmann, 1979, p. 27).

Este encuentro debilitó la confianza de Yeats hasta desquebrajarlo. El joven creía hasta entonces que el mundo era esa tierra llena de fantasía y felicidad, de seres a los que había que respetar para que proveyeran a sus devotos de buenos tiempos y de fertilidad para los áridos terrenos dublinese. Por el contrario, entre los londinenses sólo encontró desolación y nostalgia (y golpes), afectándolo de tal manera que limitó sus capacidades para continuar con su vida estudiantil discretamente y así pasar desapercibido. A pesar de la profunda tristeza que lo acongojaba, este alejamiento fue el detonante que impulsó a Yeats a explorar su creatividad e incursionar a través de la escritura en un método que pretendía apaciguar sus angustias. Comenta vívidamente, al reflexionar sobre todas las historias y tradición irlandesa en la que participó como testigo y que lastimosamente sólo se han mantenido entre familias principalmente por vía de la oralidad, que “I often said to myself how terrible it would be to go away and die where nobody would know my story. Years afterwards, when I was ten or twelve years old and in London, I would remember Sligo with tears, and when I began to write, it was there I hoped to find my audience” (O’Donnell y Archibald, 1999, p. 49).

Habrían de pasar varios años hasta que Yeats dejara atrás por un momento su carácter asocial y se integrara con personas ajenas a su familia. La añoranza por su tierra lo atormenta: “For some days, as I walked homeward along the Hammersmith Road, I told myself that whatever I most cared for had been taken away” (p. 59). Sus primeros amigos no fueron precisamente londinenses: “Once a boy, the son of a great Bohemian glass-maker, who was older than the rest of us, and had been sent out of his country because of a love affair, beat a boy for me because we were ‘both foreigners’. And a boy who grew to be the school athlete and my chief friend beat a great many” (p. 61). Ante su imposibilidad de poseer cualidades físicas, tomó la decisión de proteger a sus compañeros desde la intelectualidad e, influenciado por uno de sus maestros, iniciaría sus primeras lecturas autónomamente. Esto lo explotó por su padre, quien aprovechó el despertar artístico de su hijo para educarlo.

Las primeras obras del joven Yeats fueron obras de teatro. Su padre lo convenció de que éstas eran las únicas obras que permitirían un despertar cultural dado a su orden y su facilidad de identificación con su público. Esto satisfizo al joven escritor, pero también encontró que a través de la poesía también podía llegar hacia un perfecto equilibrio entre la cultura y la belleza estética de la obra. Su obra dramática perteneció al Irish Revival Movement, la época dorada de la dramaturgia irlandés. Sin embargo, todavía faltaba que recorriera más caminos para hacer poesía igual de significativa.

Lo anterior, sin despertar demasiadas sorpresas, indicaría que Yeats estaba próximo a consolidarse como un gran lector de los escritores románticos y que pronto adaptaría una escritura que buscaría imitarlos. Sus primeras obras poéticas –*Crossways* (1889), *The Rose* (1893), *The Wind Among the Reeds* (1899) e *In the Seven Woods* (1904)- son intentos por acercarse al corazón de su patria y de sus amores a través de versos similares a los de Keats o Novalis. Sin embargo, esto estaría pronto a cambiar a medida de que se bajara de su pedestal intelectual para integrarse con la revolución.

En 1889 conoció a Maud Gonne, la mujer que lo introdujo al campo político irlandés. Esta activista política y figura pública abogaba por la independencia de Irlanda y pertenecía al grupo de jóvenes comprometidos con la revolución. Yeats fue seducido tanto por su belleza como por sus ideales. Le tomó varios años separar su apasionamiento por ella de su compromiso político. En principio sus escritos indican que su nuevo compromiso ideológico obedecía a un pretexto para acercarse a Gonne. No obstante, la tensión política acaparó prontamente la atención de Yeats y comprendió que éste era un asunto delicado y que estaba pronto por estallar.

John O’Leary fue uno de los propagandistas que más abrumaron a Yeats gracias a sus campañas militares que lo condujeron incluso a un exilio temporal. Participó activamente en la proliferación de la emergente moral nacional mediante periódicos y conferencias. Él invita y elucida las múltiples maneras en las que los jóvenes artistas podían contribuir a la lucha independentista sin que participen necesariamente en las batallas. Por fortuna, estos

próceres de la revolución sabían que aunque no todos pudieran combatir, sí podían compartir el sentimiento de la próxima a consolidarse limitación política irlandesa.

No obstante, la curiosidad de Yeats, que fue más allá de las expectativas del grupo de O'Leary, develó un abominable vacío en las entrañas de la arremetida independentista. Sus primeros trabajos de campo asentaron algunos preceptos tanto para él como para sus lectores: algunas de las bases de la cultura irlandesa se están olvidado en las altas esferas de la sociedad, las mismas esferas ideológicas que proclaman la ruptura total con el dominio británico. Sus obras literarias, aunque lánguidas en cuanto a compromiso político por su exceso de influencia romántica, buscaron embellecer estéticamente la cultura que rodeaba a Irlanda y así llenar estos vacíos. Más adelante adoptaría otra posición, más consciente de que en dicha crisis se puede derrumbar el total de las aspiraciones de sus compatriotas.

Las dos décadas siguientes estuvieron divididas entre compromiso político –que incluía acercarse a Gonne- y su ingreso al Golden Dawn, la sociedad de ocultistas más importante de principios del siglo XX. En ella participó como uno de los miembros más activos y prontamente estrechó amistad con sus otros miembros. También practicó la escritura automática y exploró nuevos acercamientos entre el hombre y el arte. Estas nuevas prácticas transformarían por completo el estilo de su obra. Hasta el final de su vida nunca abandonó su preferencia por los ideales místicos de este grupo; esta orden le ofrecía respuestas sobre cómo se manifestaban las fuerzas externas y cómo el hombre podía comunicarse con ellas a partir del automatismo intensivo. En *The Green Helmet and Other Poems* (1910) y *The Wild Swans at Coole* (1919) se evidenció un cambio tanto en el estilo como en los contenidos de sus obras. Además, al juntar sus cualidades estéticas recién adquiridas con una posición frente a la cuestión irlandés logró resultados maravillosos. Su poema más conocido, “The Second Coming”, brotó de estos experimentos.

La impotencia por no convencer a Gonne de que se casara con él hizo que Yeats optara por casarse con Georgie Hyde-Lees, una mujer con la que podía compartir afinidades

literarias y ofrecerle un heredero⁶. La frustración no impidió que Yeats siguiera enamorado de Gonne, incluso después de cumplir los cincuenta años. Sin embargo, junto a George logró sostener un matrimonio estable que le brindó a sus dos hijos –Anne y Michael- y su obra de escritura automática mejor lograda: *A Vision*.

En 1922 ganó el premio Nobel de Literatura y fue elegido senador del recién fundado Irish Free State. Ambos acontecimientos fueron anuncios para todo el mundo de que la literatura había logrado un cambio en el orden mundial. Irlanda estaba celebrando a su hombre más ilustre e insignia del revolcón cultural que les permitió consolidarse como nación. El resultado de estos dos reconocimientos recaería en la creación de *The Tower*, la obra inmediata a ambas victorias.

3.2. Irlanda: la “nueva” nación europea

Durante las turbulentas últimas décadas del siglo XIX los militares separatistas irlandeses, agrupados en el aún inestable Irish Republican Brotherhood (IRB)⁷, desataron numerosas protestas en las que exigían la absoluta independencia de la corona británica. La centralización política inglesa y la pobreza ocasionada por la excesiva tributación y la pésima repartición de los escasos alimentos detonaron toda clase de conflictos legales y militares. Paralelamente, algunos de los líderes revolucionarios, dentro de los que se destacaban Charles Parnell (el fundador del entonces polémico Partido Parlamentario Irlandés en 1882), su esposa Kitty O’Shea y O’Leary, promovieron una revisión cultural con miras a la configuración del sujeto irlandés por el cual ellos luchaban y así generar conciencia tanto de la problemática de ser una colonia británica como de la emergencia legal de la nación irlandesa: gaélica, pacífica y heredera de Guillermo III, tal como lo indicaban los colores de su bandera.

⁶ Gonne se casó en 1903 y, a pesar de que su esposo murió ejecutado en 1916, no aceptó la propuesta de casarse de nuevo con Yeats. Ese mismo año se celebró el matrimonio de Yeats con George.

⁷ Fue fundado en 1858.

Parnell murió en 1891, pero su legado fue el que detonó el espíritu revolucionario durante el siglo XX. Sus ideales fueron rápidamente difundidos y la tensión política creció. Los levantamientos fueron más voluminosos y constantes. Para apaciguar los reclamos de los irlandeses el Home Rule, el partido que defendía la autonomía irlandesa en la Cámara de los Comunes, entró en vigencia. Ellos aprovecharon el desconcierto que ocasionó el estallido de la “Gran Guerra” en 1914 y lograron levantar una Tercera acta que reconocía la total autonomía de Irlanda.

Los primeros dos años de su vigencia fueron debatidos a puerta cerrada. No se lograban acuerdos sobre qué debía pasar con Ulster⁸ y lentamente los ejércitos de ambos bandos organizaron sus tropas ante una inminente guerra civil. El Levantamiento de Pascua fue el acontecimiento que despertaría a los irlandeses que todavía no estaban comprometidos con el movimiento independentista: unos hombres declamaban en Dublín la lograda separación y durante siete días resistieron a los contraataques de contención británicos. Estos mártires de la independencia fueron el punto de partida para que en 1919 el Sinn Féin remplazara al Partido Parlamentario Irlandés y, con unos ideales militarmente más radicales, dieron inicio a la Guerra de independencia, o Guerra anglo-irlandesa.

La guerra, como cualquier guerra de independencia, fue sumamente intensa y limitó la comunicación entre ambos bandos. Mientras que el Home Rule se dividió entre los unionistas de Ulster y los republicanos de Dublín, las bajas crecían en números nunca antes vistos en la historia británica. El desgaste y la aplastante convicción irlandesa obligaron a que las batallas acabaran en 1921, a que se firmara un tratado (el Tratado Anglo-Irlandés) y a que al año siguiente se consagrara un gobierno provisional que se convertiría en el Irish Free State: la nueva organización política que cobijaría la autonomía del espíritu irlandés.

Los años siguientes a la implementación al tratado fueron de reordenamiento y organización. Ellos debían impartir un orden político que no sucumbiera ante la novedad. Su solidez les permitió sobrepasar esos inconvenientes, pusieron fin a la guerra civil que

⁸ Irlanda del Norte.

durante dos años luchó por revocar dicho tratado y dio ejemplo a todas las otras naciones europeas en las que se estaban estableciendo dictaduras. La celebración de Yeats al recibir su premio también fue la celebración de un nuevo modelo que, aunque apartado del continente, contrarrestaba la crisis de la posguerra y de los acontecimientos que condujeron al ascenso del fascismo y nazismo.

A lo largo del análisis de *The Tower* se enfatizará en aquellos detalles tanto del contexto político como de la vida de Yeats le permitieron crear la obra insignia que con su actitud contrastaba la oscuridad de los tiempos. La respuesta de Yeats no sería otra que dejar hablar a la tierra misma, al espíritu que contenía dentro de sí la fuerza para derrotar cualquier coerción.

4. *The Tower*: el orden de lo poético

The Tower es el monumental resultado del proyecto literario de Yeats. Aunque es una obra sumamente compleja y problemática por su rareza –tanto formal como temática-, contiene las imágenes y los símbolos más significativos y revolucionarios creados por el poeta irlandés. Aunque muchos de sus poemas son de conocimiento popular y son componentes obligatorios de antologías de poesía europea del siglo XX, con particular mención “Sailing to Byzantium” y “Leda and the Swan”, su potencial de despegue es más poderoso cuando se analizan los entretejidos.

Richard Finneran, uno de los académicos con mayor reputación positiva en cuanto al estudio de Yeats, se encargó de recuperar y compilar la vasta obra de Yeats en varios volúmenes, los cuales incluyen investigaciones y estudios genealógicos formales sobre sus diversos escritos. Su concisa introducción presenta en pocas frases el proceso de composición de *The Tower*: Yeats comenzó a trabajar en él a finales de 1912 –mediante un esbozo de “The New Faces”, el cual envió a Lady Gregory- y culminó su gestación quince años después al terminar de pulir “Oedipus at Colonus”. Estos diecisiete poemas aparecieron en varias antologías a lo largo de aquellos tres lustros, pero fue hasta mediados de 1927 que Yeats demostró estar medianamente satisfecho con su composición y decidió organizar un poemario definitivo, el cual enviaría a Macmillan -la casa editorial encargada de la proliferación de su obra a gran escala- para su posterior impresión⁹. Eligió por nombre *The Tower* no sólo porque así se titulaba uno de los poemas sino porque gran parte de los poemas fueron escritos en el castillo Ballylee, una torre que compró para que fuera su casa de campo y que fue bautizada como Thoor Ballylee en honor a sus convicciones gaélicas¹⁰.

Después de solicitarle al artista T. Sturge Moore el diseño de la críptica portada y de añadir un breve apéndice, el libro fue publicado peculiarmente en febrero 14 de 1928, día

⁹ Todas sus obras intermedias fueron impresas a través de Cuala Press, una pequeña editorial que manejaba en conjunto con su hermana y que le permitía publicar autónomamente su obra para repartirla entre sus allegados.

¹⁰ *Túr*, en gaélico, significa torre.

de San Valentín. Una segunda impresión con correcciones se lanzaría apenas un mes después. Yeats habría de corregir detalles mayores (cambios en el orden e integración de poemas) y menores (signos de puntuación, principalmente) para sus futuras ediciones, incluso hasta 1937, dos años antes de su muerte.

Por más datos documentales e históricos que ofrezca tanto en la introducción como en sus notas, Finneran deja de lado el análisis literario de sus obras y, en el caso de *The Tower*, no hace mención alguna sobre una posible interpretación del mismo. Su repaso por algunas de sus críticas y reseñas –elogios por parte de Lady Gregory y de Virginia Woolf, sin olvidar que fue un éxito en ventas instantáneo- evaden por completo al texto mismo. Además, aunque es supremamente meticuloso con el rastreo de la génesis de algunas metáforas, no las integra e incluso se limita sólo a fechar los poemas cuando carecen de referencias históricas o geográficas concretas. Los aplausos y las reimpressiones no se detienen, pero pareciera que la euforia impidiera que se le comprendiera; todos sabían que éste era el panfleto independentista irlandés por excelencia, pero pocos comprendían cómo lo hizo.

Otra edición crítica de algunos poemas de *The Tower* es editada y analizada por James Pethica, profesor de la Universidad de Richmond. Este volumen cuenta con la misma rigurosidad historicista de los estudios de Finneran pero con un estudio adicional: un análisis hermenéutico apoyado tanto en sus lecturas como en un gran puñado de reseñas y ensayos tanto contemporáneos a Yeats como al crítico mismo. Aun así, a pesar de contar con tal magnitud de recursos y de fuentes, su interpretación es pobre en relación con la magnitud de las imágenes y símbolos presentes en la obra. Pethica sostiene que *The Tower* es esencialmente el contrapunto de las convicciones de Yeats: “From his vantage point at Thoor Ballylee... Yeats was torn between a desire for active engagement in events and the wish to turn away from a violence that seemed to be negating everything he had worked for over the years” (Pethica, 2000, p. xvii). Esto no lo dice gratuitamente: el crítico localiza acertadamente los puntos de quiebre biográficos de Yeats y los significativos cambios que padeció a causa de las revueltas de sus coetáneos desde la Pascua de 1916. Aun así, su

interpretación falla al inclinarse por un debate inexistente en la poesía posterior a las reacciones irlandesas independentistas. Ya han pasado varios años desde 1921, año en el que se firmó el Tratado Anglo-Irlandés, el cual le concedió total independencia a Irlanda de Gran Bretaña. Yeats no tiene una actitud pasiva para entonces y, al contrario de lo que argumenta Pethica, no repugna la guerra tanto como el sometimiento de sus compañeros al imperio británico. Palabras como “barbarism” y “horror” sólo son válidas en la retrospectiva poética para recordar la inevitable liberación de la nación irlandesa y los innecesarios intentos de los británicos por contenerla.

La palabra más conflictiva en el estudio de Pethica es *vacillation*: “In the poems of the 1920s, *vacillation* becomes a dominant mode, with neither the choice of withdrawal from the world in favour of spiritual discipline, nor the choice of engagement with the realm of the physical, providing satisfaction for long” (p. xviii). Yeats ya no vacila ni titubea en sus poemas como sí ocurría con los poemas tempranos de *Crossways* o *The Rose*. Él tiene una postura política firme y sólida, la misma que defendió ante todo el mundo durante la entrega de su premio Nobel en su discurso “The Irish Dramatic Movement”, la misma que defiende a lo largo de sus símbolos y reflexiones en *The Tower*. Además de contar con ella, también ha tomado una postura filosófica y religiosa que permea su vida y que se manifestó desde la publicación de *A Vision*. Su omisión casi absoluta en la antología de Pethica es prueba de la contradicción de su afirmación.

¿Cuál sería, entonces, una posible interpretación de *The Tower*? La labor de Finneran y de Pethica es valiosa y fundamental por su fortaleza documental. Sin embargo Yeats sabe que su obra no se fundamenta solamente en la identificación de sus partículas si no se les ve como partes de una red que conforman una totalidad ordenada. Su búsqueda por la armónica comunión de sus poemas lo llevaron a pulir múltiples obras, incluso después de ser reconocidas públicamente como obras maestras. Yeats no cesó de buscar ese orden dentro del reino de la poesía; sin embargo, el exceso y la afición por la búsqueda lo cegaron puesto que no había caído en cuenta de que ya había alcanzado tan añorado orden.

El eje de *The Tower* no puede ser otro más que el mencionado en la pregunta inicial de este trabajo: ¿cómo se debe ser irlandés? No hay momento para dudar, como lo asegura Pethica; Yeats tiene responsabilidades literarias y políticas con las que debe cumplir con sensibilidad y firmeza. Así como Virgilio obedeció al emperador Augusto cuando le solicitó que escribiera una obra que le diera un origen divino al pueblo romano, Yeats hace caso a su pueblo para concederle un origen, para dotarlo de cualidades y defender sus raíces que se entrecruzan con las de otros pueblos. Los elementos ya fueron identificados por los académicos de Yeats; ahora es fundamental identificar cómo se configura tan señalado orden y su vigencia.

