



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Las fases de la luna:

La primera etapa artística de W. B. Yeats bajo la metáfora tripartita del vidente, el profeta y el legislador en algunos de sus poemarios (1889-1900) y ensayos (1895-1916)

TESIS QUE PRESENTA:

CÉSAR ADRIÁN REYES HERNÁNDEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

ASESORA:

DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia

A Rodrigo M.

ÍNDICE

Introducción.....	4
PARTE I. EL ASCENSO.....	15
1.1 El albor de la sensibilidad: romanticismo inglés.....	15
1.1.1 El concepto de imaginación.....	15
1.1.2. La idea de naturaleza.....	19
1.2 El altar, no el púlpito: esteticismo.....	23
1.2.1 Ritual y religiosidad.....	25
1.2.2 Pasión poética e individualidad.....	29
1.3 El anhelo de Sémele: simbolismo.....	34
1.3.1 El símbolo yeatsiano.....	37
1.3.2 Yeats, el “decadente”.....	42
1.4 El canto de <i>Eire</i> : nacionalismo literario.....	45
1.4.1 El arado.....	49
1.4.2 La espada.....	53
1.5 La marea oculta: magia.....	57
1.5.1 El símbolo y la analogía.....	59
PARTE II. LAS FASES DE LA LUNA: EL VIDENTE, EL PROFETA Y EL LEGISLADOR .	68
2.1 El vidente: la otra vía de conocimiento.....	70
2.1.1 Teoría del conocimiento.....	71
2.1.2 Método de acceso a la visión.....	73
2.1.3 El aislamiento del artista.....	75
2.2 El profeta: el hombre de religión.....	81
2.2.1 Expresión de la creencia.....	83
2.2.2 El hombre de religión.....	87
2.2.3 Guardián de los valores.....	89
2.3 El legislador: entre la contemplación y la acción.....	92
2.3.1 El uno y los otros.....	93
2.3.2 Autoridad.....	98
2.3.3 Ética de la estética.....	101
Conclusiones.....	104
BIBLIOGRAFÍA.....	109

Introducción

La poesía de W. B. Yeats se sitúa en el movimiento de modernidad en la literatura inglesa. Las condiciones en que se gesta ofrecen la imagen de cambio acentuado: nace en la noche del siglo XIX e interviene en el apresurado despertar del siglo XX. Es materia de una ruptura, pero también de una continuidad (Paz, 2003); es una afirmación de valores filosóficos y poéticos, pero también un cuestionamiento y reelaboración de los mismos. Tal ubicación, tan privilegiada como desventurada, confiere a la poesía yeatsiana una violenta prosapia: es una herida romántica de la que mana modernidad.

La poesía de Yeats se desarrolla a partir de una de las tradiciones centrales más importantes, el romanticismo (ese desgarre en la conciencia europea, que es diversificación de principios estéticos, estilos creativos, géneros literarios y formas de pensamiento). Y si bien el romanticismo presenta un carácter unitario, posee distintos periodos, así como formas de asimilarlo. Al menos en una primera fase, la poesía yeatsiana echa raíces en el romanticismo inglés* (correspondiente a las primera veintena del siglo XIX) del que paulatinamente se separará para hermanar su canto al de movimientos finiseculares como el simbolismo francés (que confiere un poder taumátúrgico a símbolos y que promovía la analogía, la capacidad sensible, la imaginación y las pasiones) y el esteticismo inglés (con su énfasis en los impulsos, la sensibilidad estética y la división palmaria entre arte y vida, y que al mismo tiempo concedía al arte un dominio autónomo). De modo general, estas son las influencias más destacables en su poesía.

Desde luego, no conforman un panorama completo. Otras ideas matizan y dan voz al variado

* Las condiciones en que se habría de desarrollar la nueva tradición, el romanticismo, había sido establecidas por William Blake, quien de manera visionaria inauguró las nuevas sensibilidades de un "primer" romanticismo en torno a la imaginación, adelantando las posibilidades del símbolo literario, dispositivo aprovechado por el romanticismo finisecular. Con respecto a las condiciones prerrománticas, estas son breves pero concisamente elucidadas por Lilian Furst (Furst, 1969). Conviene confrontarla con la perspectiva de René Wellek, quien aboga por la unidad del romanticismo y la pertenencia de Blake a esta tradición (Wellek, 1983).

mosaico de la poesía yeatsiana: el ocultismo y las artes mágicas, que buscan penetrar y dominar mediante un conocimiento distinto al científico los secretos de la naturaleza; el neoplatonismo, antigua doctrina que afirma la existencia de una realidad inmanente, invisible y más vasta que aquella que vivimos; y finalmente, están los mitos celtas, inspiradores de imágenes que permiten asir el mundo en defensa de un *mythos* preservador y nostálgico en abierta negación a un *logos* avasallante.

Todas estas corrientes filosóficas, creencias religiosas, ideologías sin parangón son rescatadas y refundidas armoniosamente en una monstruosa, maravillosa suma de poéticas. Sin embargo, la particularidad de la poesía yeatsiana reside no en ese heterogéneo cúmulo de elementos, sino en la intensidad conferida a los conceptos poéticos heredados del romanticismo, esteticismo y simbolismo —como la imaginación, la idea de naturaleza, la imagen poética bajo la formas del símbolo y la analogía; la obra de arte con vida propia— mismos que devienen una óptica especial que le ayuda a leer, ordenar y explicitar las distintas corrientes reunidas.

II

La consolidación de la primera etapa de la poesía de Yeats culmina con la publicación de *The Wind Among The Reeds* (1899). Esta obra, junto con todas las anteriores, da cuenta de la especial lectura que Yeats hizo de su principal fuente, el romanticismo. Al señalar que los elementos que Yeats heredó y adaptó de la tradición romántica y de las vertientes simbolista y esteticista, no quiere darse a entender que esos valores se hayan mantenido inamovibles: esto tendría como consecuencia un estancamiento fatal para cualquier poesía. Señalar la deuda con algún movimiento no equivale a clasificarlo rígidamente dentro del mismo: esto destruiría la particularidad de cada poeta (la clasificación que establecen las historias literarias es funcional y relativa; no por ello sus delimitaciones son menos vagas, dado que el cambio de pensamiento que inaugura otras corrientes, otras tendencias, no es brusco, sino gradual). El objetivo de este trabajo

es determinar la filiación y la continuidad de las fuentes de la poesía de Yeats; pero también, en un ánimo de diversidad, se demostrarán las rupturas más significativas, pues en esta escisión reside el espíritu de la búsqueda de una voz propia, un estilo personal: es en las distancias acentuadas donde radica lo puramente yeatsiano.

¿Qué se entiende cuando se adjetiva como romántica la poesía de Yeats? Toda vez que se usen los términos romanticismo y romántico, debe entenderse que está implícita cierta uniformidad del movimiento, en su mayoría de carácter europeo, que cuenta, como se dijo, “con una primera fase relativamente más optimista, más cercana a la Naturaleza, y una segunda, a fines de siglo, decadente, desencantada de la acción, que tiene a la ciudad como hábitat: ni Wordsworth ni Rousseau: Baudelaire” (Chaves, 2005: 15). Dicho de otro modo, el carácter unitario del romanticismo no es monolítico, sino “el resultado del acoplamiento armonioso de las diferencias” (Chaves, 2005: 15). De ahí que se pueda, justamente, considerar a los movimientos decadentistas, el simbolismo francés y el esteticismo inglés, como consustanciales al romanticismo, lo que indica además que hay varias formas de aprender de él. El primero se gesta desde los mismos inicios del romanticismo y puede verse como su metamorfosis:

La poesía francesa [el simbolismo] de la segunda mitad del siglo pasado [XIX] [...] es indisoluble del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo. (Paz, 2003: 99)

También el esteticismo es el resultado de una larga tendencia subjetivista: tiene sus orígenes en las teorías de los románticos iniciales (como Schelling, Goethe y Schiller) sobre el culto a la belleza y la expresión del genio original. El reforzamiento de la idea de personalidad en el arte ayuda a definir ciertas ideas de la poesía yeatsiana, como aquella de conferir autoridad al poeta, según se verá en capítulos posteriores.

Sin embargo, la poesía de Yeats no es toda viva imagen del romanticismo; si se aplica este término a la poesía de Yeats, es de forma provisional y sirve sólo para un primer periodo poético. El carácter romántico va más allá de lo onírico de sus versos, la languidez otoñal del tema amoroso o el exotismo o folclor —ya sea localista o nacionalista— estilizado en algunos poemas. No obstante, cuando se usan estos términos para referirse a alguna cualidad de la poesía yeatsiana, se pretende que estos términos designen en específico al movimiento romántico inglés, pues si bien Yeats leyó a otros románticos continentales, su aprendizaje del movimiento proviene en su mayoría de autores ingleses como William Blake y P.B. Shelley, figuras centrales en el desarrollo de su poesía.

El huella del romanticismo en Yeats no sólo se explica por la proximidad histórica que tuvo con esta tradición; hubo en él, además, un vivo interés por dar continuidad a los conceptos de imaginación y de imagen poética, ya sea porque brindaban un soporte estable a sus ideas sobre el ejercicio poético; o bien porque se avenían a sus creencias; aunque en Yeats es difícil asegurar dónde termina la poesía y dónde comienza la creencia. El reconocimiento del poder creativo de la imaginación y sus productos —la ensoñación, el arte imaginativo— cambian con respecto a ciertos periodos históricos anteriores: de vulgares productos de la mimesis se transforman en verdaderas fuentes de luz (Starobinsky, 1974). Esto será perpetuado por Yeats y acaso constituya el último intento finisecular de dar continuidad a un agonizante movimiento dentro de sus propios límites.