A partir del uso de los términos de Benjamin explicados con anterioridad, se encuentra que esta obra posee una sólida técnica por el grado de conciencia de Yeats de su entorno. En *The Tower* se entrecruzan magistralmente la herencia cultural, las vivencias de Yeats, la emergencia del espíritu de su pueblo, la ruptura con Gran Bretaña, la delicadeza de la guerra y la búsqueda de nuevas relaciones entre los irlandeses y los objetos. Los símbolos, las metáforas y las imágenes que utilizan corroboran su tendencia de calidad: a través de su relación con la técnica se encuentra que esta intención por hallar nuevas relaciones –tanto entre cada poema como en en conjunción- obedece a un orden formal propio de la modernidad y que le responde a la crisis. Con ambos conceptos por demostrar, a continuación se corroborará cuál es la tendencia literaria y cómo ella desemboca en la tendencia altamente revolucionaria de esta obra.

Para esta labor es menester elegir sólo una de las ediciones. Por cuestiones prácticas la más indicada y vigorosa es la segunda impresión de la primera edición, publicada en marzo de 1928 (ver Anexo 1). No se elige la primera impresión por las posibles fes de erratas tan comunes en los primeros lanzamientos. Tampoco se abordan las ediciones posteriores –de 1929 en adelante- por tres meritorias razones. La primera de ellas es la cantidad de cambios que padecieron todas estas otras ediciones, difiriendo tanto en cantidad de poemas como en organización. Además, después de que la integra a sus *Collected Poems* en 1933, pierde su explosividad al formar parte del gran compendio de obras de Yeats que se debilita en su

especificidad; el nombramiento del bosque impide distinguir los árboles que lo componen. La segunda razón es por facilidades cronológicas: el extenso ensayo “La segunda pubertad de W.B. Yeats”, escrito por el mismo Richard Ellmann, aborda una de las facetas más conflictivas del poeta irlandés en relación con los arquetipos que había consolidado. En éste se rastrea su predilección por todo tipo de mujeres, en especial por las menores de edad, y finalmente cómo se somete a una vasectomía para revitalizar su sexualidad en 1934. Aquí intercedería su vejez en sus ideales, tanto por el inevitable pasar de los años y el debilitamiento del cuerpo como la resignación de George Yeats por mantener la fidelidad de su esposo. Este proceso tomó alrededor de una década, de acuerdo con Ellmann, e interfirió en el proceso de reordenamiento que, si fue de su autoría, dobló la autonomía del poemario ante preferencias comerciales.

La última de las razones, tal vez la más válida, radica en la consistencia misma de esta segunda impresión. No sólo es cercana a la consolidación del estado irlandés sino que mantiene una pureza y un orden sencillo. De todas las ediciones es la que mayor conserva el sentimiento patriótico de Yeats: es su manifestación más resonante en una época en la que estuvo plenamente dedicado a sus compatriotas, más contundente por ser aquellos gritos intermitentes que por fin se pudieron consolidar como un solo eco. La alineación del poemario no podría ser más adecuada para reconocer al espíritu de su pueblo. Las inclusiones de las ideas de Nietzsche y Benjamin no harán más que contribuir al despeje de la nebulosa de esta apoteósica luz guiadora. El análisis a continuación pretende develar dicha consistencia ideal.

4.1.SAILING TO BYZANTIUM

Para hilar al orden de ideas, “Sailing to Byzantium” es el mejor punto de partida que Yeats pudo elegir para *The Tower*. Este primer poema introduce y elucida la vasta mayoría de las preocupaciones que agobiaron al poeta durante esos renovadores años. A pesar de que sea uno de sus poemas tardíos en relación con el poemario (lo publicó en 1927),

“Sailing to Byzantium” comprende que la configuración de un sujeto irlandés es una labor que implica una recuperación y una comunión de todos aquellos elementos trasgresores y que la cultura no es evolutiva sino integral.

Este poema es una invitación a recuperar aquella experiencia transmitida perdida y moribunda que por lejana que parezca transgrede cualquier distancia. Yeats no se dirige hacia Constantinopla¹¹ sino hacia la imperial Bizancio, la clásica capital fundada por los griegos en el siglo VI a.C. y que cambió su nombre después de ser conquistada por Constantino en el siglo IV d.C. En estos primeros versos se asienta uno de los pilares fundamentales de este poemario: no interesa si el orden cronológico no corresponde a la vigencia cultural puesto que lo que prima es lo segundo. Además, poco importa que una persona sea joven o vieja de edad; lo que interesa es que éste sea lo suficientemente sensible para revigorizarse al permitir que la cultura fluya en él. El hombre sólo es viejo si se siente como tal, rígido y conservador con su conocimiento.

No en vano los monumentos de Bizancio han subsistido por milenios. Éstos son los testimonios y las piedras angulares de guerras, pestes y catástrofes y que han sido partícipes del nacimiento, esplendor y caída del puñado de imperios que controlaron el devenir de la humanidad durante milenios. Su arte, el resultado del encuentro de múltiples culturas clásicas, es uno de los hitos de la historia. La benevolencia de estas supervivencias, utilizando el término de Aby Warburg, está en la imposibilidad de negar su importancia. Sin embargo, su catástrofe recae en la posibilidad de su degradación.

El repaso de las múltiples creencias y supersticiones de Yeats sugieren desplazamientos difíciles de localizar, tan fugaces que hoy en día siguen siendo un misterio. No obstante, en este poema encontramos una de sus revelaciones más impactantes y consistentes a lo largo de su obra: la eternidad, aunque falsa, se encuentra inmersa en la cultura. Aunque coincide con Nietzsche en cuanto a la falsedad de la cultura por pertenecer al orden del lenguaje, el poeta se rehúsa a aceptar su catástrofe. Por el contrario, considera que la cultura por sí sola

¹¹ Tres años después, en 1930, dicha ciudad cambiaría su nombre a Estambul.

logra abolir su condena en su eterno baile y en su eterno cantar, es decir, en su carácter transformador de la vida humana. La muerte del hombre engendrado es inminente, pero su subsistencia puede perpetuarse en esa inmortalidad, en ese artificio.

La cuarta octava solventa las aparentes contradicciones de las otras tres estrofas. Aunque las consideraciones de Nietzsche son contundentes, Yeats le da una vuelta de tuerca sin contradecirlo: la cultura se encuentra por fuera del orden orgánico de la naturaleza porque no fue engendrado por el hombre. Ésta fue dada al hombre para que la renovara y, aunque nazca y muera, para que pudiera permearla y así abolir las leyes. El cuerpo se marchita, pero es el Alma quien determina la juventud o la vejez de cada hombre.

El viaje a Bizancio, por supuesto, no es una navegación empírica. Es un recorrido y rodeo por sus componentes, los cuales se pueden encontrar desde los mosaicos hasta los libros de historia y geografía. Todos aquellos componentes contribuyen a la generación de esta cultura, cultura que debe buscar y sentir. Ésta es más que la suma de las partes y se debe reconocer como tal. Yeats es plenamente consciente de esto y por eso sabe que él no es quien debe immortalizarse como individuo sino como agente perteneciente a la nación irlandesa. Sus deseos por ser transfigurado por la cultura misma superan a cualquiera; sea estudiante, evocador de mosaicos, piedra o pájaro, logrará su plenitud si convive genuinamente inmerso en la eternidad cultural. Esto es el primer llamado a sus lectores irlandeses coetáneos, incluso posteriores: antes de llegar a una noción de cultura, debemos desear estar en ella sin importar cómo sea porque ella ya está dada por sí misma. A priori sabemos de la perpetuidad de la cultura. Los poemas posteriores explayarían estas afirmaciones.

4.2. THE TOWER

El tríptico poema homónimo al poemario crea imágenes más misteriosas que las del poema de apertura. Fue escrito un año antes que su predecesor y lo cuadruplica en

extensión. Su primera parte es el lamento del poeta por la insuficiencia de su imaginación, oído y ojo: para él, es decepcionante seguir envejeciendo sin tener claridad de sentidos. Sin embargo, no se refiere a una lucidez física puesto que no anda en búsqueda de lo material. Por el contrario, necesita reconocer la plenitud de la madurez que no se liga necesariamente a la vejez, aludiendo al poema anterior. Yeats desea alcanzar la más extenuante de las cacerías: pedirle ayuda a sus referentes culturales y filosóficos para que lo guíen “Until imagination, ear and eye,/Can be content with argument and deal/In abstract things” (Yeats, 1928, p. 5). Las Musa, Platón y Plotino serán sus compañeros iniciales de este viaje en busca de la captura de ese *abstracto*.

La segunda sección, escrita en pentámetros yámbicos, cuestionan cómo se debe desarrollar dicha madurez. La metáfora de la torre –la cual no es mencionada como tal– contribuye a esta formación: los hombres tienen cimientos culturales y experienciales que no pueden eludir. La torre es aquel pilar vigilante que se instala en el suelo y que entre más viejo se hace más se engancha a él. Su asentamiento es tanto benéfico como peligroso: el hombre está tan cerca de ella que se ciega a sí mismo y olvida por completo que desde su altura se proyecta y se ilumina tanto el devenir como la condena.

Lo primero que Yeats poetiza son sus asentamientos: él evoca desde las ruinas de las casas y de los árboles a su imaginación para preguntarles a sus “images and memories” por la absurdidad que padece. Dos leyendas destellan en su cabeza: Mrs. French y la pequeña niña –Mary Hynes, de acuerdo con Finneran– pertenecen al folklore irlandés en el que los hombres son encantados por éstas hasta la subordinación y locura. Ellas atraen a sus sirvientes a través de iluminaciones de candelabros o de cantos para que pierdan sus horizontes, como ocurría con las sirenas de la leyenda troyana. Estas seducciones hacen que los débiles e impulsivos dejen todo tras de ellos y perezcan porque “they mistook the brightness of the moon/For the prosaic light of day”. También se debe recordar que para Yeats la luna es el símbolo más abstracto y maravilloso cognoscible al hombre, y no

escatima en alabanzas hacia ella en *A Vision*¹². Sin embargo, también suele señalar que la mayoría de ocasiones la aprehensión de ella y de todos estos seductores encantos son inútiles y sus búsquedas desembocan en la locura. La obstinación y el desenfreno es una condena cuando todos los cimientos –incluyendo a Homero y Helena- recuerdan cuán ciegos son los hombres.

Yeats abole dicha condena en el reconocimiento del problema. Además se percata de la salida que él mismo contribuyó a forjar con sus proyectos tempranos, su *The Celtic Twilight* y una de sus creaciones más creíbles: Hanrahan. Él es una de las leyendas de su autoría y que aparece principalmente en *The Stories of Red Hanrahan*. Fue Yeats quien lo creó y quien lo dotó de cultura veinte años antes de la escritura de este poema (el libro es de 1905). Tan sólida es su creación que en un punto logró desprenderse de su autor y ahora es un hombre independiente que posee recuerdos y reminiscencias. Yeats no lamenta tanto su independización como el despojamiento de su proyección; ahora Hanrahan es “An ancient bankrupt master of this house”: la casa de los recuerdos de Yeats.

La reunión de todas las dudas de Yeats es una acumulación de experiencia tanto transmitida como vivida. Los “men-at-arms” que bien pueden ser las leyendas o las hordas de británicos colonizadores, son interrogados por el poeta, quien a la vez se cuestiona si alguien más se ha preguntado por los mismos y si lo amerita. Su revelación consiste en que todos son superfluos mientras Hanrahan permanezca: “But I have found answer in those eyes/That are impatient to be gone ;/Go therefore ; but leave Hanrahan/For I need all his mighty memories”. Las últimas dos estrofas del segundo apartado son crípticas pero reveladoras. La primera es directa: Yeats le pide a Hanrahan -que es una de sus máscaras así él crea su desprendimiento- que abra sus memorias y le ayude a reconocer el laberinto de los otros seres. Hanrahan se separó de su creador para regresar a él vigorizado después de pasar a hacer parte de la cultura irlandesa y, una vez inmersa en ella, puede contribuir a develar cuál es dicho laberinto. De la última estrofa se puede concluir que, a pesar de que

¹² *A Vision* ofrece una tipología astrológica de los seres humanos de acuerdo con las veintiocho fases lunares.

hable de un ente femenino, la imaginación se despeja de su eclipse siempre y cuando se reconoce sobre qué está parada.

El tercer y último fragmento es la comunión de todas las imágenes míticas anteriores bajo un único llamado: la declaración de independencia irlandesa en nombre de Yeats a través de un simbólico testamento. Aunque nunca mencione la palabra Irlanda, el contexto de la obra permite comprender que éste exalta el orgullo y la valentía de sus camaradas. Sin embargo también recuerda que, así como se puede rechazar a los guías iniciales –Plotino y Platón- no se debe olvidar su influencia constructiva. Las estrofas más esclarecedoras de este poético obituario corresponden al anuncio del próximo meollo literario de *The Tower*: después de resaltar sus ideales culturales –Grecia, Roma, la imaginación, el amor, la perseverancia, entre muchos más- proclama que “All those things whereof/Man makes a superhuman,/Mirror-resembling dream”. Por último, estipula en su políticamente cargado escrito que sus seguidores deben conservar la fe y el orgullo de perseguir dichos ideales. Con este poema Yeats reconoce que alcanzó la madurez intelectual para encargarse de las riendas culturales de su pueblo. Dicha madurez se alimenta de estudio, de persistencia y de la transmisión del ideal que está ayudando a desarrollar.

4.3.MEDITATIONS IN TIME OF CIVIL WAR

Este poema, el más largo del poemario, consta de siete partes, cada una con una métrica distinta. El título de cada uno de estos apartados aluden a una casa, bien sea refiriéndose a una de sus partes o de las impresiones que evoca. Aunque es anterior a “The Tower”, su posterior acomodación es privilegiada, incluso necesaria. Mientras que las tres partes de “The Tower” convocan a los rastros que contribuyeron al desarrollo cultural e ideológico de Yeats para que pueda afirmar su papel revolucionario, cada una de las reflexiones en “Meditations...” son llamados a la transmisión del conocimiento al que él logró acceder tanto por su pueblo como por sus vivencias. Al igual que el testamento de “The Tower”, las meditaciones son invitaciones a recibir la herencia de la cultura.

Aunque pareciera que estos fragmentos fueran inconexos por los temas que abordan, se cometería una grave omisión si se aíslan. Éstos suelen comenzar con una descripción física de un espacio que luego evoca la breve reflexión. Todas éstas son aristas del poliedro que Yeats crea a partir del concepto de herencia: los objetos despliegan pensamientos en el poeta porque cada uno a su manera despierta una historia, una meditación. Por supuesto, él también sabe que ésta peligra por el momento histórico en el cual están viviendo. La independencia de Irlanda puede ser una victoria desde la política territorial, pero si sus habitantes sólo piensan en lo balístico y en la defensa ante un contrataque, puede que hasta se olviden las verdaderas intenciones del porqué de su lucha.

Entre los más grandes temas de los dos poemas iniciales se encuentra el llamado patriótico desde lo cultural y lo militar. “Meditations...” es el primer poema que alude directamente a la guerra civil irlandesa. Aunque el poema es fechado dos años después de que hubieran logrado la independencia, sus palabras cobran vigencia ya que la lucha no termina con el alto a las armas: Yeats le recuerda a sus coetáneos que la transmisión de la herencia nunca detiene su desplazamiento y que no puede opacarse, sobre todo en una época en la que se necesita explayar la conciencia irlandesa. Su aspiración máxima consiste en contribuir al brote ideológico de dicha herencia entre sus lectores.

Los versos de la primera sección, “Ancestral Houses”, segmentan a los artistas y autores de sus obras. Este nada novedoso, incluso evidente, deslinde tiene su razón de ser: para Yeats es fundamental que la obra de arte se asuma como una unidad que integra no sólo lo estético sino lo político. La sección comienza con una metáfora: entre los campos sembrados por los hombres la vida seguirá fluyendo hasta rebosarlos (en este caso, con agentes externos como la lluvia) y deformarlos bajo una forma circunstancial ajustada al contexto. Los versos siguientes utilizan a una concha marina como ejemplo de las maravillosas propiedades del vacío: “Mere dreams, mere dreams ! Yet Homer had not sung/Had he not found it certain beyond dreams/That out of life’s own self-delight had sprung/The abounding glittering jet”. Él, como poeta, reconoce la fortaleza de los símbolos

y también su trasfondo, el cual es olvidado en muchas ocasiones por los lectores. La riqueza del vacío está en la posibilidad de ser llenado y no totalmente copado, como ocurre con los símbolos que se devoran sin desmenuzarse.

Esto es un paso inmenso para la obra de Yeats. Mientras que en sus primeros poemarios, como ocurrió en *The Rose* y en *The Wind Among the Reeds*, se concentraba en romantizar leyendas y sus experiencias amorosas, hasta la guerra civil encontró que la literatura puede ir más allá del goce estético. El potencial de este primer fragmento consiste, precisamente, en la ambivalencia entre la belleza y la amargura, entre la belleza y la violencia. Toda obra de arte puede despertar placer estético y acarrear cantidades de conexiones entre sus espectadores. Sin embargo esto no es necesariamente correlativo a la ingenuidad de su autor. Los mejores ideales surgen entre las tinieblas del contexto del forjador.

Para acceder a la belleza hay que pagar el alto precio del reconocimiento político. Las casas ancestrales son las mismas de las que se venían hablando en “Sailing to Byzantium” sin embargo, es inútil acceder a estos monumentos si no se pretende entenderlos. Las urnas, los pilares, los jardines y todos aquellos de conmueva a los sentidos son plumas de pavo real que seducen a los espectadores hasta el punto de considerarlos las obras cumbres de la humanidad. Ahora, es deber de los receptores críticos oscilar entre el plumaje y así encontrar si hay algo más allá o se limita a ser una destellante decoración.

El segundo fragmento, “My House”, retoma lo indicado en el testamento de “The Tower”: debe haber un equilibrio en la lucha tanto en la parte militar como en la ideológica. Además de contener el primer verso que menciona explícitamente a la torre en la que habita Yeats, la describe con modesto detalle y destaca cómo sus luces son vistas por los que se pierden en la noche: “Benighted travellers/From markets and from fairs/Have seen his midnight candle glimmering”. La última estrofa indica quiénes fundaron aquella torre: un guerrero que combatió incesantemente hasta que dejó de serlo necesario y él, Yeats, quien destaca que ambos sean “befitting emblems of adversity” para sus herederos.