No todo es filiación: al concepto de naturaleza del “primer” romanticismo se le trata de armonizar dentro de la filosofía del poeta. Al fracasar este intento, es suplido por una visión profana, cercana al pensamiento del segundo romanticismo: la naturaleza ahora se muestra indiferente y es incluso hostil al hombre. La otrora radiante comunión entre hombre y naturaleza es reemplazada por una mirada de desconfianza. Del mismo modo, las ambiciosas premisas de

unión entre poesía, filosofía y religión habían sido vencidas por el auge de las ciencias, la diversificación del saber y la secularización. Desde un punto de vista general, esto señala que en el poeta irlandés hay una actitud de apertura, pero también una evolución de los conceptos mencionados, que finalmente le sirvieron para leer e interpretar distintas épocas artísticas, como la medieval, la isabelina o la romántica.

La década de 1890 dejó profundas experiencias en Yeats. No podría esperarse que Yeats simpatizara con la tendencia realista de la época victoriana, el cientificismo rampante y la preocupación por los problemas sociales, si bien se dan las pautas decisivas que habrán de llevarle a tomar el estandarte de la liberación de su patria, Irlanda. De momento, su poesía está libre de tales preocupaciones, posiblemente debido a la presencia del esteticismo pateriano y su naciente interés por lo oculto. La retracción de la poesía de cualquier realidad —social, política— le parecía ser la única solución, y por demás deseable, que obedecía esa extraña lógica de que, apartada, la poesía se condensaría: sería más pura y espiritual, el lado contrario del grosero realismo y materialismo imperantes. Es decir, en Yeats, la acogida del esteticismo pateriano obedece a la creación de un arte libre del cientificismo y de la moral victoriana.

El contacto con la teoría esteticista proviene en buena medida de las obras de Walter Pater, aquel sabio cenobita de Oxford, quien pugnara por una teoría estética donde el arte se bastase a sí mismo; es decir, que fuera autotélica. Soñaba con un arte puro e independiente, y veía con creciente desconfianza el didacticismo impulsado por la moral, y que esta, a su vez, moviera a la acción. Lo propio del artista, al estar su vida consagrada a la imagen, es la inacción, la contemplación. Al mismo tiempo, una gran importancia es conferida al momento creativo, la sensibilidad y los impulsos: tal es la conclusión que arrojan lecturas como *Marius the Epicurean* y *Studies in the History of the Renaissance*. Como se verá adelante, en las teorías sobre el arte de

la incipiente poesía de Yeats, reflejadas a su vez en su estilo, tuvo gran parte la doctrina estética pateriana.

Sin embargo, la lectura que hizo Yeats del esteticismo fue mesurada: se dio cuenta de que el esteticismo (que en su afanosa búsqueda de la belleza enfatizaba el aura del arte por encima de la vida o entendía la vida bajo el espíritu del arte, y cuidaba de sobremanera la sensibilidad, el estilo y la forma), derivaba pronto en un discurso solipsista e incluso manierista. Yeats entendió, asimismo, que la figura del poeta encerrado en su torre —y por tanto apartado de toda realidad— no podía funcionar ya en el nuevo siglo y se apresuró a conciliar sus ideas contemplativas con las del hombre de acción. Esa será la ruptura más significativa con ese movimiento.

El esteticismo no fue el único movimiento en la fructífera década de 1890. Hecho conocido es la inmersión de Yeats en el simbolismo francés por mediación de Arthur Symons. El término simbolismo y sus derivaciones tienen variadas acepciones en el lenguaje por tener un extenso uso en las ciencias, las artes y el habla común. Con el fin de evitar confusiones, es necesario aclarar en qué contexto se ha de tratar dicho término. Debe entenderse, al menos en el contexto de esta investigación, no en el sentido lingüístico, sino en el valor metafísico y taumatúrgico que le dan los poetas simbolistas franceses. Esta es la definición que exalta el *symbolisme* o simbolismo (movimiento literario surgido en Francia durante la última veintena del siglo XIX) el cual acusa un claro énfasis trascendental, metafísico y taumatúrgico en torno a su figura central, el símbolo. El simbolismo no siempre alcanza la convención, puesto que varios símbolos son manejados también de forma privada; además, no son sólo visuales, ya que todos los sentidos participan en el asomarse a otra realidad. Estas definiciones habrán de profundizarse en la sección dedicada al simbolismo.

El uso de los símbolos en Yeats se atribuye a la influencia que tuvo el simbolismo francés. Pero la familiaridad que guarda Yeats con el simbolismo data ya desde una primera

formación como artista plástico: su padre, John Yeats (pintor) le había enviado a la Escuela de Arte en Dublín y él mismo lo había iniciado en el simbolismo pictórico. Los prerrafaelistas no le eran desconocidos a Yeats hijo, influencia notable en sus primeros versos, ya que la filosofía de este grupo fue su primer modo de interpretar las corrientes de su tiempo (Larrisy, 2001). De igual manera, la poesía de William Blake ejerció una vigorosa influencia en el desarrollo artístico de Yeats. Sin embargo, esta temprana visión aún está en ciernes: en *The Wanderings of Oisín*, no pasa de ser un curioso y discreto ornamento, una suerte de refugio para la tímida sensibilidad del poeta (Jeffares, 1961). No tiene aún la relevancia y la fuerza de obras como *The Green Helmet and Other Poems*; es decir, las ideas de este primer etapa aún están siendo trabajadas.

Este hecho ineludible apunta a una cuestión de suma importancia: ¿el contacto con el simbolismo francés supone un cambio radical en la poesía yeatsiana, ya sea en estilo, tono o sensibilidad? En todo caso, viene a sumarse a una serie de ideas y creencias más o menos afines, expresadas y desarrolladas a lo largo de una primera etapa poética que culmina en la publicación de *The Wind Among the Reeds* (1899). El simbolismo francés, por tanto, no dicta la dirección que habrá de seguir la poesía yeatsiana, puesto que ya cuenta con ella, pero sin duda alienta al poeta a adentrarse en el “bosque de símbolos” (en palabras de Baudelaire). De tal suerte, el uso que Yeats da al símbolo, que coincidiría con el simbolismo francés, pasa de ser un indeciso y tímido dispositivo poético a una óptica particular, un modo de ver las cosas.

Al mismo tiempo, la búsqueda de la verdad, de la imagen como algo más que literaria, conduce a Yeats a fundar la Sociedad Hermética de Dublín en 1885 (hecho que marcará la pauta para su perenne búsqueda de una verdad oculta, reflejado en su filiación con la Sociedad Teosófica y con la Orden del Alba Dorada). En un principio la crítica surgida en torno a la poesía de Yeats señalaba la práctica de la magia como una simple curiosidad. Pocas veces se le distinguía de otras ramas del esoterismo; se le tomaba como un solo, si bien dispar, conjunto. En

primer lugar, el interés de Yeats por la magia no es únicamente por los conjuros y el colorido esotérico: son del conocimiento del poeta corrientes tan heteróclitas como la tradición hermética, el neoplatonismo, el misticismo, el esoterismo, el espiritismo, la teosofía y las religiones orientales (hinduismo, budismo, etc). En Yeats, el estudio de las artes ocultas es más que una extravagancia: representa el interés del poeta por explorar nuevas sendas que conduzcan a la verdad.

La práctica de las artes ocultas enriquece sensiblemente su poesía al brindarle el impulso necesario para la creación: a la revelación que atribuye a la poesía se le suma aquella de la magia. Resulta del todo claro que sus creencias están estrechamente ligadas a sus preocupaciones estéticas, no sólo en lo concerniente al símbolo (donde está el vínculo más notorio), sino en la búsqueda de una religiosidad y en la fuerte atracción por el ritual, por la liturgia. Ejemplo notable de estas dos actividades es *A Vision* (publicado en 1925), culminación y sistematización que obedece los dos órdenes que rigen la vida del poeta: magia y poesía (y a pesar de ser una obra confusa y hasta llena de contradicciones, no debe desestimarse el aprendizaje obtenido del estudio del ocultismo). Pero esto es ya el final de una larga serie de exploraciones en el saber oculto, cuya simiente es la visión que crea y descifra símbolos.

En Yeats, el estudio de estas diversas áreas no es simultáneo, sino que se desplaza gradualmente: dado su creciente interés por las religiones de oriente, datado su estudio formal en 1885, se unirá a la sección esotérica de la Sociedad Teosófica de Madame Blavatsky, en 1888. Dos años más tarde, se une a la Orden Hermética del Alba Dorada y, por discrepancias con la Sociedad Teosófica, abandona dicha orden. Estas son las primeras prácticas institucionalizadas que habrán de vislumbrarse en la constitución de una primera etapa poética (*circa* 1889-1900) y ensayística (*circa* 1895-1916), las cuales guardan una relación de igualdad temática, a pesar de tener cada un desarrollo temporal desigual.

Junto al incipiente estudio de las artes ocultas, la curiosa mirada del poeta fija su atención en el folclor y las expresiones artísticas populares como una inagotable fuente de inspiración. La llegada a esta postura empezó como una romántica inclinación por el exotismo que mana de las civilizaciones antiquísimas (que a su vez es una búsqueda de una primera civilización, una primera lengua, etc.), como dan cuenta los poemas “Anashuya and Vijaya” y “The Indian upon God”, poemas de *Crossways* (1889). Pero la exploración de las civilizaciones milenarias aún no era una devoción, ni el descubrimiento asombro.