“My Table” dialoga con los dos fragmentos anteriores puesto que utiliza una espada japonesa para presentar que hay arte que, aunque no cambie, transforma a sus espectadores. La bella reliquia de cinco siglos de edad y otorgada por Sato¹³ desprende la siguiente reflexión: “only an aching heart/Conceives a changeless work of art”. Estas obras, que se heredan por sus cualidades estéticas, no cambian con el paso del tiempo y se transmiten como tales de generación en generación. Aunque se plantea la contradicción entre la rigidez del arte de un artista atormentado y su cambiante recepción si se les lee como símbolos, los versos posteriores despejan la inquietud. Tal cual ocurre con Bizancio, son los receptores quienes deben cambiar su disposición para permitir que se manifieste la verdadera belleza: la del alma de la obra, aquella que no cambia de forma. Las personas pueden decir lo que deseen de la obra, pero sólo los mejores herederos –los mismos valientes de “The Tower”- aspiran a evocar a estos corazones dolientes para escuchar qué tienen que decirle a las generaciones venideras. Este mismo heredero posee “waking wits”: el ingenio para despertar a su propio corazón doliente que, para los coetáneos a Yeats, es el sufrimiento por crear una nación sólida. El último encabalgamiento de este fragmento, “it seemed/Juno’s peacock screamed”, reitera que sí hay una continuidad entre todas estas meditaciones. En el momento en el que el heredero distinto a Yeats desea despertar a la obra, el metafórico pavo real le responderá.

Los primeros versos de la cuarta sección, “My Descendants”, señalan el eje de este poema:

Having inherited a vigorous mind
From my old fathers I must nourish
dreams
And leave a woman and a man behind
As vigorous of mind, and yet it seems

¹³ Gracias a las notas de Finneran y a la reseña del libro *W.B. Yeats and Japan* (1965) se conoce que en 1920 Junzo Sato, un admirador de Yeats, le regaló dicha espada ancestral. Yeats aceptó la ofrenda con tal de que fuera devuelta a los herederos de Sato tan pronto el poeta muriera.

Life scarce can cast a fragrance on the
wind,
Scarce spreads a glory to the morning
beams,
But the torn petals strew the garden
plot ;
And there's but common greenness
after that.

Estas palabras no se encuentran gratuitamente en el punto medio exacto del poemario. Las tres primeras meditaciones habían anunciado dicha aspiración pero es este fragmento el que lo manifiesta explícitamente. La fe y el orgullo mencionados en el segundo fragmento hacen parte del vigor que posee Yeats y que desea heredarles a sus descendientes. También retoma la significación de la concha vacía para recordar que la escasez de vida, aunque se piense lo contrario, hace la invitación para ser llenada. Sin embargo, como lo corroboran los versos posteriores, se corre el peligro de que dicha ocupación nunca se logre y se diluya en la inopia, como ocurre con los pétalos que se camuflan en el prado. A pesar del eminente riesgo, Yeats deposita su fe en la permanencia y relevancia de los monumentos; sobra indicar que, como señalan gran parte de los versos y poemas anteriores, su rigidez sostiene las luces directrices de los hombres: “And know whatever flourish and decline/These stones remain their monument and mine”.

Este fragmento también cuenta con una breve pero significativa referencia en relación con la proyección de la obra de Yeats. Unos versos que aluden a tan exaltadas ruinas dicen lo siguiente: “May this laborious stair and this stark tower/Become a roofless tower that the owl/May build in the cracked masonry and cry/Her desolation to the desolate sky”. Mientras que el retruécano de la torre como ruina reaparece, a la vez se enuncia el siguiente objeto de despliegue poético; cinco años después de la publicación de *The Tower* Yeats habría de publicar *The Winding Stair and Other Poems*, el penúltimo de los poemarios que editaría por cuenta propia. Esta devanada escalera ya había aparecido por

primera vez en “My House”, pero es cuando se relaciona con la torre que se puede concluir que estaría prediciendo su próximo trabajo.

La quinta meditación, “A Road at My Door”, es la más ambigua del poema. Los tres quintetos hablan de tres situaciones: un sórdido soldado irregular que se burla de las bajas militares, un teniente nacionalista que discute con Yeats sobre el inestable clima y, por último, un deseo por parte de Yeats de apaciguar una envidia que lo está carcomiendo mientras regresa a su morada. Esta envidia podría señalar la frustración de Yeats por no participar como refuerzo militar durante las batallas o su desconcierto por la crueldad y a la vez inocencia del soldado. Sin embargo, dado a lo que han indicado los otros poemas, es más adecuado limitarse a la primera interpretación.

Las notas de Yeats son necesarias para comprender el título de la sexta meditación, “A Stare’s Nest by My Window”. En argot irlandés, se refiere al nido de un estornino, un pájaro similar al mirlo y que es considerado destructivo por dañar cultivos y paredes e invadir los nidos de otras aves. Dicho nido se encuentra deteriorando una de las paredes de la torre y Yeats le canta a las abejas para que habiten el nido y recubran las grietas causadas. Él teme que el muro se caiga y que lo saque de su torre de marfil hacia una realidad más tangible: afuera de estas barreras la guerra civil continúa dando de baja a soldados de ambos bandos. Al igual que en la significación del último quinteto de “A Road at My Door”, Yeats es completamente inútil combatiendo y vedado en la participación activa de la guerra. Su corazón debe endurecerse necesariamente para convalecer con el sacrificio de sus compatriotas. Lo extraño de este poema es que Yeats prefiere mantener la distancia con la guerra para alimentar sus enemistades: “More substance in our enmities/Than in our love”. El endurecimiento de su corazón es una característica de pensamiento mas no de sensibilidad: el poeta ya tomó un partido, el del patriotismo irlandés, y debe sostenerlo hasta las últimas consecuencias, así esto signifique alimentar la batalla por medio de sus escritos. El poemario sobre-explica que Yeats no hace esto ingenuamente y, por el contrario, reconoce que su compromiso político puede ser momentáneamente anti-ético; no obstante, sabe que estas bajas son otro tipo de pilares para

que el espíritu irlandés pueda consolidarse. Esta tergiversación de *el fin justifica los medios* es, dentro de la ideología de la obra, consistente.

La última meditación, “I See Phantoms of Hatred and of the Heart’s Fullness and of the Coming Emptiness” cierra al poema con unas cuantas imágenes y referencias culturales. Yeats se ubica en el alcázar de su torre y deja que la brisa inspire su meditación. A partir de una frase coloquial, “Vengeance for Jacques Molay”¹⁴, el poeta implica que los vientos acarrearán consigo el iracundo grito de venganza de los soldados. Después, describe a una de las míticas musas y cómo ésta ha cerrado sus ojos, evitando así inspirar a los hombres. Unos enigmáticos versos continúan: “Nothing but stillness can remain when hearts are full/Of their own sweetness, bodies of their loveliness”. Éstos, fuera de contexto, implicarían gratitud y plenitud. Sin embargo, este sentimiento de llenura a la vez está despojado de todas las connotaciones que lo rodean por su misma quietud. En otras palabras, es un falso sentimiento de llenura, producto del odio y del proyecto político irlandés que pareciera que se estanca en las batallas y no en los ideales: “nor self-delighting reverie/Nor hate of what’s to come, nor pity for what’s gone/Nothing but grip of claw”. Si el poema anterior justificaba la guerra, éste la cuestiona per se. Una vez más se exalta la preferencia por el vacío sobre una falsa llenura.

Yeats, al final del poema, le da la espalda al panorama y ofrece la meditación que abraza todo lo que deseaba expresar en sus reflexiones: aunque muchas veces es consciente de que su ambición estética impide que sus ideas sean más claras, sus escritos siguen iluminándolo tanto a él como a sus seguidores y herederos culturales. Los versos concluyentes retoman la obsesión de Yeats por capturar lo abstracto: “The abstract joy/The half read wisdom of daemonic images,/Suffice the ageing man as once the growing boy”.

¹⁴ La muerte de Jacques Molay, un líder templario del siglo XIV, provocó una reacción de rechazo y de odio entre sus seguidores. Yeats explica que los masones seguían utilizando su muerte cinco siglos después para justificar su desprecio por las personas ajenas a su fraternidad. Con este ejemplo simboliza a aquellos hombres que, como ocurre con los soldados, se limitan a difundir el odio mas no otros ideales, de acuerdo con sus Notas.

Aun si sus escritos no demuestren que lo haya alcanzado, ha cumplido con la histórica tarea de no soltar a su pueblo mientras éste siga a la deriva cultural.

4.4.NINETEEN HUNDRED AND NINETEEN

El más antiguo de los poemas de *The Tower* rompe con el ritmo de sus predecesores al contrarrestar la actitud panfletaria de los poemas anteriores. Escrito en el mismo año que indica su título, aborda temáticas relacionadas con las transformaciones y la degradación de los ideales que condujeron al inicio de la guerra civil irlandesa. Sus seis partes son muestra de la incertidumbre de Yeats y de sus coetáneos, quienes no comprenden cuáles son las verdaderas intenciones del levantamiento. Sin embargo, aunque su contenido sea esencialmente pesimista, su inclusión y posicionamiento tienen una interesante razón de ser, que es la misma por la cual escribió este poema en un primer momento.

1919 fue un año decisivo para la historia de Irlanda. Ese año inició la guerra Anglo-irlandesa que desembocó en la victoria de Irlanda tres años más tarde. Los hechos que revolucionaron la toma de armas, como ya se comentó anteriormente, fueron la fundación de la República irlandesa y el fortalecimiento de los movimientos Irish Home Rule -el partido político de los nacionalistas- y la IRA -las siglas para la Armada republicana irlandesa-. Los irlandeses que apoyaron el Levantamiento de Pascua de 1916, aunque agrupados en la IRB, se empezaron a agitar y conformaron milicias militarmente más comprometidas. La IRA se oficializó como la armada que detonaría la guerra civil y que lucharía para ganarla. Sin embargo, esto fue a costa del atropello de los principios de los nacionalistas irlandeses. No fueron muchos quienes se percataron de aquello.

Un resumido pasaje del historiador Robert E. Foster explica cuál fue el extraño fenómeno político que marcó a dicho año:

“By 1919 the Irish revolution was an established fact. Sinn Féin had replaced the Irish Parliamentary Party; Irish Unionism, as an Ascendancy monolith, had long been superseded in any real political sense. The revolution had apparently taken place, as in John Adams’s America, in the hearts and minds of the people. But, unlike in America, this has followed, rather than preceded, the taking up of arms: it was a correspondingly equivocal process. Who, in fact, had the revolution been against: a British state already committed to Home Rule for twenty-six counties (which until a very late stage most nationalists would accept as a good beginning) or an Irish Parliamentary Party whose forms, practices and, eventually, ethos the new mass movement increasingly came to take over than rather replace?” (Foster, 1989, p. 492).

Yeats se percata de estas contradicciones en “Nineteen Hundred and Nineteen” ya que sospecha de la emergencia de la guerra civil y de sus medios para ganarla. La primera parte del poema es crítica frente a la positiva recepción de los irlandeses de la guerra. El poeta no guarda sus palabras para arremeter en contra de la ingenuidad que acompaña a los levantamientos armados. Las primeras estrofas de la primera parte están en contra de quienes creen que ese momento histórico por el que atraviesan captura un ideal de lo absoluto sin tener en cuenta la causalidad que lo rodea: al sólo pretender un objetivo a la vista –revolucionarse- éstos habrán de cegarse ya que este ideal dota con suficiente combustible a sus espíritus. Yeats, sin necesidad de recurrir a ejemplos, exclama que no se debe cometer este error. Los primeros versos, “Many ingenious lovely things are gone/That seemed sheer miracle to the multitude”, están señalando inmediatamente que todos estos impulsos vitales son etéreos. Él sabe la facilidad con que un individuo puede escudarse en sus ideales para darle la espalda a su realidad: “O what fine thought we had because we thought/That the worst rogues and rascals had died out”. Además, hay una minúscula alusión al problema secuencial de la revolución contemplado por Foster: “What matter that no cannon had been turned/Into a ploughshare ; parliament and king/Thought that unless a little powder burned/The trumpeters might burst with trumpeting/And yet it lacked all glory”. Sin medida alguna, los dos enemigos de la IRA recurren a medidas coercitivas que alimentan los impulsivos ataques de la guerrilla irlandesa sin tiempo para digerir sus

causas. Por supuesto, el poeta habría de ofrecer una respuesta a este perpetuo error de los sentimientos de época.

Yeats, al igual que con su segmentación y recuperación de Hanrahan, pretende abolir el carácter efímero de la revolución al dotarla de significado. Sin embargo, a diferencia de la relación con su mítico personaje, este significado es mucho más complejo por desprender unas cuantas contradicciones.

Los versos siguientes se ocupan de traer a colación imágenes de unos de los mayores desastres que ha dejado la guerra: la pérdida de la moral y la disolución de cualquier rastro de ética. Aquí se encuentra un soldado que no siente remordimiento alguno por matar a una madre, que incluso podría ser la suya. Así no sea el mismo soldado que se ríe de las muertes en el quinto fragmento de “Meditations...”, para Yeats todos ellos se han desensibilizado de la condición humana. Sin importar a qué bando pertenezcan, cualquiera de ellos está libre de culpa: “Who are but weasels fighting in a hole”.

Al final de la primera parte, Yeats hace las dos preguntas con las que guiará este poema: “But is there any comfort to be found ?/Man is in love and loves what vanishes, what more is there to say ?”. La segunda parte, la cual utiliza la imagen de una danza china, es una metáfora del incesante ritmo de los tiempos que dirige los movimientos de los hombres¹⁵. La tercera parte conlleva otra imagen que explica el dilema de la salida de la danza: los hombres solitarios son como majestuosos cisnes a punto de alzar vuelo pero que se detienen justo antes por sus propias meditaciones. Aunque la identificación de la danza es de una u otra forma una proeza intelectual, su reconocimiento lleva consigo el delicado estancamiento de limitarse a lo inteligible: “A man in his own secret meditation/Is lost amid the labyrinth that he has made/In art or politics”. Recorrer dicho laberinto se transforma, por lo tanto, en una nueva danza autárquica. La belleza del cisne se resquebraja y se estrella contra el suelo en este segundo reconocimiento: “O but we dreamed to mend/Whatever

¹⁵ De acuerdo con las notas de Yeats, el tiempo se rige por el año platónico, es decir, un extenso periodo de años (cerca de 26,000) en el cual el movimiento de la Tierra cambia su eje de rotación.

mischief seemed/To afflict mankind, but now/That winds of winter blow/Learn that we were crack-pated when we dreamed”. Hasta este momento, no hay seguridad alguna puesto que todo lo que se ama y por lo que se lucha se desborona cuando se devela.

Las otras partes del poema consisten de ataques a la IRA y a la carencia de expectativas de los irlandeses independentistas. El cuarto fragmento, “We, who seven years ago/Talked of honor and truth,/Shriek with pleasure if we show/The weasel’s twist, the weasel’s tooth”, alude a la deterioración de los principios de los partidos políticos irlandeses. Foster menciona que durante 1912 el Irish Home Rule fue reconocido oficialmente como una fuerza relevante dentro de la comunidad británica y otorgó autonomía en las decisiones legales de los irlandeses. Incluso pudieron organizarse en Úlster y así resguardar sus nuevos privilegios. Para 1919 habían ocurrido todo tipo de acontecimientos que deformaron a este partido al menos en sus principios: la IRA y las milicias habían tomado el control militar e intelectual. La retrospectiva, al menos de acuerdo con los versos de Yeats, es desalentadora. En la quinta parte también se encuentra este pesimismo. Aquel “traffic in mockery” alude a la cadena de ataques que primero se burlan y minimizan a los grandes, los sabios y los buenos para después criticar a sus eslabones y se atacan a ellos mismos por silenciar injustamente a estos posibles guías. Por último, en la sexta sección Yeats menciona a los espíritus de ángeles caídos y de demonios, quienes cabalgan y esparcen violencia, miseria y polvo.

La anacrónica posición de este poema dentro del poemario obedece al error de la revolución develado por Yeats. Él no podía iniciar *The Tower* con un ataque a los actos de los irlandeses sin tener una proyección del camino al cual quiere conducir a sus lectores. De haber iniciado con este llamado de atención, habría caído en la paradoja de la burla y habría actuado irresponsablemente puesto que cualquier militante podría tildarlo de burgués oportunista, incluso de pro-británico. Ahora, después de que los tres poemas previos introducen y explayan los deseos de Yeats, es entendible preguntarse qué acontecimientos o pensamientos relacionados con la conciencia colectiva de los irlandeses lo llevaron a escribir. Además, si hubiera comenzado con “Nineteen Hundred and Nineteen” el orden de

su proyecto habría perdido la oportunidad de defender inicialmente por qué es necesario que haya un ilustrado independiente pero que apoya a los ideales de la armada. Los tres poemas, sobre todo “Meditations in Time of Civil War”, permiten que Yeats pueda retomar un poema tan temprano y demostrar cómo los verdaderos principios deben sostenerse a través del tiempo y cuáles ideales directrices se han olvidado. Por lo tanto, éste es uno de los poemas que necesitan pertenecer al orden que rige a *The Tower* a riesgo de ser equívocamente comprendido.

4.5. THE WHEEL

Dos de los tres poemas posteriores a “Nineteen Hundred and Nineteen” son breves e incluso pueden presentar una única imagen. Los cuatro primeros poemas y su cuidadosa organización propusieron el marco que encuadraría a toda la obra; todos los otros obedecen a este hilaje, cada uno destellando planteamientos de Yeats. Estos poemas peligran si se leen por fuera de *The Tower* ya que carecerían de la intencional proyección y de la significación adecuada.

“The Wheel”, por ejemplo, es un poema totalmente ambiguo en una descontextualizada lectura. La octava menciona que los hombres siempre están a la espera de la estación venidera; si están en invierno invocan a la primavera, y si se encuentran en la primavera invocan al verano para después invocar de nuevo al invierno en el que se encuentran. Lo llamativo es que esta cadena de doble hélice –el ciclo natural estacional y la cadena de inconformismo descrita en “Nineteen Hundred and Nineteen”- sólo despega en las añoranzas mas no en su vivencia, puesto que estos hombres temen que sus muertes están próximas a ocurrir.

El título del poema, tan necesario como cualquier otro en la obra de Yeats, sugiere que los ciclos se componen tanto de su idealización como de su realización. Este poema se detiene en un instante de reflexión para aludir al inconformismo tan común para cualquier

hombre, sobre todo si es un irlandés. Esto es llamativo porque no obedece a un capricho y porque la guerra ha invertido los intereses; si antes era por conformidad, ahora es por un impulso vital. Los hombres saben que posiblemente morirán en combate e intentan huir, al menos en sus pensamientos, a los principios de cualquier guerra civil; a pesar de eso, hay héroes que entregarán su vida en pro de la revolución. Los versos “And after all there’s nothing good/Because the spring – time has not come-” elucidan que hay un ciclo superior: el ciclo de la vida en la Rueda del tiempo.

Si un hombre se encuentra en batalla debe asumir con valentía su trabajo. Esto, para los revolucionarios, significa ser mártires. Las estaciones son el pretexto del cual se sirve Yeats para ejemplificar cómo la muerte interrumpe un ciclo pero corrobora uno mayor. Además, la muerte de unos cuantos implica la supervivencia de unos otros. Esta poética exaltación de los soldados que desean sacrificarse ubica uno de los nuevos monumentos sobre los cuales se construirá la nación irlandesa: las tumbas de aquellos quienes lograron la victoria. Así haya quienes teman por su vida y reprochen su detención, saben que es un honor ser modelos para quienes estudien sus proezas. Al ser conscientes de su labor de adoctrinamiento, pueden combatir con mesura de pensamiento.

4.6. YOUTH AND AGE

El poema más breve de todo el poemario –apenas consta de un cuarteto de versos hexasílabos- se limita a contrastar a un joven rebelde con el mismo hombre, ahora viejo y próximo a morir. Él reconoce que entre más envejezca –compuso este poema a los 59 años de edad- más culto será. Yeats sabe que su madurez implicó el dominio de su “flattering tongue”¹⁶, pero también el marchite de su vida. Él recibe la invitación de la vida para

¹⁶ “The other day Lady Gregory said to me: “You are a much better educated man than you were ten years ago and much powerful in argument”. And I put *The Tower* and *The Winding Stair* into evidence to show that my poetry has gained in self-possession and power” (Yeats, 1975, p. 8). Lady Gregory (1852-1932) fue una de las dramaturgas que fundó junto con Yeats el Teatro Literario Irlandés. Fue una de las principales lectoras de la obra de Yeats. En esta cita también hay una referencia a la primera versión de

dividirla entre la juventud, el momento para denunciar a través de actitudes subversivas, y la madurez, el momento para reflexionar y guiar dichas denuncias.

Este poema introduce la serie de poemas relacionados con el testamento simbólico en el que se puede convertir la lectura de “The Tower”. Yeats asume su decreciente vitalidad para aleccionar a los jóvenes que, como él pretendió serlo alguna vez, lucharán por mantener las caras de la justicia.

4.7.THE NEW FACES

Al igual que “The Wheel”, “The New Faces” es un poema dedicado a los soldados. Aunque nunca son llamados por su nombre, estas caras nuevas son los jóvenes que apenas están enlistándose en las filas militares. Ellos han cambiado su actitud y su manera de pensar con el sólo hecho de incorporarse y, para Yeats, esto es sinónimo de crecimiento. Estos guerreros, en conjunto con Yeats y los próceres de la revolución, poseen la clave para apoderarse de la victoria durante la guerra: “where we wrought that shall break the teeth of time”. Este trabajo en conjunto será uno de los pilares de la historia irlandesa y será recordado como la unión ideal entre fuerza y mente.

No obstante, Yeats le solicita una difícil tarea a sus alumnos ideológicos: resistir. Los primeros versos denotan claramente que si ellos mueren antes que el poeta, nadie llevará a cabo sus ideales. Son ellos quienes juegan con los viejos pero sabios intelectuales para materializar los ideales. Los guerreros tienen un camino trazado por la experiencia; es su tarea seguirlo. Su corta edad opaca a las sombras de los viejos, pero Yeats está a gusto de que sean ellos quienes lo escuchen y lo transformen si esto obedece a los cambios solicitados por su pueblo. Es acá donde completa su proyecto de herencia anunciado en “The Tower” y en “Meditations in Time of Civil War”: a través de la transmisión de

The Winding Stair, distribuida exclusivamente entre los amigos de Yeats a finales de 1929 y la cual contiene apenas cinco de los treinta poemas que conformarían la edición definitiva de 1933.

experiencia cada generación aporta a la misma y, si va por buen camino, con toda seguridad revolucionará a su época.

4.8.A PRAYER FOR MY SON

Éste y los siguientes tres poemas abordan temáticas religiosas. Su interés por las creencias mitológicas y bíblicas son para él monumentos que fluyen con fuerza durante su época. Su relación con ellas, sobre todo con Dios, le recuerda cómo hay símbolos que poseen una magnitud espiritual que transforma a sociedades enteras. Esto es más claro, sobre todo, en “Two Songs from a Play” y en “Wisdom”.

Este poema es obligatorio para la consistencia de *The Tower*. Si Yeats predica una transmisión cultural para todo su pueblo, también debe mencionar cuál es su relación con sus herederos consanguíneos. El poeta tuvo una extraña e interrumpida relación con sus dos hijos, en particular con Michael, el menor de ellos. La cantidad de trabajo y de compromisos políticos lo mantuvieron incluso a ciudades de distancia de su familia. El primogénito varón, que nació en 1921, padeció varias enfermedades durante su infancia. Su primer año de vida fue particularmente delicado: a los pocos días de nacer fue sometido a una operación de riesgo a la que su padre no pudo asistir¹⁷. Estas complicaciones seguirían hasta que en 1927 lo enviaría junto a su hija, Anne, a Suiza para que un cambio lo beneficiara.

Este poema fue compuesto durante ese complicado primer año de vida. A través de esta plegaria, el poeta expresa tanto amor por su hijo como miedo por los peligros que pueda correr. Sin embargo, es llamativo que incluso ante las más críticas condiciones de salud que podían afectar a su círculo familiar, él no cesaba de pensar en la influencia de la guerra. La tendencia de calidad del poema consiste en simbolizar a su enfermizo hijo como

¹⁷ George lo mantendría informado a través de sus cartas y sus telegramas. En una de ellas se nota su enfado: “Michael stood the operation very well. Under chloroform for 1 hour 25 minutes. Both ruptures & the hydrocelene done. The ruptures were larger” (Saddlemeyer, 2011, p. 67).

uno de los perseguidos de la guerra. En los primeros versos de las primeras dos estrofas invoca a un fuerte fantasma para que proteja a su hijo. Por el título del poema se sabe que dicha plegaria invoca al Espíritu Santo. También sabe que, si bien el sueño implica el reposo, el acto de despertarse también encuentra a los hombres con la crisis histórica y la guerra: “And may departing twilight keep/All dread afar till morning’s back...”. El poema también señala que hay unos demonios que conspiran en contra de su existencia. Esto se debe a que la corta edad de Michael también simboliza la semilla de la revolución: él encarna a la nueva generación de irlandeses que deben luchar en contra de las fuerzas opresoras. Esto, para los demonios, es la arrogancia del deseo de impartir justicia cuando reina el caos: “Some there are, for I avow/such devilish things exist,/Who have planned his murder for they know/Of some most haughty deed or thought/That waits upon his future days”.

La última parte del poema es una inesperada exaltación de su labor como padre. Puede ser la enfermedad o pueden ser los riesgos militares, pero Yeats se molesta con Dios en su plegaria y le reclama por hacer tan difícil su situación. En un verso señala que “You [Dios] have lacked articulate speech/To tell Your simplest want”. No obstante, en la última estrofa destaca a los padres¹⁸ que con su amor humano protegen a sus hijos. Es en esta muestra de afecto donde Yeats recuerda que al menos la voluntad de Dios se manifiesta. Los revolucionarios irlandeses también deben recordar que tienen familias a las cuales cuidar.

4.9.TWO SONGS FROM A PLAY

Las dos cortas canciones, separadas de la obra teatral *A Resurrection*, logran sobrevivir autónomamente de su origen. Ambas exaltan la noción de resurrección a través de Dionisos y de Jesús, quienes volvieron a la vida revitalizados. Ellos burlaron las reglas imperantes –Hera y al Imperio romano- y resurgieron de sus respectivas épocas oscuras

¹⁸ De acuerdo con Finneran, se refiere a José y a María por la referencia a las Santas escrituras.

para celebrar la vida. Estas dos referencias culturales contribuyen a que Yeats pueda defender tanto la idea de la resurrección de la cultura como de su revitalización. Él clama por un nuevo advenimiento cultural: “Another Troy must rise and set,/Another lineage feed the crow,/Another Argo’s painted prow/Draw to a flashier bauble yet”. El gran linaje mítico de Roma –aquel que se contrapone al exceso de su imperio- fue asentado por Eneas gracias a Virgilio; la nave de Jasón le permitió aventurarse a él y sus compañeros en busca del vellocino de oro. En la época del crepúsculo cultural irlandés éstas y otras leyendas resurgen tanto para afirmar la vitalidad como para recordar que son las luces directrices de la historia. Además le recuerdan al pueblo de la oscuridad que los rodea y del cuidado que deben tener: así como Cristo fue traicionado por uno de sus discípulos, cualquiera de ellos puede ser sentenciado: “The Babylonian Starlight brought/A fabulous, formless starlight in vain/Odour of blood when Christ was slain”.

4.10. WISDOM

Yeats no olvida lo significativo de “Sailing to Byzantium” y de su ideal de esplendor cultural. En “Wisdom” regresa a esa ciudad -a uno de sus monumentos, específicamente- para recordar cómo la apropiación artística eleva la cultura y, por ende, al hombre mismo. El principio del poema señala en dónde se encuentra el poder de cambio y de esperanza de los hombres: “The true faith discovered was/When painted panel, statuary,/Glass-mosaic, window-glass/Straightened all that went awry”. El hombre embellece a la cultura en la tendencia artística y, al manifestarla en la exaltación estética, está transformando a su entorno. Yeats destaca que incluso en tiempos antiguos los artistas no hacían arte por el arte sino porque con él se comunicaban con sus ídolos. El “peasant gopeller” que recreó en su mosaico a Jesús y a sus padres terrenales no deseaba dotar a sus protectores con embellecimiento estético por placer. La abundancia de su obra –su tendencia de calidad- era para destellar en la contemplación la significación de Jesús: “King Abundance got Him on/Innocence ; and Wisdom He”. Él, al encontrarse en el encuadre familiar, era la luz guiadora de sus padres quienes, a pesar de tener de su lado al hijo de

Dios, vivían el horror de su época. Su presencia serenaba tanto a ellos como a sus creyentes, quienes podían leer la muestra de sabiduría que este artista quería retratar en su forma más pura.

4.11. LEDA AND THE SWAN

“Leda and the Swan” y “Sailing to Byzantium” son los dos poemas más recordados de *The Tower* y nunca faltan en cualquier antología de Yeats, incluso en cualquier antología de poesía europea. Sin embargo, ambos no podrían ser poemas más diferentes, al menos desde su técnica y su tendencia literaria. Mientras que “Sailing to Byzantium” abre el proyecto revolucionario técnico de este poemario, “Leda and the Swan” es, ante todo, una apertura revolucionaria desde la tendencia de calidad.

Este poema-bisagra –se encuentra justo en el medio del poemario- posee una calidad estética superior a la de los poemas anteriores. La delicadeza sugestiva con la cual Yeats retrata la consumación del deseo de Zeus por Leda es incuestionable y no se dudará de su manejo verbal superior. A sus lectores le ocurre lo mismo que a Leda: no se pueden reducir a la majestuosidad y al deleite de ese instante de placer o de lectura.

La tercera y última estrofa del poema señalan las consecuencias del encuentro del dios metamorfoseado con la hermosa princesa: “A shudder in the loins engenders there/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead”. Estas referencias a sus futuras hijas –Helena y Clitemnestra- y a las guerras y tragedias que desataron atraviesan el apasionamiento del encuentro. El poema termina con la siguiente pregunta: ¿acaso Leda sabía que engendraría hijos, conocimiento y poder?

Este poema tiene una tendencia política por encontrarse dentro de este íntegro poemario. Yeats recurre a una de los mitos grecorromanos más importantes porque quiere que sus lectores se pregunten si un derroche de pasión –no solamente sexual- hace que el

futuro caos se justifique. Sin embargo, la calidad del poema es tanta y sus versos tan magníficos que, dentro del microcosmos del poema, están a favor del encuentro.

El arma de doble filo que se halla en este poema se resuelve, justamente, con los términos de Benjamin. Hay que recordar que la tendencia literaria surge entre la técnica literaria y la tendencia de calidad. Si “Sailing to Byzantium” es un gran poema, es porque su técnica literaria desemboca en una brillante tendencia literaria. En “Leda and the Swan” se encuentra el espejismo de la tendencia de calidad y, a pesar de que su técnica sea casi nula, también alcanza una tendencia literaria igual de significativa y revolucionaria. Ambos poemas, por lo tanto, conducen a la tendencia política de Yeats.

Yeats es consciente de sus facultades poéticas y juega con ellas en “Leda and the Swan” para poner a prueba a sus lectores. El poeta no deja de ser políticamente comprometido en ningún punto de este poemario. La tendencia de calidad de este poema distrae al lector desprevenido, quien se puede perder en sus versos con facilidad. Por ese camino también llega a los peligros que acarrea la estética. Yeats es crítico de su propia virtud y sabe que en ella también se debate la proyección del sujeto irlandés revolucionario. Este reconocimiento haría que, de acuerdo con la crítica de Benjamin a los escritores burgueses, Yeats se distanciara de Valéry.

4.12. ON A PICTURE OF A BLACK CENTAUR

No hay ningún registro del dibujo de Dulac, un artista inglés amigo de Yeats, al que se refiere este poema. Sin embargo esto no es impedimento para reconocer las características de este poema. Así como no se necesitan tener a la mano los mosaicos de “Sailing to Byzantium” o de “Wisdom” para comprender su significación, no se necesita del cuadro para comprender qué es lo que Yeats quiere expresar.

Este poema es ambiguo por la poca relación entre sus símbolos y sus referentes. No obstante, destaca al centauro del cuadro y su vigilante representación: “And there is none so fit to keep a watch and keep/Unwearied eyes upon this horrible green birds”. Paralelamente Yeats se celebra a sí mismo y menciona cómo se prepara una merienda de pan y vino a costa de una tradición que celebra con cierta distancia.

El poema se podría forzar sobre la significación del centauro negro. Sin embargo, el centauro hace parte de un cuadro y es a este último a quien Yeats dedica su merienda. Es más justo comprender que este poema está celebrando al nuevo arte irlandés. Yeats, sin mucha pomposidad, brinda por este surgimiento.

4.13. AMONG SCHOOL CHILDREN

En este poema de ocho partes Yeats se pasea por una escuela y compara su visita con las referencias culturales que ocupan todos sus pensamientos. Los jóvenes estudiantes aprenden en ella a leer, a aprender historia y a *cifrar*. Yeats no puede contener la alegría de verse rodeado por jóvenes aprendices: “the children’s eyes/In momentary wonder stare upon/A sixty year old smiling public man”. En la segunda y tercera parte hay un diálogo con el dilema planteado en “Leda and the Swan” y se pregunta si las niñas de ese colegio comparten la ingenuidad de Leda. En este poema hay una enunciación más clara de la cuestión de Leda y Zeus puesto que ésta está despojada de la tendencia de calidad de su predecesor. Además, ya que el poema transcurre a medida que Yeats se va desplazando por el colegio, sus reacciones corroboran y aclaran en dónde está el problema de la ingenuidad y de la inocencia. Al hacer esta relación, intenta ocultar su sorpresa con una sonrisa: “Better to smile on all that smile, and show/There is a comfortable kind of old scarecrow”.

Los hijos hacen parte de la teoría de la incertidumbre. Yeats, desde una posición pesimista, sospecha que la descendencia de estas niñas serán aquellos “mockers” de “Nineteen Hundred and Nineteen”: “And that all heavenly glory symbolise-/O self-

bornmockers of man's enterprise". Estos niños que están alrededor de Yeats son posibles herederos, pero también son posibles disociadores y perpetuadores de la crisis. Yeats deja la incógnita abierta, no sin antes indicar que los ideales son quienes podrán liberarlo todo de la incertidumbre. Sin embargo, el rastreo de estos ideales sigue siendo difuso: "O chesnut tree, great rooted blossomer,/are you the leaf, the blossom or the bole?".

No hay que olvidar que Yeats está de acuerdo con la asistencia de los niños a esta escuela. En sus estudios, afortunadamente, podrán acercarse a dichos ideales. Yeats puede seguir sosteniendo su sonrisa, así en parte sea por respeto a la incertidumbre.

4.14. COLONUS' PRAISE

Este elogio a esta ciudad griega desea exaltar, como lo indica el subtítulo del poema ("From ' Oedipus at Colonus '"), la ciudad en la cual Edipo encontró la sabiduría y el reposo. Su descripción da cuenta de algunos de los misterios de esta tierra: bosques espesos y espacios donde el sol no puede penetrar. El poema de antemano sabe que la sabiduría no es digna de todo hombre y, por lo tanto, de todo lector. Por lo tanto, se limita a comentar que Colono está resguardada por Atenea y que abunda el conocimiento. Además, "nor accident of peace nor war/ Shall wither that old marvel". Toda la tranquilidad emerge por naturaleza y no por forcejeo.

Las dos estrofas finales advierten que quien llegue a esa tierra por primera vez encontrará el espectáculo de la armonía natural. Tal como ocurre con Bizancio, el hombre culto puede elegir a Colono como la ciudad que integrará y proyectará cultura y conocimiento. Sin embargo, Colono desata todo aquello en la virginidad de sus parcelas. Allí no hay grandes obras artísticas o monumentos de civilizaciones. No obstante, "this country has a pious mind". Los habitantes de Colono están conformes con lo poco que les dio Poseidón ("bit and oar") porque eso incluso es suficiente para proyectar a estos hombres por toda su vida. Este poema recuerda que la última instancia de las proyecciones

son el hombre mismo; no importa cuál y cómo se dé la técnica siempre y cuando se pueda dar.

Por estas razones, Edipo puede encontrarse consigo mismo en Colono y no en Tebas. Afortunadamente la quietud de dicha tierra le permitirá proyectarse en su interioridad.

4.15. THE HERO, THE GIRL, AND THE FOOL

La conversación entre la Niña y el Héroe es una atípica reflexión sobre el amor cortés. Ambos se aman pero discuten porque no tienen certeza de qué ama cada uno del otro. Mientras que la Niña se enfurece porque su belleza física oculta su verdadera identidad (“I rage at my own image in the glass,/That’s so unlike myself that when you praise it/It is as though you praised another”), el Héroe se lamenta porque la Niña sólo pudo enamorarse de su fuerza. Para ambos es lamentable que no se puedan enamorar de lo espiritual de la contraparte y que la apariencia física rija sus deseos. La salida para este martirio será comprometerse con la vida casta del monasterio.