La revaloración de la tradición irlandesa, especialmente los mitos celtas, inicia como un colorido local, casi provinciano, pero pronto se convierte en ensueño nacionalista. Ello se debe a que Yeats se dio cuenta del potencial que tenían las leyendas y mitos para la configuración de una identidad nacional. Dos son las figuras que atizan el fuego nacionalista en Yeats, la primera con implicaciones políticas, y la segunda, de dimensión más literaria que política: en 1885 conoce a John O’Leary, líder feniano que regresa a Dublín tras un largo exilio, quien invita a Yeats a leer historia y literatura irlandesas. Y, en 1896, conoce a Lady Gregory, quien ayuda y alienta al joven poeta a empaparse del folclor irlandés.

De este modo, la mirada artística de Yeats es dual. Retrospectiva por una parte —en cuanto a la recuperación de valores ancestrales—; y prospectiva —la creación de una identidad nacional que al mismo tiempo inaugure una nueva tradición literaria. La incipiente poesía de Yeats, a este respecto, es memoria, pero también imaginación. A pesar de las implicaciones políticas, este ideal de una nueva Irlanda es más estético —al menos en un principio— es decir, no hay una agenda política. Y aún en plena efervescencia social, que desemboca en el Levantamiento de Pascua en 1916 (*The Easter Rising*), Yeats pelea siempre con desiguales armas de poeta: su arpa eolia y su desgarrador grito de Casandra.

Los primeros versos de Yeats, al estar imbuidos por una serie de concepciones afines al poder del símbolo (magia y mito, por ejemplo), devienen no sólo una poética, sino también una ética. En suma, una *weltanschauung*. Por tanto, ya desde su primera etapa artística, Yeats establece las bases de toda una filosofía de arte y vida. En su primera parte, el presente estudio tiene como objetivo analizar el aprendizaje obtenido de sus primeras influencias, constituido por ciertos elementos correspondientes a cada etapa del romanticismo.

En una segunda parte, se busca determinar cómo algunas de estas influencias son matizadas por la visión personal del poeta. En otras palabras, describir las consecuencias de esta visión inicial bajo la óptica tripartita del vidente, el profeta y el legislador, figuras que sirven para hablar de las funciones y los valores que Yeats observa y proyecta sobre la poesía. Para tales fines, el análisis abordará sólo algunos de los primeros libros de poesía y escritos teóricos, puesto que la cercanía entre ambos conjuntos de obras (poesía y ensayo) supone cierta uniformidad: algunos poemas y ensayos se señalan y comparten ideas esenciales. El estudio inicia pasando revista a los poemarios *Crossways* (1889), *The Rose* (1893) y *The Wind Among the Reeds* (1899), puesto que son de naturaleza breve y resumen mejor la ideología del poeta. También hay que agregar que en este presente estudio se utilizan las versiones definitivas (distintas a las primeras ediciones de cada poemario) que contienen los cambios introducidos por el autor en la edición de sus *The Collected Poems* (1933), de donde *The Wanderings of Oisín* (1899) ha sido excluida, por formar por sí solo una obra dada su extensión. La razón principal de este proceder está dictada por el hecho de que los cambios en los poemas posteriores son escasos; además, no son sustanciales, ya que las ideas principales de cada poema se ponen de manifiesto de manera más clara, o se atenúan. En todo caso, cuando un cambio sea importante o significativo, será indicado con una respectiva glosa.

Es en los diez años que median entre *Crossways* y *The Wind Among the Reeds* cuando se dan los momentos decisivos: Yeats publica *The Works of William Blake* (1893) en coedición con Edwin Ellis; su interés por la magia y el ocultismo ha recibido el impulso definitivo de Madame Blavatsky y Samuel Liddell MacGregor Mathers; también conoce a John O’Leary y a Lady Gregory, impulsores de su subsiguiente pasión por el mito y folclor irlandés; su estancia en Francia y el contacto sostenido con Arthur Symons, quien, como se mencionó, enriqueció su conocimiento sobre el simbolismo de corte trascendental, especialmente el francés, dando como resultado *The Wind Among the Reeds* (1899), acaso la obra poética más simbolista de la primera etapa de Yeats. Este contacto con la poesía europea continental no debe ser sobreestimado, dado que pocos son los puentes entre la poesía de Yeats y la simbolista francesa (Bonafous-Murat, 2006), a pesar de su estancia en Francia y de la reconocida admiración de Yeats por Verlaine (Jochum, 2006).

Leer la poesía a la luz de los ensayos ayuda a esclarecer el camino que Yeats siguió. Por ello, se tomarán en cuenta los ensayos reunidos en *Ideas of Good and Evil*, escritos al calor de sus primeras impresiones artísticas, entre 1895 y 1903, y algunos de *The Cutting of an Agate*, escritos entre 1903 y 1916. Con respecto a estos ensayos, debe aclararse que constituyen la primera etapa ensayística del autor, cronológicamente independiente de los poemas, aunque interdependiente temáticamente de ellos. A fin de cuentas, los ensayos de su primera etapa son un intento por sistematizar y teorizar el propio ejercicio poético, una clara puesta de manifiesto de la cambiante ideología personal. El fin del presente estudio no es reducir la poesía de Yeats —única, mágica e inmensa— a un cúmulo de doctrinas o corrientes, sino colaborar en un respetuoso estudio que contribuya a la comprensión y, por consiguiente, a una mejor apreciación de la misma.

PARTE I. EL ASCENSO

1.1 El albor de la sensibilidad: romanticismo inglés

Como se mencionó en la introducción, con *The Wind Among the Reeds* (1899) —obra que más acusa un carácter simbolista— el bardo irlandés finalizó su primera etapa poética. La fecha de publicación de esta obra es una excelente metáfora de aquello que finaliza, pero también de aquello que está por iniciar. Al atravesar el umbral hacia el otro siglo, Yeats no venía solo: llevaba consigo, entre otras cosas, la impronta del romanticismo, trabajado no sólo en el estilo de sus versos o el tono de ensueño, sino en grandes temas de la tradición, siendo los conceptos de imaginación y naturaleza los más destacables, con variaciones en cuanto a su función, intensidad o primacía.

1.1.1 El concepto de imaginación

En Occidente, la imaginación recorrió un largo camino no siempre de modo afortunado. Las teorías clásicas y miméticas del arte condenaron a la imaginación al reino de la falsedad, del no-ser (Starobinski, 1974). Fue hasta el Renacimiento y, posteriormente en el romanticismo, cuando cobra un estatus negado largo tiempo. Entre los dogmas de la Ilustración está la convicción de una comprensión racional del universo, en la cual los sentidos presentan al hombre una copia exacta del universo, y éste, por tanto, es mensurable. Es una visión mecanicista, simplificadora y heterogénea del hombre, en virtud de una ostensible “modestia intelectual” cuya esencia es rechazar cualquier materia abrupta y oscura para la razón (Lovejoy, 1983). Así, el romanticismo se opone al racionalismo y a esa ciencia avasalladora en la que la imaginación no es órgano de conocimiento sino simple facultad subordinada a la razón (Behler, 1993). De este modo, el romanticismo considera que:

[...] la imaginación no es simplemente el poder de visualización, localizado entre el sentido y la razón, [...] ni siquiera el poder inventivo del poeta, [...] sino como un poder creador en virtud del cual el espíritu “logra penetrar en la realidad, ve la naturaleza como un símbolo de algo oculto o de lo que no se percibe, por lo general, en su propio seno”. (Wellek, 1983: 161)

De modo afortunado el romanticismo, en oposición al dualismo racionalista de la Ilustración, genera una teoría donde la imaginación ya no es un simple principio de creación artística, capacidad de generar imágenes ni facultad subordinada a la razón: es ya un órgano de conocimiento, principio creativo y “acto espiritual supremo”, pues permite al hombre salir de la experiencia inmediata y conectarse con lo universal. Este es el denominado “sentido interno”.*

Para algunos románticos, en su entusiasta revaloración, la imaginación no era contraria a ningún tipo de intelecto o razón discursiva. Muchos románticos creían en un “dualismo trágico”,† entre ellos Shelley, aunque era el menos radical, dando una concesión: las funciones de la razón son diferentes pero complementarias a aquellas de la imaginación. En su ensayo “A Defence of Poetry”, Shelley identifica la razón como actividad que contempla las relaciones entre los objetos siempre como relaciones, pero nunca los objetos; además, enumera cualidades pero no considera la totalidad de los pensamientos, sino como operaciones independientes: es el “principio de análisis”, acertado en conclusiones generales, pero miope cuando actúa solo. La imaginación es la actividad mental vitalista que ilumina, que aprehende el universo de las formas eternas,

* El “sentido interno” o “intuición primordial” es un valor privilegiado para los románticos, con fundamento mitológico y apoyado por teorías filosóficas humanistas del Renacimiento. Según la fuente mitológica, la caída del hombre conllevó a la pérdida de sus poderes, entre los cuales estaba la del conocimiento por vía analógica: bastaba con que el hombre se asomase a su interior, pues su alma no poseía nada que no poseyera el universo. Lo que queda de esos poderes son fragmentos borrosos, expresados a través de las experiencias oníricas y del inconsciente: lo que Bégúin denomina *éxtasis* (Albert Bégúin, 1981: 106).