El Necio del camino encontró cómo liberarse de la atracción física. Si se compara el diálogo del Necio con el de la pareja se encuentra que el segundo concluye que ni la Niña ni el Héroe podrán traspasar la barrera física. Ellos viven justamente de su apariencia; tras de ella hay un vacío que sólo puede ser abastecido con la religiosidad. Ellos no ridiculizan la vida monástica; por el contrario, están abusando de ella porque la eligen como vía de escape y no como fe auténtica. Por el contrario, el Necio sabe que encontrará el amor porque su fe es pura. Sus necios pensamientos permiten que la vida fluya a través de él genuinamente. Además de esto, el Necio, aunque necio, va contracorriente porque desea ir hacia su nacimiento y no hacia la tumba. Los amantes se dieron por vencidos con mucha facilidad y dejaron que la decepción los poseyera.

La fe, la auténtica fe, es la que conlleva el amor. Estos tres personajes muestran las caras de la autenticidad hacia un sentimiento. El Necio vivirá más feliz porque vive libre de hipocresías y de eufemismos. Los amantes, que viven de acuerdo con las cualidades de un mundo material, continuarán frustrados si persiste su creencia en estas reglas. Ocurre lo mismo con los ideales y con la manera en la que cada hombre se acerca a ellos. Yeats aboga por una pureza de fe.

4.16. OWEN AHERN AND HIS DANCERS

Owen Ahern es uno de los heterónimos de Yeats. Ahern, al igual que Hanrahan, cobra vida propia en varias obras, sobre todo en *A Vision*¹⁹. En esta ocasión, el poema es su monólogo. Ahern dice que su corazón está corriendo el peligro de enloquecerse por el entrecruzamiento de los cuatro vientos, los cuales llevan consigo una carga: el des-anhelo, la desesperanza, lo lamentable y el miedo. Estos dolores enloquecen al corazón al infundirle el miedo de su inminente cercanía.

Más adelante, en la segunda sección, el Corazón decide enfrentarlo. Éste le aclara a Ahern que la cercanía siempre estuvo porque Ahern nunca pudo huir de estas cuatro cargas. Cuando creía que había escapado a ellas, éstas solo reposaban hasta encontrar el momento oportuno para reaparecer. La gran carga de Ahern es revelada por su Corazón: él está enamorado de una joven cincuenta años menor que él. Por supuesto, Ahern está acongojado porque sabe que debe dejar a su amada estar con gente apropiada: “Now that your tongue cannot persuade the child till she mistake/Her childish gratitude for love and match your fifty years./O let her choose a young man now and all for his wild sake”.

La tercera edad de Yeats estuvo marcada por su predilección por jóvenes cincuenta años menores que él. A través de su heterónimo podía manifestar este contradictorio amor y

¹⁹ En *A Vision* Ahern y Michael Robartes –otro de los heterónimos de Yeats- son quienes configuran la teoría de los ciclos lunares y la teleología.

su imposibilidad de erradicarlo. Aquellas bailarinas no dejaban de seducirlo; su poema, en este punto, es un refugio.

Si hay un solo momento en el cual la consistencia del poemario se deslinda de su tendencia política es en “Owen Ahern and His Dancers”. A pesar de eso, dialoga mínimamente con “The Hero, the Girl, and the Fool” en cuanto a la honestidad frente a sus ideales. Lamentablemente, Yeats era consciente de que este ideal romántico estaba en contra de cualquier convención social y sólo a través de su poesía podía defenderlo.

4.17. A MAN YOUNG AND OLD

Este poema contiene en cada uno de sus diez secciones una reflexión sobre cómo el hombre cambia su concepto sobre el amor a través del tiempo y de abundantes imágenes. Comienza comentando cómo el primer amor es el que asienta la base de todas las otras relaciones. De cierta manera volvería con este poema a sus obras tempranas.

No obstante, acá el reconocimiento y el contraste de la edad permite comprender que Yeats es consciente de que su experiencia le permite vivir consigo mismo. Yeats, en la vejez, le está cantando a la vida y espera que la suya sea un pilar para esas nuevas relaciones cíclicas a las que la vida no puede ser inherente. Una vez más, los hombres irlandeses también deben recordar que son personas: “I’d have a peacock cry/For that is natural to a man/That lives in memory,/Being all alone I’d nurse a stone/And sing it lullaby”.

4.18. THE THREE MONUMENTS

Los tres monumentos a los que se refiere este poema son las estatuas de tres de los grandes próceres de la independencia: Parnell, Horatio Nelson y Daniel O’Connell. Estas

estatuas, al encontrarse en el centro de Dublín, son muestras simbólicas de aprecio por sus labores al servicio del recién fundado Irish Free State. Esto, finalmente, es el propósito de los monumentos en las ciudades: recordar no tanto a los héroes como a sus acciones.

Yeats admira a estos tres personajes y por eso le divierte reflexionar sobre su ingenio. Este poema, en un tono burlesco, celebra cómo estos hombres, aún muertos, realizan asambleas públicas dentro de la cotidianidad de una calle y debaten sus ideas. Estas estatuas son el símbolo de la pureza de ideas que contrasta con el ritmo de la ciudad. El poema es tan breve como las reflexiones de las personas que no pueden detenerse a contemplar las estatuas; se deben conformar con un rápido pensamiento: “And all the popular statement say/That purity built up the state/And after kept it from decay”. Al final del poema, las estatuas ríen ante estos pensamientos porque también son impureza: ellas simbolizan cualquier cosa que sus ciudadanos contempladores deseen que sean; esto genera dicho orgullo que conduce a la impureza.

Los monumentos, de acuerdo con este poema, deben evocar por qué fueron importantes para la historia, no qué tantas cosas puedan presumir los hombres sobre ellas. Ellos están teniendo su reunión, la cual es interrumpida por el pasajero. La contradicción se resuelve con ingenio: ese pensamiento que evocan los monumentos, si bien son cortos, deben ser tan puros e inmediatos como los ideales del espíritu irlandés. Si se piensa en exceso sobre el asunto, harán que las estatuas carcajeen.

4.19. FROM ‘ OEDIPUS AT COLONUS ’

Las características de Colono en “Colonus’ Praise” son complementadas por Edipo. Si aquel poema relataba la misteriosa pureza de aquella tierra que permitía la evocación de la interioridad, en “From ‘Oedipus at Colonus ’” se presenta el caso de Edipo como evocador. Él no cuestiona su trágico destino: fue designio de los dioses que tuviera que matar a su padre y casarse con su madre: “Endure what life God gives you and ask no longer span”.

Aceptar aquello con modestia es una victoria para la previa obstinación en la que estaba apresado. La interiorización no debe ser sinónimo de terquedad.

El último cuarteto termina con una sentencia: “never to have lived is best, ancient writers say”. A Edipo le duele su destino; en eso consiste su catarsis. La crudeza de la historia puede golpear el ánimo de Edipo, pero en su calma encuentra la sabiduría y la lucidez que le permite ver las características de lo que debe padecer. La vida no es fácil para el hombre pero éste debe enfrentarla como tal. Edipo vivía huyéndole a la verdad; una tierra misteriosa debía brindarle las claves para encontrarla.

La depresión de Edipo es necesaria. Sin embargo, también es una pregunta sobre cuánto el irlandés está dispuesto a tolerar. Ellos deben ser pacientes: si hay combatido durante cerca de setenta años, pueden resistir unos cuantos años más. La retrospectiva les permitirá saber si los dominaba la modestia o la obstinación.

4.20. THE GIFT OF HARUN AL-RASHID

El regalo de Harun Al-Rashid no es solamente la mujer que será princesa. Es también el regalo de la calma y de la reflexión sobre qué es lo que uno debe elegir ante situaciones críticas que cambien por completo el transcurso de las cosas. La elección de la próxima princesa es una rutina que debe tomarse con extremo cuidado: “but I/who have accepted the Byzantine faith,/That seems unnatural to Arabian minds,/Think when I choose a bride I choose for ever”.

Su amor debe ser un amor de calidad. Es el amor genuino con el cual se tomará por esposa a la fuente de la herencia que seguirá gobernando al reino: brindará hijos y los educará bajo su cuidado. Este sabio amor también será por el cual se luchará y se justificará la defensa del reino.

Su simbolización de la cultura es tácita. Sin embargo, Yeats no estuvo muy satisfecho con el resultado. Más adelante se retomará su porqué.

4.21. ALL SOULS' NIGHT

Este poema es análogo a *A Vision*, el libro en el cual Yeats explotaría todo su misticismo y que escribiría en paralelo a algunos poemas de *The Tower*. Como indica su título, en la Noche de todos los santos suena una campana cuyo sonido busca alterar a los espíritus. Es la señal que indica el cambio, la transformación y, en especial, la salida. El poeta aprovechará para hacer una salida complementaria: “Because I have a marvellous thing to say,/A certain marvellous thing/None but the living mock,/Though not for sober ear”.

El anuncio es el viaje del alma. Yeats saldrá junto a ellas y regresará a sus recuerdos amorosos²⁰, a las amistades que yacen en la tumba, en últimas, a los muertos que él escoge por Elección; sin embargo, no debe olvidar que también esa noche está regida por la Suerte.

Y aun así, “But names are nothing. What matter who it be,/So that his elements have grown so fine/The fume of muscatel/Can give his sharpened palate ecstasy”. Este poema cierra al poemario con un la oportunidad de hacer un último llamado al espíritu, no tanto por su forma sino por lo que él contiene. Nombres, características, incluso acciones poco importan en el Día de todos los santos y en el final de este poema. Lo que debe persistir es el efecto que tiene en el espíritu de los vivos. Y ese espíritu viviente se revigoriza hilando, ya sea por la invocación de la campana o por los recurrentes deseos de aprender de los monumentos. Hay que dejarse atrapar y saber dejarse atrapar, “as mummies in the mummy-cloth are wound”.

²⁰ La “H—“ posiblemente se refiere al apellido de soltera de su esposa.

4.22. “A Vision” y las ediciones posteriores de *The Tower*.

La nueva edición de *The Tower*, reunida en los *Collected Poems* de 1933, tendría dos significativos cambios: la inclusión de un nuevo poema y la eliminación de otro. El poema nuevo, “Fragments”, se encuentra antes de “Leda and the Swan”. Las dos estrofas que componen a este poema son apologías a la espontaneidad mediante la cual puede surgir la verdad o el conocimiento. Señala a Locke para representar por qué esto se da por fuera de las reglas y, como señala uno de los versos, “Out of nothing it came”. Además, aluden a la inspiración que otorga conocimiento: las musas, el bosque y la noche ayudan a que el hombre sea abrumado por la verdad.

Este poema no aporta significativamente a la anterior consistencia de *The Tower*. Aunque aluda a la verdad y de cómo se apoya en la espontaneidad, poemas como “From ‘Oedipus at Colonus’ ” o “Among School Children” ya lo habían abarcado, incluso de manera más apropiada en relación con el poemario: a partir de un símbolo o acontecimiento concreto, se llega a la reflexión. Además, este poema deslegitima la importancia de “Leda and the Swan” como centro del poemario al restarle importancia dentro del orden previamente establecido. No son claras las razones por las cuales Yeats decidió incluir este poema, cuya inclusión es más perjudicial que benéfica.

La eliminación de “The Gift of Harun Al-Rashid” también es peculiar. Este poema es bastante extenso e incluso hace parte de un diálogo con Owen Ahern, quien y había aparecido previamente. Además, como menciona Finneran en su esclarecedora nota, este poema “is a veiled tribute to the automatic writing and “sleeps” of Mrs. [George] Yeats that provided the materials for *A Vision*” (Yeats, 2004, p. 133). Éste, por lo tanto, también dialoga directamente con “All Souls’ Night”.

Posiblemente Yeats lo eliminó por su extensión y porque para 1933 ya había revaluado sus ideas sobre la escritura automática. Hay que recordar que la segunda edición de *A Vision*, mucho más voluminosa, fue publicada en 1937. Sin embargo, así haya

cambiado de parecer con respecto a su contenido, dentro del orden de *The Tower* éste seguía aportando a su consistencia y a su tendencia literaria.

5. Conclusión: lección literaria para los tiempos modernos

De acuerdo con los estudios de Foster, las décadas posteriores a la independencia corroboraron los significativos esfuerzos del Irish Free State por mantenerse autónomo y por eliminar cualquier asociación colonialista con Reino Unido. Este nuevo Estado, que para 1926 contaba con cerca de tres millones de habitantes, continuaba en un limbo político. Sin embargo, en dicho año se fundó el Fianna Fáil, el partido político republicano que por medio de políticas conservadoras logró encaminar a la incertidumbre irlandesa. Este partido estaba a cargo del gaelicista y próximo presidente Éamon de Valera, quien tenía dos ejes para gobernar: “one was to redefine Ireland’s relations with the Empire, and the other one was to institute a state of ‘protectionism’, both economic and cultural” (Foster, 1989, p. 536). Para lograr con ambas metas propuso estrictas leyes dentro de las que se encontraba la división en veintiseis condados, la reformulación de tratados agrícolas (que abogaban más por cultivos y menos por reces) y la explotación de la cultural netamente gaélica. Las primeras dos medidas fueron adoptadas para contrarrestar el modelo de exportaciones que hasta entonces implicaba que cerca del 98% de sus producciones se vendieran exclusivamente a Reino Unido. En pocos años la recesión económica previa a la Segunda guerra mundial los afectaría, pero gracias a estas revisiones lograron salir adelante puesto que su posición neutral ante la guerra, aunque impidió que pudieran continuar con la normalidad de sus exportaciones, les permitió desarrollar un mercado interno sólido y protegido que los preparó para una Europa que los miraría con otros ojos.

En cuanto a las políticas culturales, el Fianna Fáil estaba decidido a cortar cualquier relación vigente con Reino Unido. Una de sus estas primeras propuestas consistía en establecer el gaélico como idioma oficial de la nación. Incluso, desde 1924 la clase “Irish” fue establecida como una materia obligatoria en todas las escuelas y en la que los estudiantes debían hacer renacer todos sus matices. Sin embargo, esta política, aunque prosperó en algunas regiones, segregó a una gran parte de la población que no podía aplicar a varios cargos públicos puesto que no conocían la lengua. A propósito de este proyecto, Foster comenta que “investigations and reports from the later 1920s gloomily admitted that

giving the language an official status and positively discriminating on behalf of Irish-speaking applicants for official positions were not creating an Irish-speaking nation” (p. 519). Aunque esta clase perduró, surgió un problema que opacó por completo al proyecto cultural oficial: la reglamentación del catolicismo irlandés. Hasta la entrada en vigencia de la constitución irlandesa, la iglesia tuvo que combatir tanto con el protestantismo que continuaba ingresando por Ulster como con el abstensionismo religioso.

1937 fue un año decisivo para la política irlandesa. En aquel año se firmó una nueva constitución en la que se eligió Irlanda como nombre oficial, se dividió al país en treinta y dos condados y se eligió al catolicismo como religión oficial. Un año más tarde Douglas Hyde fue elegido por votación como su primer presidente. El siguiente ciclo sería comandado por De Valera, quien durante varios periodos reafirmó sus creencias y la inclinación absoluta de los irlandeses por un catolicismo draconiano, con un favoritismo incluso superior por el estatal:

“As late as 1962 a survey of Catholic attitudes in the Dublin area showed an extraordinarily wide cross-class consensus about the right of the Church to exert social, economic and political authority – and accompanying distrust of politicians. In the event of a Church-state clash, 87 per cent of those questioned said they would support the Church; 88 per cent endorsed the proposition that the Church was the greatest force for good in the country” (p. 573).

Sin embargo, años más adelante los problemas vendrían de la mano de la IRA. Aunque hubo intentos de disolverla e incluso en 1936 la consideraron ilegal, ésta continuó atacando y protestando por la soberanía irlandesa en Irlanda del Norte, en especial en Belfast. Estos ataques generaron inestabilidad y problemas bilaterales; muchos años más adelante, los ingleses aprovecharon los esporádicos enfrentamientos de la IRA para lanzar su programa tripartita “The Way Ahead” en el que aplicaban la ulsterización (reemplazo de militares británicos por soldados aliados de Ulster), la normalización (la entrega de la seguridad civil a la policía extraordinaria RUC, “Royal Ulster Constabulary”) y la criminalización (la eliminación del estatus político especial concedido a los republicanos). Margaret Thatcher

sería recordada por desviar la crisis económica de Reino Unido al encontrar la distracción adecuada en el neocolonialismo irlandés. La peculiar autobiografía *One Day in My Life* de Bobby Sands y la película *Hunger* de Steve McQueen denunciarían estas problemáticas en las que la IRA defendía su integridad, en la cual defendían que eran activistas políticos mas no terroristas.

A pesar de estos saltos temporales, se puede rastrear en el texto de Foster una conclusión anticipada: “Thus the Fianna Fáil Ireland was a nation set apart, by Catholicism and nationality: the interlocking relationships of Church and politics helping to define a unique, God-given way of life” (p. 547). Aunque su perspectiva puramente historicista destaca la labor del senado irlandés por fortalecer las deficiencias a las que estaban expuestos por pertenecer al Commonwealth británico, argumenta que este nuevo Estado encontró su refugio bajo el manto religioso. Sin lugar a dudas, Irlanda logró posicionarse durante las siguientes décadas hasta alcanzar en 1955 un enorme reconocimiento: su ingreso en las Naciones Unidas. No obstante, el resquebrajamiento cultural impidió que se pudiera proyectar lo que los próceres literarios como Yeats –e incluso Joyce- deseaban estallar entre sus compatriotas.

En una de las historias de *The Celtic Twilight*, Yeats recuerda el día en que conoció a un inteligente joven cuya actitud hizo que el poeta revaluara su labor como artista. Este hombre, que contaba con una edad mucho menor que la de Yeats, recitaba de memoria todos sus poemas, los cuales eran reinterpretaciones de mitos y comunicaciones con las fuerzas espirituales celtas. Cuando Yeats le preguntó sobre su obra, le respondió que “latterly had neither written nor painted, for his whole heart was set upon making his mind strong, vigorous, and calm, and the emotional life of the artist was bad for him, he feared” (Yeats, 2004, p. 9). La curiosidad invadió a Yeats, quien decidió continuar con la contemplación del joven para saber cómo hacía para acceder a estas misteriosas visiones

hasta ofrecerse a recolectar su obra por escrito. Aunque con cierto escepticismo, el joven accedió con tal de que no revelara su nombre.

Algunos días después, el joven le entregó un paquete con una serie de sus poemas y la siguiente nota: “Here are copies of verses you said you liked. I do not think I could ever write or paint any more. I prepare myself for a cycle of other activities in some other life. I will make rigid my roots and branches. It is not my turn to burst into leaves and flowers” (p. 10). En uno de los poemas incluidos relata su amistad con un vagabundo quien cuidaba de los dos mientras se lamentaba por su pobreza. Mucho más adelante, al volver sobre este acontecimiento, Yeats comentaría que “Both seek-one in wandering sentences, the other in symbolic pictures and subtle allegoric poetry-to express a something that lies beyond the range of expression; and both, if X---- will forgive me, have within them the vast and vague extravagance that lies at the bottom of the Celtic heart” (p. 11).

El anterior relato se llama “A Visionary” y fue escrito en 1902. En esta breve anécdota se encuentra una de las primeras referencias con respecto al cambio de actitud de la escritura de Yeats. Aunque todavía se encuentra alejada de los años en los que su poesía adoptó una postura política comprometida, vislumbra a través de los ideales de este joven la importancia del acto de escribir y cómo conlleva una serie de connotaciones que ponen en peligro el espíritu del autor. Sin embargo, el visionario amigo de Yeats le dejó una gran lección: a pesar de la depresión que pueda mermar la paz de los escritores, su labor es entregar su vida para entregar a través de su arte lo que el mundo lo que le comunica. Sean espíritus, mitos o acontecimientos, el arte de cada hombre es una manifestación de expresividad que busca acercarse al corazón de aquella tierra a la que se encuentra apegado.

La nota que acompañaba al paquete de poemas contiene palabras que podrían acompañar a *The Tower*. Esta reflexiva obra permite florecer mas no es el florecimiento mismo. Yeats continúa la experiencia transmitida de su sociedad y, con unas pocas alusiones a su individualidad, logra situar unas olvidadas raíces que pronto deben florecer. El poder transformador de este poemario, el cual es develado gracias a una lectura

cuidadosa y varias ideas de Walter Benjamin, consiste en reflejar el sentimiento de una época a partir de todo lo que la atraviesa. También recuerda que es el lector irlandés quien decide hasta qué grado desea florecer a partir de estas raíces.

Benjamin recuerda que en el montaje —esa totalidad de matices que integran y unen a las tendencias y a las técnicas— hay un compromiso vital con sus lectores y que en las verdaderas obras de arte persiste este sentimiento. Sus teorías permiten encontrar que ese montaje se desenvuelve mediante un orden y que en cada pieza se apunta hacia un impacto radical en el lector. *The Tower* es prueba fehaciente de que tanto Yeats como Benjamin eran plenamente conscientes de la magnitud de las obras literarias y de cuán indispensables eran para transformar al hombre y a su entorno. Aunque ambos utilicen un cuidadoso lenguaje, nunca olvidan que en el centro está el poder del hombre por reconocerse y ser partícipe de cambios culturales y políticos. Esto empieza por ellos mismos.

Lo ideal, y es posiblemente lo que a Yeats más le satisfizo de su obra, es que este sujeto irlandés encuentre estas relaciones en la vida misma. Los cuentos que él escuchaba cuando niño fueron los que le condujeron a establecer las relaciones por escrito. Su escritura es, sobre todo, una ayuda para que este espíritu irlandés que habita en ellos despierte y despegue la construcción de una nación oficial. Aunque su proyecto haya sido olvidado por las altas esferas políticas irlandesas —incluso a pocos años de su muerte— Yeats puede intuir que su libro no caducará por estar relacionado con Irlanda. Por el contrario, es uno de los textos que recuerda que sin importar el contexto son los hombres sensibles quienes pueden reconocer todas las fuerzas que pueden lograr atravesarlo y convivir en armonía, en orden con ellas.

El caso de la obra de Yeats es significativo hoy en día. Su impacto literario y político son un arquetipo de las posibilidades de la literatura ante los nuevos tiempos. Aunque no haya muchos casos como el suyo, no se necesitan muchas obras como éstas para saber cómo el arte contribuye a que los individuos puedan manifestarse. En las nuevas

relaciones no hay finalmente individuos nuevos: son los individuos mismos quienes cuentan con los medios para expresarse.

El orden de *The Tower*, en tanto estructura como en significación, apuntan a esas nuevas relaciones que en últimas temáticamente no inventan nada. Sin embargo, la configuración que crea –tanto interna como externa- la hace una de las obras cumbre de la humanidad. La estabilidad política irlandesa que ayudó a establecer durante la década siguiente es prueba de ello.

Yeats hizo de *The Tower* un monumento. Es tarea de sus lectores despertar su propio deseo de apropiación, consolidación y continuación.

6. Anexo 1: *The Tower* (segunda edición, marzo de 1928)

FIGURA 1

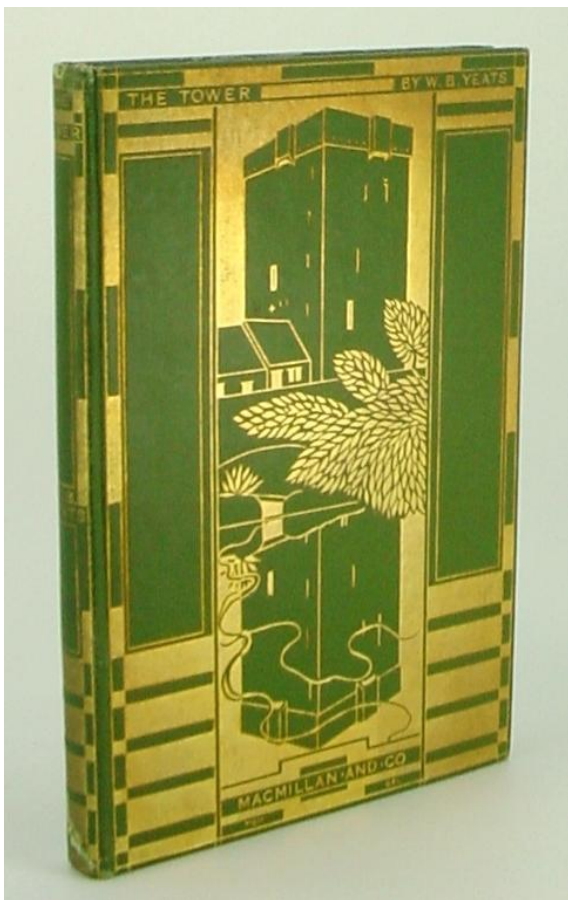


FIGURA 2



21

²¹ Book Books (2012), *The Tower by William Butler Yeats~ 1st/1st UK Edition (1928)~ Nobel Prize* [fotografías 1 y 2], [en línea], disponible en <http://www.ebay.com/itm/The-Tower-by-William-Butler-Yeats-1st-1st-UK-Edition-1928-Nobel-Prize-/220963409007>, recuperado: 16 de diciembre de 2012.

SAILING TO BYZANTIUM

I

THAT is no country for old men. The
 young
In one another's arms, birds in the
 trees,
-Those dying generations- at their
 song,
The salmon – falls, the mackerel –
 crowded seas,
Fish flesh or fowl, commend all
 summer long
Whatever is begotten born and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unaging intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder
 sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but study-
 ing
Monuments of its own magnificence ;
And therefore I have sailed the seas
 and come
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a
 gyre,
And be the singing masters of my soul.
Consume my heart away ; sick with
 desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is ; and gather
 me
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural
 thing,
But such a form as Grecian gold-
 smiths make
Of hammered gold and gold enameling
To keep a drowsy emperor awake ;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.
1927.

THE TOWER

I

WHAT shall I do with this absurdity-
O heart, O troubled heart-this cari-
 cature,
Decrepit age that has been tied to me
As to a dog's tail ?

 Never had I more
Excited, passionate, fantastical
Imagination, nor an ear and eye
That more expected the impossible-
No, not in boyhood when with rod
 and fly,
Or the humbler worm, I climbed Ben
 Bulben's back
And had the livelong summer day to
 spend.
It seems that I must bid the Muse go
 pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
Can be content with argument and
 deal
In abstract things ; or be derided by
A sort of battered kettle at the heel.

II

I pace upon the battlements and stare
 On the foundations of a house, or
 where
 Tree, like a sooty finger, starts from
 the earth ;
 And send imagination forth
 Under the day's declining beam, and
 call
 Images and memories
 From ruin or from ancient trees,
 For I would ask a question of them all.

Beyond that ridge lived Mrs. French,
 and once
 When every silver candlestick or
 sconce
 Lit up the dark mahogany and the wine,
 A serving man that could divine
 That most respected lady's every wish,
 Ran and with the garden shears
 Clipped an insolent farmer's ears
 And brought them in a little covered
 dish.

Some few remembered still when I was
 young
 A peasant girl commended by a song,
 Who'd lived somewhere upon that
 rocky place,
 And praised the colour of her face,
 And had the greater joy in praising
 her,
 Remembering that, if walked she there,
 Farmers jostled at the fair
 So great a glory did the song confer.

And certain men, being maddened by
 those rhymes.
 Or else by toasting her a score of times,
 Rose from the table and declared it right
 To test their fancy by their sight ;
 But they mistook the brightness of
 the moon
 For the prosaic light of day-
 Music has driven their wits astray-

And one was drowned in the great bog
 of Cloone.

Strange, but the man who made the
 song was blind,
 Yet, now I have considered it, I find
 That nothing strange ; the tragedy
 began
 With Homer that was a blind man,
 And Helen has all living hearts
 betrayed.
 O may the moon and sunlight seem
 One inextricable beam,
 For if I triumph I must make men mad.

And I myself created Hanrahan
 And drove him drunk or sober through
 the dawn
 From somewhere in the neighbouring
 cottages.
 Caught by an old man's juggleries
 He stumbled, tumbled, fumbled to and
 fro
 And had but broken knees for hire
 And horrible splendour of desire ;
 I thought it all out twenty years ago :

Good fellows shuffled cards in an old
 bawn ;
 And when the ancient ruffian's turn
 was on
 He so bewitched the cards under his
 thumb
 That all, but the one card, became
 A pack of hounds and not a pack of
 cards,
 And that he changed into a hare.
 Hanrahan rose in frenzy there
 And followed up those baying creatures
 towards-

O towards I have forgotten what-
 enough !
 I must recall a man that neither love
 Nor music nor an enemy's clipped ear
 Could, he was so harried, cheer ;
 A figure that has grown so fabulous

There's not a neighbour left to say
When he finished his dog's day :
An ancient bankrupt master of this
house.

Before that ruin came, for centuries,
Rough men-at-arms, cross-gartered to
the knees
Or shod in iron, climbed the narrow
stairs,
And certain men-at-arms there were
Whose images, in the Great Memory
stored,
Come with loud cry and panting breast
To break upon a sleeper's rest
While their great wooden dice beat on
the board.

As I would question all, come all who
can ;
Come old, necessitous, half - mounted
man ;
And bring beauty's blind rambling
celebrant ;
The red man the juggler sent
Through God-forsaken meadows ; Mrs.
French,
Gifted with so fine an ear ;
The man drowned in a bog's mire,
When mocking muses chose the
country wench.

Did all old men and women, rich and
poor,
Who trod upon these rocks or passed
this door,
Whether in public or in secret rage
As I do now against old age ?
But I have found an answer in those
eyes
That are impatient to be gone ;
Go therefore ; but leave Hanrahan
For I need all his mighty memories.

Old lecher with a love on every wind
Bring up out of that deep considering
mind

All that you have discovered in the
grave,
For it is certain that you have
Reckoned up every unforeknown, un-
seeing
Plunge, lured by a softening eye,
Or by a touch or a sigh,
Into the labyrinth of another's being ;

Does the imagination dwell the most
Upon a woman won or woman lost ?
If on the lost, admit you turned aside
From a great labyrinth out of pride,
Cowardice, some silly over – subtle
thought
Or anything called conscience once ;
And that if memory recur, the sun's
Under eclipse and the day blotted out.

III

It is time that I wrote my will ;
I choose upstanding men,
That climb the streams until
The fountain leap, and at dawn
Drop their cast at the side
Of dripping stone ; I declare
They shall inherit my pride,
The pride of people that were
Bound neither to Cause nor to State,
Neither to slaves that were spat on,
Nor to the tyrants that spat,
The people of Burke and of Grattan
That gave, though free to refuse-
Pride, like that of the morn,
When the headlong light is loose,
Or that of the fabulous horn,
Or that of the sudden shower
When all streams are dry,
Or that of the hour
When the swan must fix his eye
Upon a fading gleam,
Float out upon a long
Last reach of glittering stream
And there sing his last song.
And I declare my faith ;
I mock Plotinus' thought

And cry in Plato's teeth,
 Death and life were not
 Till man made up the whole,
 Made lock, stock and barrel
 Out of his bitter soul,
 Aye, sun and moon and star, all,
 And further add to that
 That, being dead, we rise,
 Dream and so create
 Translunar Paradise.
 I have prepared my peace
 With learned Italian things
 And the proud stones of Greece,
 Poet's imaginings
 And memories of love,
 Memories of the words of women,
 All those things whereof
 Man makes a superhuman,
 Mirror-resembling dream.

As at the loophole there,
 The daws chatter and scream,
 And drop twigs layer upon layer.
 When they have mounted up,
 The mother bird will rest
 On their hollow top,
 And so warm her wild nest.

I leave both faith and pride
 To young upstanding men
 Climbing the mountain side,
 That under bursting dawn
 They may drop a fly ;
 Being of that metal made
 Till it was broken by
 This sedentary trade.
 Now shall I make my soul
 Compelling it to study
 In a learned school
 Till the wreck of body
 Slow decay of blood,
 Testy delirium
 Or dull decrepitude,
 Or what worse evil come-
 The death of friends, or death
 Of every brilliant eye
 That made a catch in the breath-

Seem but the clouds of the sky
 When the horizon fades ;
 Or a bird's sleepy cry
 Among the deepening shades.

1926.

MEDITATIONS IN TIME OF CIVIL WAR

I

ANCESTRAL HOUSES

SURELY among a rich man's flowering
 lawns,
 Amid the rustle of his planted hills,
 Life overflows without ambitious
 pains ;
 And rains down life until the basin
 spills,
 And mounts more dizzy high the more
 it rains
 As though to choose whatever shape
 it wills
 And never stoop to a mechanical,
 Or servile shape, at others' beck and
 call.

Mere dreams, mere dreams ! Yet
 Homer had not sung
 Had he not found it certain beyond
 dreams
 That out of life's own self-delight had
 sprung
 The abounding glittering jet ; though
 now it seems
 As if some marvelous empty sea-shell
 flung
 Out of the obscure dark of the rich
 streams,
 And not a fountain, were the symbol
 which
 Shadows the inherited glory of the rich.
 Some violent bitter man, some power-
 ful man

Called architect and artist in, that they,
Bitter and violent men, might rear in
stone

The sweetness that all longed for night
and day,
The gentleness none there had ever
known ;
But when the master's buried mice
can play,
And maybe the great-grandson of that
house,
For all its bronze and marble, 's but a
mouse.

Oh what if gardens where the peacock
strays
With delicate feet upon old terraces,
Or else all Juno from an unrn dis-
plays
Before the indifferent garden deities ;
Oh what if leveled lawns and graveled
ways
Where slipped Contemplation finds
his ease
And Childhood a delight for every
sense ,
But take our greatness with our
violence !

What if the glory of escutcheoned
doors,
And buildings that a haughtier age
designed,
The pacing to and fro on polished
floors
Amid great chambers and long
galleries, lined
With famous portraits of our ancestors ;
What if those things the greatest of
mankind,
Consider most to magnify, or to bless,
But take our greatness with our
bitterness !

II MY HOUSE

An ancient bridge, and a more ancient
tower,
A farmhouse that is sheltered by its
wall,
An acre of stony ground,
Where the symbolic rose can break in
flower,
Old ragged elms, old thorns innumer-
able,
The sound of the rain or sound
Of every wind that blows ;
The stilted water-hen
Crossing stream again
Scared by the splashing of a dozen
cows ;

A winding stair, a chamber arched
with stone,
A grey stone fireplace with an open
hearth,
A candle and written page.
Il Penseroso's Platonist toiled on
In some like chamber, shadowing forth
How the daemonic rage
Imagined everything.
Benighted travelers
From markets and from fairs
Have seen his midnight candle glim-
mering.

Two men have founded here. A man-
at-arms
Gathered a score of horse and spent
his days
In this tumultuous spot,
Where through long wars and sudden
night alarms
His dwinling score and he seemed
cast-a-aways
Forgetting and forgot ;
And I, that after me
My bodily heirs may find,
To exalt a lonely mind,
Befitting emblems of adversity.

III

MY TABLE

Two heavy tressels, and a board
Where Sato's gift, a changeless sword,
By pen and paper lies,
That it may moralise
My days out of their aimlessness.
A bit of an embroidered dress
Covers its wooden sheath.
Chaucer had not drawn breath
When it was forged. In Sato's house,
Curved like new moon, moon luminous
It lay five hundred years.
Yet if no change appears
No moon ; only an aching heart
Conceives a changeless work of art.
Our learned men have urged
That when and where 'twas forged
A marvelous accomplishment,
In painting or in pottery, went
From father unto son
And through the centuries ran
And seemed unchanging like the
sword.
Soul's beauty being most adored,
Men and their business took
The soul's unchanging look ;
For the most rich inheritor,
Knowing that none could pass heaven's
door
That loved inferior art,
Had such an aching heart
That he, although a country's talk
For silken clothes and stately walk,
Had weaking wits ; it seemed
Juno's peacock screamed.

IV

MY DESCENDANTS

Having inherited a vigorous mind
From my old fathers I must nourish
dreams
And leave a woman and a man behind

As vigorous of mind, and yet it seems
Life scarce can cast a fragrance on the
wind,
Scarce spread a glory to the morning
beams,
But the torn petals strew the garden
plot ;
And there's but common greenness
after that.

And what if my descendants lose the
flower
Through natural declension of the soul,
Through too much business with the
passing hour,
Through too much play, or marriage
with a fool ?
May this laborious stair and this stark
tower
Become a roofless ruin that the owl
May build in the cracked masonry
and cry
Her desolation to the desolate sky.

The Primum Mobile that fashioned us
Has made the very owls in circles move;
And I, that count myself most
prosperous,
Seeing that love and friendship are
enough,
For an old neighbour's friendship
chose the house
And decked and altered it for a girl's
love,
And know whatever flourish and decline
These stones remain their monument
and mine.

V

THE ROAD AT MY DOOR

An affable Irregular,
A heavily built Falstaffan man,
Comes cracking jokes of civil war
As though to die by gunshot were
The finest play under the sun.