† La generalización de Starobinski (Starobinski, 1974: 147-8) —donde la razón discursiva equivale al pecado original, en el sentido blakeano— no respeta las diferencias establecidas por Shelley, quien no desprecia del todo a la razón y para quien ambas actividades ayudan a la percepción de la realidad (material o espiritual) (Shelley, 1977). De este modo, es Blake quien en realidad sigue un “monismo irrealista”, en la medida en que al rechazar la razón, desprecia toda posibilidad de que ella ayude en la función de realidad material o espiritual. Además, al sumirse únicamente en las profundidades de la imaginación, no puede decirse que la razón en él sea dual ya que no participa en la misma actividad de conocer, como es el caso de Shelley.

entendiendo las cualidades de las cosas en su totalidad (no sólo las relaciones entre los objetos, sino a los objetos mismos): este es el “principio de síntesis”, creación y verdadera acción cognitiva (Shelley, 1977). La cognición supone una doble actividad donde la primacía es dada a la imaginación. Shelley tuvo a bien señalar las capacidades de contemplación como colección de datos, y creación como ordenamiento y discriminación de los mismos. Yeats comparte la creencia de la imaginación superior; sin embargo, no mantendrá las diferencias entre ambas categorías, sino que unificará contemplación e imaginación, concepción y creación. Resulta, por tanto, muy significativo que, sabiendo sobre la diferencia zanjada por Shelley, Yeats persistiera en exponer sus ideas propias en su ensayo sobre la filosofía de Shelley: “[I] am now very certain that the imagination has some way of lightning on the truth that the reason has not, and that its commandments, delivered when the body is still and the reason silent, are the most binding we can ever know” (Yeats, 2007: 51).

Otros, sin embargo, se inclinarán por el “monismo irrealista” (Starobinski, 1974: 147-8), verdadera esencia del pensamiento de poetas como Blake y, posteriormente, de Yeats. Las ideas de Blake ejercieron una vigorosa influencia en la constitución de la primera etapa de Yeats, puesto que de él aprende el concepto de imaginación divina, el énfasis metafísico y mágico del símbolo y la creación de una mitología personal. Blake desprecia los productos de la razón, puesto que la considera una actividad empírica y, por tanto lleva la impronta del pecado original y la muerte, además de no participar en la posible reintegración del hombre con la otra realidad, más vasta e inmensa; por otra parte, la imaginación, creían Blake y los románticos, posee cualidades divinas, en tanto que crea la trama etérea y pulsa hacia una reunificación. En el ensayo “William Blake and the Imagination” (1897), Yeats expone —más bien defiende— que la imaginación es una “emanación divina”, y que la razón circunscribe al hombre a su mortal condición:

The reason, and by the reason he [Blake] meant deductions from the observations of the senses, binds us to mortality because it binds us to the senses, and divide us from each other by showing us our clashing interests; but imagination divides us from mortality by the immortality of beauty, and binds us to each other by opening the secret doors of all hearts. (Yeats, 2007: 85)

A este respecto, Yeats, en el poema “The Song of the Happy Shepherd”, de extraña atmósfera elegiaca-pastoril, expresa de forma atenuada su desprecio por la razón: “The Woods of Arcady are dead,/ And over is their antique joy;/ Of old the world on dreaming fed;/ Grey Truth is now her painted toy[...].” (Yeats, 1996: 8). El materialismo científicista ha hecho del mundo, que antes vivía y se regocijaba en las libres ensoñaciones de la imaginación, una “verdad vacía”, gris y sin sentido. La voz lírica del poema solemnemente aconseja más adelante no buscar el conocimiento de los hombres de ciencia:

[...] Seek, then,
No learning from the starry men,
Who follow with the optic glass
The wirling ways of stars that pass —
Seek, then, for this is also sooth,
Nor word of theirs — the cold star-bane
Has cloven and rent their hearts in twain,
And dead is all their human truth. [...].

(Yeats, 1996: 8)

El desprecio por la razón y sus productos tiene una consecuencia importante: dado que las teorías miméticas se basaban principalmente en lo que nuestros sentidos nos presentan, Yeats, por el contrario, impulsará la percepción sensible a través de la imaginación. Opondrá, según Torres Ribelles, subjetividad, imaginación y energía a los principios de realidad, observación y razón (Torres Ribelles, 1992: 25). La idea de imaginación para Yeats, lo mismo que para algunos románticos, es una actividad intuitiva, trascendental y artística. Por un lado, la revaloración de la imaginación es una actitud de intransigencia ante la ola científicista y finisecular; pero también es un reconocimiento que abre la posibilidad a nuevas victorias para el arte y para nuevas formas de

experiencia vital. Esta creencia, firmemente enraizada, acompañará al poeta a lo largo de toda su obra.