A brown Lieutenant and his men,
Half dressed in national uniform,
Stand at my door, and I complain
Of the foul weather, hail and rain,
A pear tree broken by the storm.

I count those feathered balls of soot
The moor-hen guides upon the stream,
To silence the envy in my thought ;
And turn towards my chamber, caught
In the cold snows of a dream.

VI

THE STARE'S NEST BY MY WINDOW

The bees build in the crevices
Of loosening masonry, and there
The mother birds bring grubs and flies.
My wall is loosening ; honey-bees
Come build in the empty house of the
stare.

We are closed in, and the key is turned
On our uncertainty ; somewhere
A man is killed, or a house burned,
Yet no clear fact to be discerned ;
Come build in the empty house of the
stare.

A barricade of stone or of wood ;
Some fourteen days of civil war ;
Last night they trundled down the road
That dead young soldier in his blood :
Come build in the empty house of the
stare.

We have fed the heart on fantasies,
The heart's grown brutal from the fare,
More substance in our enmities
Than in our love ; oh, honey-bees
Come build in the empty house of the
stare.

VII

I SEE PHANTOMS OF HATRED AND OF THE HEART'S FULLNESS AND OF THE COMING EMPTINESS

I climb to the tower top and lean upon
broken stone,
A mist that is like blown snow is
sweeping over all,
Valley, river, and elms, under the light
of a moon
That seems unlike itself, that seems
unchangeable,
A glittering sword out of the east. A
puff of wind
And those white glimmering frag-
ments of the mist sweep by.
Frenzies bewilder, reveries perturb
the mind ;
Monstruous familiar images swim to
the mind's eye.

Vengeance upon the murderers,' the
cry goes up,
Vengeance for Jacques Molay.' In
cloud-pale rags, or in lace,
The rage driven, rage tormented, and
rage hungry troop,
Trooper belabouring trooper, biting at
arm or at face,
Plunges towards nothing, arms and
fingers spreading wide
For the embrace of nothing ; and I,
my wits astray
Because of all that senseless tumult,
all but cried
For vengeance on the murderers of
Jacques Molay.

Their legs long delicate and slender,
aquamarine their eyes,
Magical unicorns bear ladies on their
backs,
The ladies close their musing eyes.
No prophecies,
Remembered out of Babylonian

almanacs,
Have closed the ladies' eyes, their
minds are but a pool
Where even longing drowns under its
own excess ;
Nothing but stillness can remain when
hearts are full
Of their own sweetness, bodies of their
loveliness.

The cloud-pale unicorns, the eyes of
aquamarine,
The quivering half-closed eyelids, the
rags of cloud or of lace,
Or eyes that rage has brightened, arms
it has made lean,
Give place to an indifferent multitude,
give place
To brazen hawks. Nor self-delighting
reverie,
Nor hate of what's to come, nor pity
for what's gone,
Nothing but grip of claw, and the eye's
complacency,
The innumerable clanging wings that
have put out the moon.

I turn away and shut the door, and on
the stair
Wonder how many times I could have
proved my worth
In something that all others under-
stand or share ;
But oh, ambitious heart had such a
proof drawn forth
A company of friends, a conscience set
at ease,
It had but made us pine the more.
The abstract joy,
The half read wisdom of daemonic
images,
Suffice the ageing man as once the
growing boy.

1923

NINETEEN HUNDRED AND NINETEEN

I

MANY ingenious lovely things are gone
That seemed sheer miracle to the
multitude,
Protected from the circle of the moon
That pitches common things about.

There stood
Amid the ornamental bronze and stone
An ancient image made of olive wood-
And gone are Phidias' famous ivories
And all the golden grasshoppers and
bees.

We too had many pretty toys when
young ;
A law indifferent to blame or praise,
To bribe or threat ; habits that made
old wrong
Melt down, as it were wax in the sun's
rays ;
Public opinion ripening for so long
We thought it would outlive all future
days.

O what fine thought we had because
we thought
That the wordt rogues and rascals had
died out.

All teeth were drawn, all ancient
tricks unlearned,
And a great army but a showy thing ;
What matter that no cannon had been
turned
Into a ploughshare ; parliament and
king
Thought that unless a little powder
burned
The trumpeters might burst with
trumpeting
And yet it lack all glory ; and per-
chance
The guardsmen's drowsy chargers would
not prance.

Now days are dragon-ridden, the
 nightmare
 Rides upon sleep : a drunken soldiery
 Can leave the mother, murdered at
 her door,
 To crawl in her own blood, and go
 scot-free ;
 The night can sweat with terror as
 before
 We pieces our thoughts into philo-
 sophy,
 And planned to bring the world under
 a rule,
 Who are but weasels fighting in a
 hole.

He who can read the signs nor sink
 unmanned
 Into the half-deceit of some intoxi-
 cant
 From shallow wits ; who knows no
 work can stand,
 Whether health, wealth or peace of
 mind were spent
 Our master work of intellect or hand,
 No honour leave its mighty monument,
 Has but one comfort left : all triumph
 would
 But break upon his ghostly solitude.

But is there any comfort to be found ?
 Man is in love and loves what vanishes,
 What more is there to say ? That
 country round
 None dared admit, if such a thought
 were his,
 Incendiary or bigot could be found
 To burn that stump on the Acropolis,
 Or break in bits the famous ivories
 Or traffic in the grasshoppers or
 bees ?

II

When Loie Fuller's Chinese dancers
 enwound

A shining web, a floating ribbon of
 cloth,
 It seemed that a dragon of air
 Had fallen among dancers, had whirled
 them round
 Or hurried them off on its own furious
 path ;
 So the platonic year
 Whirls out new right and wrong,
 Whirls in the old instead ;
 All men are dancers and their tread
 Goes to the barbarous clangour of
 gong.

III

Some moralist or mythological poet
 Compares the solitary soul to a swan ;
 I am satisfied with that,
 Satisfied if a troubled mirror show
 it
 Before that brief gleam of its life be
 gone,
 An image of its state ;
 The wings half spread for flight,
 The breast thrust out in pride
 Whether to play, or to ride
 Those winds that clamour of approach-
 ing night.

A man in his own secret meditation
 Is lost amid the labyrinth that he has
 made
 In art or politics ;
 Some Platonist affirms that in the
 station
 Where we should cast off body and trade
 The ancient habit sticks,
 And that if our works could
 But vanish with our breath
 That were a lucky death,
 For triumph can but mar our solitude.

The swan has leaped into the desolate
 heaven :
 That image can bring wildness, bring
 a rage

To end all things, to end
 What my laborious life imagined,
 even
 The half imagined, the half written
 page ;
 O but we dream to mend
 Whatever mischief seemed
 To afflict mankind, but now
 That winds of winter blow
 Learn that we were crack pated when
 we dreamed.

IV

We, who seven years ago
 Talked of honour and of truth,
 Shriek with pleasure if we show
 The weasel's twist, the weasel's tooth.

V

Come let us mock at the great
 That had such burdens on the mind
 And toiled so hard and late
 To leave some monument behind,
 Nor thought of the leveling wind.

Come let us mock at the wise ;
 With all those calendars whereon
 They fixed old aching eyes,
 They never saw how seasons run,
 And now but gape at the sun.

Com let us mock at the good
 That fancied goodness might be gay,
 And sick of solitude
 Might proclaim a holiday :
 Wind shrieked-and where are they ?

Mock mockers after that
 That would not lift a hand maybe
 To help good, wise or great
 To bar that foul storm out, for we
 Traffic in mockery.

VI

Violence upon the roads : violence of
 horses ;
 Some few have handsome riders, are
 garlanded
 On delicate sensitive ear or tossing
 mane,
 But wearied running round and round
 in the courses
 All break and vanish, and evil gathers
 head :
 Herodias' daughters have returned
 again
 A sudden blast of dusty wind and
 after
 Thunder of feet, tumult of images,
 Their purpose in the labyrinth of the
 wind ;
 And should some crazy hand dare
 touch a daughter
 All turn with amorous cries, or angry
 cries,
 According to the wind, for all are blind.
 But now wind drops, dust settles ;
 thereupon
 There lurches past, his great eyes
 without thought
 Under the shadow of stupid straw-
 pale locks,
 That insolent fiend Robert Artisson
 To whom the love-lorn Lady Kyteler
 brought
 Bronzed peacocks feathers, red combs
 of her cocks.

1919.

THE WHEEL

THROUGH winter-time we call on
 spring,
 And thorough the spring on summer call,
 And when abounding hedges ring
 Declare that winter's best of all ;
 And after that there's nothing good
 Because the spring-time has not

come-
Nor know that what disturbs our
blood
Is but its longing for the tomb.

YOUTH AND AGE

MUCH did I rage when young,
Being by the world oppressed,
But now with flattering tongue
It speeds the parting guest.

1924

THE NEW FACES

IF you, that have grown old, were the
first dead,
Neither catalpa tree nor scented lime
Should hear my living feet, nor would
I tread
Where we wrought that shall break
the teeth of time.
Let the new faces play what tricks
they will
In the old rooms ; night can out-
balance day,
Our shadows rove the garden gravel
still,
The living seem more shadowly than
they.

A PRAYER FOR MY SON

BID a strong ghost stand at the head
That my Michael may sleep sound,
Nor cry, nor turn in the bed
Till his morning meal come round ;
And may departing twilight keep
All dread afar till morning's back,
That his mother may not lack
Her fill to sleep.

Bid the ghost have sword in fist :
Some there are, for I avow

Such devilish things exist,
Who have planned his murder for
they know
Of some most haughty deed or thought
That waits upon his future days,
And would through hatred of the bays
Bring that to nought.

Though You can fashion everything
From nothing every day, and teach
The morning stars to sing,
You have lacked articulate speech
To tell Your simplest want, and known,
Wailing upon a woman's knee,
All of that worst ignominy
Of flesh and bone ;

And when through all the town there
ran
The servants of Your enemy,
A woman and a man,
Unless the holy Writings lie,
Hurried through the smooth and rough
And through the fertile and waste,
Protecting, till the danger past,
With human love.

TWO SONGS FROM A PLAY

I

I saw a staring virgin stand
Where hoky Dionysus died,
And tear the heart out of his side,
And lay the heart upon her hand
And bear that beating heart away ;
And then did all the Muses sing
Of Magnus Annus at the spring,
As though God's death were but a play.

Another Troy must rise and set,
Another lineage feed the crow,
Another Argo's painted prow
Drive to a flashier bauble yet.
The Roman Empire stood appaled :
It dropped the reins of peace and war

When that fierce virgin and her Star
Out of the fabulous darkness called.

II

In pity for man's darkening thought
He walked that room and issued thence
In Galilean turbulence ;
The Babylonian Starlight brought
A fabulous, formless darkness in ;
Odour of blood when Christ was slain
Made Plato's tolerance in vain
And vain the Doric disciple.

WISDOM

THE true faith discovered was
When painted panel, statuary,
Glass-mosaic, window-glass,
Straightened all that went awry
When some peasant gospeller
Imagined Him upon the floor
Of a working-carpenter.
Miracle had its playtime where
In damask clothed and on a seat,
Chryselephantine, cedar boarded,
His majestic Mother sat
Stitching at a purple hoarded,
That He might be nobly breeched,
In starry towers of Babylon
Noah's freshnet never reached.
King Abundance got Him on
Innocence ; and Wisdom He.
That cognomen sounded best
Considering what wild infancy
Drove horror from His Mother's
breast.

LEDA AND THE SWAN

A SUDDEN blow : the great wings
beating still
Above the staggering girl, her thighs
caressed

By the dark webs, her nape caught in his
bill,
He holds her helpless breast upon his
breast.

How can those terrified vague fingers
push
The feathered glory from her loosening
thighs ?
And how can body, laid in that white
rush
But feel the strange heart beating
where it lies ?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and
tower

And Agamemnon dead.

Being so caught up.
So mastered by the brute blood of the
air,
Did she put on his knowledge with his
power
Before the indifferent beak could let
her drop ?

1928.

ON A PICTURE OF A BLACK CENTAUR BY EDMUND DULAC

YOUR hooves have stamped at the
black margin of the wood,
Even where horrible green parrots call
and swing.
My works are all stamped down into
the sultry mud.
I knew that horse play, knew it for a
murderous thing.
What wholesome sun has ripened is
wholesome food to eat
And that alone ; yet I, being driven
half insane
Because of some green wing, gathered
old mummy wheat
In the mad abstract dark and ground
it grain by grain

And after baked it slowly in an oven ;
 but now
 I bring full flavoured wine out of a
 barrel found
 Where seven Ephesian topers slept
 and never knew
 When Alexander's empire past, they
 slept so sound.
 Stretch out your limbs and sleep a
 long Saturnian sleep ;
 I have loved you better than my soul
 for all my words,
 And there is none so fit to keep a
 watch and keep
 Unwearied eyes upon those horrible
 green birds.

AMONG SCHOOL CHILDREN

I

I WALK through the long schoolroom
 questioning,
 A kind old nun in a white hood replies ;
 The children learn to cipher and to
 sing,
 To study reading-books and history,
 To cut and sew, be neat in everything
 In the best modern way-the chil-
 dren's eyes
 In momentary wonder stare upon
 A sixty year old smiling public man.

II

I dream of a Ledæan body, bent
 Above a sinking fire, a tale that she
 Told of a harsh reproof, or trivial event
 That changed some childish day to
 tragedy-
 Told, and it seemed that our two
 natures blent
 Into a sphere from youthful sympathy,
 Or else, to alter Plato's parable,
 Into the yolk and white of the one
 shell.

III

And thinking of that fit of grief or
 rage
 I look upon one child or t'other there
 And wonder if she stood so at that
 age-
 For even daughters of the swan can
 share
 Something of every paddler's heri-
 tage-
 And had that colour upon cheek or
 hair
 And thereupon my heart is driven wild :
 She stands before me as a living child.

IV

Her present image floats in to the
 mind-
 Did quattrocento finger fashion it
 Hollow or cheek as though it drank
 the wind
 And took a mass of shadows for its
 meat ?
 And I though never of Ledæan kind
 Had pretty plumage once-enough of
 that,
 Better to smile on all than smile, and
 show
 There is a comfortable kind of old
 scarecrow.

V

What youthful mother, a shape upon
 her lap
 Honey of generation had betrayed,
 And that must sleep, shriek, struggle
 to escape
 As recollection or the drug decide,
 Would think her son, did she but see
 that shape
 With sixty or more winters on its
 head,
 A compensation for the pang of his

birth,
Or the uncertainty of his setting
forth ?

VI

Plato thought nature but a spume
that plays
Upon a ghostly paradigm of things ;
Solider Aristotle played the taws
Upon the bottom of a king of kings ;
World-famous golden-thighed Pytha-
goras
Fingered upon a fiddle stick or strings
What a star sang and careless Muses
heard :
Old clothes upon old sticks to scare
a bird.

VII

Both nuns and mothers workship images,
But those the candles light are not as
those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts-O
Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory sym-
bolise-
Or self-born mockers of man's enter-
prise ;

VIII

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own
despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight
oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the
bole ?
O body swayed to music, O brighten-
ing glance,

How can we know the dancer from the
dance ?

COLONUS' PRAISE (From ' Oedipus at Colonus ')

CHORUS

COME praise Colonus' horses and come
praise
The wine dark of the wood's intri-
cacies,
The nightingale that deafens daylight
there,
If daylight ever visit where,
Unvisited by tempest or by sun,
Immortal ladies tread the ground
Dizzy with harmonious sound,
Semele's lad a gay companion.

And yonder in the gymnasts' garden
thrives
The self-sown, self-begotten shape that
gives
Althenian intellect its mastery,
Even the grey-leaved olive tree
Miracle-bred out of the living stone ;
Nor accident of peace nor war
Shall wither that old marvel, for
The great grey – eyed Athene stares
thereon.

Who comes into this country, and has
come
Where golden crocus and narcissus
bloom,
Where the Great Mother, mourning
for her daughter
And beauty-drunken by the water
Glittering among grey – leaved olive
trees,
Has plucked a flower and sung her loss ;
Who finds abounding Cephissus
Has found the loveliest spectacle there
Is.

Because this country has a pious mind
 And so remembers that when all
 mankind
 But trod the road, or paddled by the
 shore,
 Poseidon gave it bit and oar,
 Every Colonus lad or lass discourses
 Of that oar and of that bit ;
 Summer and winter, day and night,
 Of horses and horses of the sea, white
 horses.

**THE HERO, THE GIRL, AND
 THE FOOL**

THE GIRL

I RAGE at my own image in the glass,
 That's so unlike myself that when you
 praise it
 It is as though you praised another,
 or even
 Mocked me with praise of my mere
 opposite ;
 And when I wake towards morn I
 dread myself
 For the heart cries that what deception
 wins
 Cruelty must keep ; therefore be
 warned and go
 If you have seen that image and not
 the woman.

THE HERO

I have raged at my own strength
 because you have loved it.

THE GIRL

If you are no more strength than I am
 beauty
 I had better find a convent and turn
 nun ;
 A nun at least has all men's rever-
 ence
 And needs no cruelty.

THE HERO

I have heard one say
 That men have reverence for their
 holiness
 And not themselves.

THE GIRL

Say on and say
 That only God has loved us for ourselves,
 But what care I that log for a man's
 love ?

THE FOOL BY THE ROADSIDE

When my days that have
 From cradle run to grave
 From grave to cradle run instead ;
 When thoughts that a fool
 Has wound upon a spool
 Are but loose thread, are but loose
 thread.

When cradle and spool are past
 And I mere shade at last
 Coagulate of stuff
 Transparente like the wind,
 I think that I may find
 A faithful love, a faithful love.

**OWEN AHERN AND HIS
 DANCERS**

I

A STRANGE thing surely that my heart
 when love had come unsought
 Upon the Norman upland or in that
 poplar shade,
 Should find no burden but itself and
 yet should be worn out.
 It could not bear that burden and
 therefore it went mad.

The south wind brought it longing, and

the east wind despair,
The west wind made it pitiful, and the
north wind afraid.
It feared to give its love a hurt with all
the tempest there ;
It feared the hurt that she could give
and therefore it went mad.

I can exchange opinion with any
neighbouring mind,
I have as healthy flesh and blood as
any rhymers had,
But oh my Heart could bear no more
when the upland caught the wind ;
I ran, I ran, from my love's side
because my Heart went mad.

II

The Heart behind its rib laughed out,
'You have called me mad,' it said.
'Because I made you turn away and
run from that young child ;
How could she mate with fifty years
that was so wildly bred ?
Let the cage bird and the cage bird
mate and the wild bird mate in
the wild.'

'You but imagine lies all day, O
murderer,' I replied.
'And all those lies have but one end
poor wretches to betray ;
I did not find it in any cage that woman
at my side.
O but her heart would break to learn
my thoughts are far away.'
'Speak all your mind,' my Heart sang
out, 'speak all your mind ; who
cares,
Now that your tongue cannot persuade
the child till she mistake
Her childish gratitude for love and
match your fifty years.
O let her choose a young man now and
all for his wild sake.'

A MAN YOUNG AND OLD

FIRST LOVE

THROUGH nurtured like the sailing
moon
In beauty's murderous brood,
She walked awhile and blushed awhile
And on my pathway stood
Until I thought her body bore
A heart of flesh and blood.

But since I laid a hand thereon
And found a heart of stone
I have attempted many things
And not a thing is done,
For every hand is lunatic
That travels on the moon.

She smiled and that transfigured me
And left me but a lout,
Maundering here, and maundering
there,
Emptier of thought
Than heavenly circuit of its stars
When the moon sails out.

HUMAN DIGNITY

Like the moon her kindness is,
If kindness I may call
What has no comprehension in't,
But is the same for all
As though my sorrow were a scene
Upon a painted wall.

So like a bit of stone I lie
Under a broken tree.
I could recover if I shrieked
My heart's agony
To passing bird, but I am dumb
From human dignity.

THE MERMAID

A mermaid found a swimming lad,
Picked him for her own,
Pressed her body to his body,
Laughed ; and plunging down
Forgot in cruel happiness
That even lovers drown.

THE DEATH OF THE HARE

I have pointed out the yelling pack,
The hare leap to the wood,
And when I pass a compliment
Rejoice as lovers should
At the drooping of an eye
At the mantling of the blood.

Then suddenly my heart is wrung
By her distracted air
And I remember wildness lost
And after, swept from there,
Am set down standing in the wood
At the death of the hare.

THE EMPTY CUP

A crazy man that found a cup,
When all but dead of thirst,
Hardly dared to wet his mouth
Imagining, moon accursed,
That another mouthful
And his beating heart would burst.
October last I found it too
But found it dry as bone,
And for that reason am I crazed
And my sleep is gone.

HIS MEMORIES

We should be hidden from their
eyes,
Being but holy shows
And bodies broken like a thorn
Whereon the bleak north blows,
To think of buried Hector
And that none living knows.

The women take so little stock
In what I do or say
They'd sooner leave their cosseting
To hear a jackass bray ;
My arms are like the twisted thorn
And yet there beauty lay ;

The first of all the tribe lay there
And did such pleasure take-
She who had brought great Hector
down
And put all Troy to wreck-
That she cried into his ear
Strike me if I shriek.

THE FRIENDS OF HIS YOUTH

Laughter not time destroyed my
voice
And put that crack in it,
And when the moon's pot-bellied
I get a laughing fit,
For that old Madge comes down the lane
A stone upon her breast,
And a cloak wrapped about the stone,
And she can get no rest
With singing hush and hush-a-bye ;
She that has been wild
And barren as a breaking wave
Thinks that the stone's a child.
And Peter that had great affairs
And was a pushing man
Shrieks ' I am King of the Peacocks,'
And perches on a stone ;
And then I laugh till tears run down
And the heart thumps at my side,
Remembering that her shriek was love
And that he shrieks form pride.

SUMMER AND SPRING

We sat under an old thorn-tree
And talked away the night,
Told all that had been said or done
Since first we saw the light,
And when we talked of growing up
Knew that we'd halved a soul

And fell the one in t'other's arms
That we might make it whole ;
Then Peter had a murdering look
For it seemed that he and she
Had spoken of their childish days
Under that very tree.

O what a bursting out there was,
And what a blossoming,
When we had all the summer time
And she had all the spring.

THE SECRETS OF THE OLD

I have old women's secrets now
That had those of the young ;
Madge tells me what I dared not
 think
When my blood was strong,
And what had drowned a lover once
Sounds like an old song.

Though Margery is stricken dumb
If thrown in Madge's way,
We three make up a solitude ;
For none alive to-day
Can know the stories that we know
Or say the things we say :

How such a man pleased women
 most
Of all that are gone,
How such a pair loved many years
And such a pair but one,
Stories of the bed of straw
Or the bed of down.

HIS WILDNESS

O bid me mount and sail up there
Amid the cloudy wrack,
For Peg and Meg and Paris' love
That had so straight a back,
Are gone away, and some that stay,
Have changed their silk for sack.

Were I but there and none to hear
I'd have a peacock cry
For that is natural to a man

That lives in memory,
Being all alone I'd nurse a stone
And sing it lullaby.

THE THREE MONUMENTS

THEY hold their public meetings where
Our most renowned patriots stand,
One among the birds of the air,
A stumpier on either hand ;
And all the popular statesmen say
That purity built up the state
And after kept it from decay ;
Admonish us to cling to that
And let all base ambition be,
For intellect would make us proud
And pride bring in impurity :
The three old rascals laugh aloud.

FROM ' OEDIPUS AT COLONUS '

I

ENDURE what life God gives and asks
no
 longer span ;
Cease to remember the delights of
 youth, travel-wearied aged man ;
Delight becomes death-longing if all
 longing else be vain.

II

Even from that delight memory
 treasures so,
Death, despair, division of families,
 all entanglements of mankind
 grow,
As that old wandering beggar and
 these God-hated children know.

III

In the long echoing street the laughing
 dancers throng,
The bride is carried to the bridegroom's
 chamber through torchlight and

And thereupon a colloquy took place
 That I commend to all the chroniclers
 To show how violent great hearts can
 lose
 Their bitterness and find the honey-
 Comb.
 ‘ I have brought a slender bride into
 the house ;
 You know the saying “Change the
 bride with Spring”,
 And she and I, being sunk in happi-
 ness,
 Cannot endure to think you tread
 these paths,
 When evening stirs the jasmine, and yet
 Are brideless.’

 ‘ I am falling into years.’

‘ But suchas you and I do not seem old
 Like men who live by habit. Every
 day
 I ride with falcon to the river’s edge
 Or carry the ringed mail upon my back,
 Or court a woman ; neither enemy,
 Game-bird, nor woman does the same
 thing twice ;
 And so a hunter carries in the eye
 A mimicry of youth. Can poet’s
 thought
 That springs from body and in body
 falls
 Like this pure jet, now lost amid blue
 sky
 Now bathing lily leaf and fishes’ scale,
 Be mimicry ? ’

 ‘ What matter if our souls
 Are nearer to the surface of the body
 Than souls that start no game and
 turn no rhyme !
 The soul’s own youth and not the
 body’s youth
 Shows through our lineaments. My
 candle’s bright,
 My lantern is too loyal not to show
 That it was made in your great
 father’s reign.’

‘ And yet the jasmine season warms
 our blood.’

‘ Great prince, forgive the freedom of
 my speech ;
 You think that love has seasons, and
 you think
 That if the spring bear off what the
 spring gave
 The heart need suffer no defeat ; but I
 Who have accepted the Byzantine
 faith,
 That seems unnatural to Arabian
 minds,
 Think when I choose a bride I choose
 for ever ;
 And if her eye should not grow bright
 for mine
 Or brighten only for some younger eye,
 My heart could never turn from daily
 ruin,
 Nor find a remedy.’

 ‘ But what if I
 Have lit upon a woman, who so shares
 Your thirst for those old crabbed
 mysteries,
 So strains to look beyond our life, an
 eye
 That never knew that strain would
 scarce seem bright,
 And yet herself can seem youth’s very
 fountain,
 Being all brimmed with life.’

 ‘ Were it but true
 I would have found the best that life
 can give,
 Companionship in those mysterious
 things
 That make a man’s soul or a woman’s
 soul
 Itself and not some other soul.’

 ‘ That love
 Must needs be in this life and in what
 follows
 Unchanging and at peace, and it is right
 Every philosopher should praise that
 love.

But I being none can praise its
 opposite.
 It makes my passion stronger but to
 think
 Like passion stirs the peacock and his
 mate,
 The wild stag and the doe ; that
 mouth to mouth
 Is a man's mockery of the changeless
 soul.'
 And thereupon his bounty gave what
 now
 Can shake more blossom from autumnal
 chill
 Than all my bursting springtime knew.
 A girl
 Perched in some window of her
 mother's house
 Had watched my daily passage to and
 fro ;
 Had heard impossible history of my
 past ;
 Imagined some impossible history
 Lived at my side ; though time's
 disfiguring touch
 Gave but more reason for a woman's
 care.
 Yet was it love of me, or was it
 love
 Of the stark mystery that has dazed
 my sight,
 Perplexed her phantasy and planned
 her care ?
 Or did the torchlight of that mystery
 Pick out my features in such light and
 shade
 Two contemplating passions chose one
 theme
 Through sheer bewilderment ? She
 had not paced
 The garden paths, nor counted up the
 rooms,
 Before she had spread a book upon
 her knees
 And asked about the pictures or the
 text ;
 And often those first days I saw her stare

On old dry writing in a learned
 tongue,
 On old dry faggots that could never
 please
 The extravagance of spring ; or move
 a hand
 As if that writing or the figured page
 Were some dear cheek.
 Upon a moonless night
 I sat where I could watch her sleeping
 form,
 And wrote by candle – light ; but her
 form moved,
 And fearing that my light disturbed
 her sleep
 I rose that I might screen it with a
 cloth.
 I heard her voice, ' Turn that I may
 expound
 What's bowed your shoulder and made
 pale your cheek ' ;
 And saw her sitting upright on the
 bed ;
 Or was it she that spoke or some great
 Djinn ?
 I say that a Djinn spoke. A live-long
 hour
 She seemed the learned man and I the
 child ;
 Truths without father came, truths
 that no book
 Of all the uncounted books that I have
 read,
 Nor though out of her mind or mine
 begot,
 Self – born, high – born, and solitary
 truths,
 Those terrible implacable straight lines
 Drawn through the wandering vege-
 tative dream,
 Even those truths that when my bones
 are dust
 Must drive the Arabian host.
 The voice grew still,
 And she lay down upon her bed and slept,
 But woke at the first gleam of day,
 rose up

And swept the house and sang about
 her work
 In childish ignorance of all that passed.
 A dozen nights of natural sleep, and
 then
 When the full moon swam to its
 greatest height
 She rose, and with her eyes shut fast
 in sleep
 Walked through the house. Un-
 noticed and unfelt
 I wrapped her in a heavy hooded
 cloak, and she,
 Half running, dropped at the first
 ridge of the desert
 And there marked out those emblems
 on the sand
 That day by day I study and marvel at,
 With her white finger. I led her home
 asleep
 And once again she rose and swept the
 house
 In childish ignorance of all that passed.
 Even to-day, after some seven years
 When maybe thrice in every moon her
 mouth
 Murmured the wisdom of the desert
 Djinns,
 She keeps that ignorance, nor has
 she now
 That first unnatural interest in my
 books.
 It seems enough that I am there ;
 and yet
 Old fellow student, whose most patient
 ear
 Heard all the anxiety of my passionate
 youth,
 It seems I must buy knowledge with
 my peace.
 What if she lose her ignorance and so
 Dream that I love her only for the
 voice,
 That every gift and every word of
 praise
 Is but a payment for that midnight
 voice

That is to age what milk is to a
 child !
 Were she to lose her love, because she
 had lost
 Her confidence in mine, or even lose
 Its first simplicity, love, voice and all,
 All my fine feathers would be plucked
 away
 And I left shivering. The voice has
 drawn
 A quality of wisdom from her love's
 Particular quality. The signs and
 shapes ;
 All those abstractions that you fancied
 were
 From the great treatise of Parmenides ;
 All, all those gyres and cubes and
 midnight things
 Are but a new expression of her body
 Drunk with the bitter sweetness of her
 youth.
 And now my utmost mystery is out.
 A woman's beauty is a storm-tossed
 banner ;
 Under its wisdom stands, and I alone-
 Of all Arabia's lovers I alone-
 Nor dazzled by the embroidery, nor
 lost
 In the confusion of its night – dark
 folds,
 Can hear the armed man speak.

1923.

ALL SOUL'S NIGHT
 AN EPILOGUE TO ' A VISION '

MIDNIGHT has come and the great
 Christ Church Bell,
 And many a lesser bell, sound through
 the room ;
 And it is All Soul's Night,
 And tow long glasses brimmed with
 muscatel
 Bubble upon the table. A ghost may
 come ;
 For it is a ghost's right,

His element is so fine
Being sharpened by his death,
To drink from the wine-breath
While our gross palates drink from
the whole wine.

I need some mind that, if the cannon
sound
From every quarter of the world, can
stay
Wound in mind's pondering,
Ass mummies in the mummy-cloth are
wound ;
Because I have a marvelous thing to
say,
A certain marvelous thing
None but the living mock,
Though not for sober ear ;
It may be all that hear
Should laugh and weep an hour upon
the clock.

H-'s the first I call. He loved
strange thought
And knew that sweet extremity of
pride
That's called platonic love,
And that's to such a pitch of passion
wrought
Nothing could bring him, when his
lady died,
Anodyne for his love.
Words were but wasted breath ;
One dear hope had he :
The inclemency
Of that or the next winter would be
death.

Two thoughts were so mixed up I
could not tell
Whether of her or God he thought the
most,
But think that his mind's eye,
When upward turned, on one sole
image fell ;
And that a slight companionable ghost,
Wild with divinity,

Had so lit up the whole
Immense miraculous house,
The Bible promised us,
It seemed a gold-fish swimming in a
bowl.

Oh Florence Emery I call the next,
Who finding the first wrinkles on a face
Admired and beautiful,
And knowing that the future would
be vexed
With 'minished beauty, multiplied
commonplace,
Preferred to teach a school,
Away from neighbour or friend
Among dark skins, and there
Permit foul years to wear
Hidden from eyesight to the un-
noticed end.

Before that end much had she raveled
out
From a discourse in figurative speech
By some learned Indian
On the soul's journey. How it is
whirled about,
Wherever the orbit of the moon can
reach,
Until it plunge into the sun ;
And there, free and yet fast
Being both Chance and Choice,
Forget its broken toys
And sink into its own delight at last.

And I call up MacGregor from the
grave,
For in my first hard springtime we
were friends,
Although of late estranged.
I thought him half a lunatic, half
knave,
And told him so, but friendship never
ends ;
And what if mind seem changed,
And it seem changed with the mind,
When thoughts rise up unbid
On generous things that he did

And I grow half contented to be blind.

He had much industry at setting out,
Much boisterous courage, before lonely-
ness
Had driven him crazed ;
For meditations upon unknown
thought
Make human intercourse grow less and
less ;
They are neither paid nor praised.
But he'd object to the host,
The glass because my glass ;
A ghost-lover he was
And may have grown more arrogant
being a ghost.

But names are nothing. What matter
who it be,
So that his elements have grown so
fine
The fume of muscatel
Can give his sharpened palate ecstasy
No living man can drink from the
whole wine.
I have mummy truths to tell
Whereat the living mock,
Though not for sober ear,
For maybe all that hear
Should laugh and weep an hour upon
the clock.

Such thought – such thought have I
that hold it tight
Till meditation master all its parts,
Nothing can stay my glance
Until that glance run in the world's
despite
To where the damned have howled
away their hearts,
And where the blessed dance ;
Such thought that in it bound
I need no other thing
Wound in mind's wandering,
As mummies in the mummy-cloth are
wound.

7. Anexo 2: "Fragments" en *Collected Poems* (1933)

Fragments

I

Locke sank into a swoon;
The Garden died;
God took the spinning-jenny
Out of his side.

II

Where got I that truth?
Out of a medium's mouth,
Out of nothing it came,
Out of the forest loam,
Out of dark night where lay
The crowns of Nineveh.

8. Bibliografía

- “B.L. W.B. Yeats” (s. f.) [en línea], disponible en: <http://themargins.net/bib/B/BL/bl124.html>, recuperado: 5 de enero de 2013.
- “The Nobel Prize in Literature 1923” (2013), disponible en http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/, recuperado: 2 de enero de 2013.
- Archibald, D. y O'Donnell, W. (comps.), (1999), *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume III. Autobiographies*, Nueva York, Scribner.
- Aristóteles (2004), *Poética*, Villar, A (trad.), Madrid, Alianza.
- Benjamin, W. (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- “The Idea of a Mystery”, “The Great Art of Making Things Seem Closer Together”, “Program for Literary Criticism”, “The Crisis of the Novel”, “Literature History and the Study of Literature”, “Experience and Poverty”, “The Present Social Situation of the French Writer” y “The Author as Producer” en *Walter Benjamin. Selected Writings Volume 2. 1927-1934*, Livingstone, R. (trad.), Cambridge, Harvard University Press.
- Bethurum, D. y Stewart, R. (1954), “William Butler Yeats”, en *English Lyric Poetry*, EEUU, Scott, Foresman and Company.
- Bradbury, M. y McFarlane, J. (comps.), (1985), *Modernism*, Nueva York, Penguin.
- Benjamin, W. (1999), “The Idea of a Mystery”, “The Great Art of Making Things Seem Closer Together”, “Program for Literary Criticism”, “The Crisis of the Novel”, “Literature History and the Study of Literature”, “Experience and Poverty”, “The Present Social Situation of the French Writer” y “The Author as Producer” en *Walter Benjamin. Selected Writings Volume 2. 1927-1934*, Livingstone, R. (trad.), Cambridge, Harvard University Press.
- Ellmann, R. (1979), *Yeats. The Man and the Masks*, Nueva York, W.W. Norton.
- (1990), “La segunda pubertad de W.B. Yeats”, en *Cuatro dublinese*, Moya, A. (trad.), Bogotá, Tusquets.
- Finneran, R.J. (comp.), (1996), *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Nueva York, Scribner.
- Foster, R.F. (1989), *Modern Ireland. 1600-1972*, Nueva York, Penguin.
- García, L.I. (2010), “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones – Revista de teoría crítica. Número 2 (diciembre 2010)*, disponible en http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf, recuperado: 29 de diciembre de 2012.

Pethica, J. (comp.), (2000), *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*, Nueva York, W.W. Norton.

Saddlemeyer, A. (comp.), (2011), *W.B. Yeats & George Yeats. The Letters*, Nueva York, Oxford University Press.

Wilson, E. (1991), *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Nueva York, Collier.

Yeats, W.B. (1975), *A Vision*, Nueva York, Collier.

___ (2003), *Irish Fairy and Folk Tales*, Nueva York, Modern Library.

___ (2004), *The Celtic Twilight. Faerie and Folklore*, Nueva York, Dover.

___ (2004), *The Tower. A Facsimile Edition*. Nueva York, Scribner.