1.1.2. La idea de naturaleza

La estela dejada por el romanticismo en una primera etapa poética en Yeats se deja ver en el tema de la naturaleza. Es innegable que ciertas ideas de la *Naturphilosophie* del siglo XIX tienen influencia en la poesía yeatsiana (como aquella de la naturaleza como un alfabeto de símbolos, el inconsciente romántico, etc.), pero otras, como la doctrina naturalista, llegan como un eco debilitado y nunca es aceptado del todo. Es conveniente tener en cuenta que los intereses de Yeats se centran más en lo sobrenatural que en el mundo material, dado que a este último lo considera una etapa hacia una realidad superior. No debe resultar extraño, por tanto, que este concepto romántico muestre una importancia acaso secundaria porque al poeta le resulta difícil conciliar su idealismo con la idea romántica de naturaleza.

En un principio la poesía yeatsiana atribuye a la naturaleza una especie de vitalismo emanatista. Dicho de otro modo, la naturaleza está viva, comparte una memoria común con la humanidad e interactúa con el hombre para expresar estados de ánimo. Las desdichas de la condición humana destilan la esencia de lo sublime, misma que impregna los elementos naturales, por lo que aún pueden encontrarse en los primeros versos los epítetos de “amiga, consoladora, sacerdotisa y taumaturga” (Novalis, 1976: 38), como en el poema “The Song of the Happy Shepherd”:

Go gather by the humming sea
Some twisted, echo-harboured shell,
And to its lips thy story tell,
And they thy comforters will be,
Rewarding in melodious guile
Thy fretful words a little while [...].

(Yeats, 1996: 8)

Hombre y naturaleza, en su material devenir, están atados a los designios del tiempo, situación que engendra, si no fraternidad, al menos conmiseración. En poemas como “The Ballad of Father O’Hart” y “The Ballad of the Foxhunter”, la más grande pena del hombre —su muerte— es también la de la naturaleza: ambos se miran sin reservas como símbolos mutuos (Wellek, 1983: 164), metáforas-espejo del destino postrero, en donde el ejercicio de mirar al otro devuelve la imagen propia.

Yeats, al aceptar la idea de imaginación blakeana, también adopta algunas de sus ideas sobre la naturaleza, en su mayoría ataques y críticas recalcitrantes —difícilmente compartidas por poetas posteriores, como Wordsworth o Coleridge—. Las nociones de naturaleza e imaginación blakeanas están muy relacionadas: la primera, desde su caída con el hombre, está muerta y es ajena al hombre: “I assert for My Self that I do not behold the outward Creation & that to me it is hindrance & not Action; it is the Dirt upon my feet, No part of Me” (Blake, 1973a: 92-5). Su redención será posible únicamente gracias al hombre, es decir, al vitalismo que le insufla la imaginación: “But to the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself” (Blake, 1973c: 121-2). Así, Blake puede decir que “Where man is not nature is barren” (1973b: 39).

Por su parte, Yeats exaltará los poderes de la imaginación para leer la naturaleza como un lenguaje críptico, un singular sistema de símbolos familiares al hombre por compartir con ella una memoria común: el *Spiritus Mundi*, idea heredada por la filosofía renacentista, donde el universo está vivo y tiene alma (macrocosmos), siendo la del hombre su síntesis (microcosmos). Aquí es donde la idea de naturaleza romántica se suma a la práctica de las artes mágicas, misma que es expuesta en *Magic*: “[...] the borders of our memories are as shifting, and that our memories are part of one great memory, the memory of Nature herself” (Yeats, 2007: 25). En el poema “The White Birds”, el poeta agrega que se puede tener acceso a esa memoria mediante

símbolos; además, siendo prodigados por la naturaleza, ellos mismos son capaces de engendrar las más fuertes pasiones:

We tire of the flame of the meteor, before it can fade and flee;
And the flame of the blue star of twilight, hung low on the rim
of the sky,
Has awaked in our hearts, my beloved, a sadness that may not die.
(Yeats, 1996: 41)

Pero la idea romántica de la naturaleza no acaba de perfilarse del todo. Hay un cierto dejo de escepticismo en las ideas o creencias de Yeats. Lo anterior es perceptible en algunos poemas en donde observar la naturaleza puede ser una experiencia grata, pero muchas veces ésta recuerda la transitoriedad del hombre. El placer se torna dolor, consternación y desasosiego. Lo efímero tanto de unos como de otros ya no engendra empatía, ni siquiera conmiseración, lo cual puede apreciarse en el poema “A Dream of Death”:

I dreamed that one had died in a strange place
Near no accustomed hand;
And they had nailed the boards above her face,
The peasants of that land, [...]
And left her to the indifferent stars above [...].
(Yeats, 1996: 42)

El veleidoso idilio naturalista no sobrevive a los dos primeros libros de poesía, *Crossways* y *The Rose*. En los finos versos de *The Wind Among The Reeds* es prácticamente nulo, quedando en gran medida el *weltschmerz* juvenil, testimonio de la entonces tormentosa relación con Maud Gonne. Y es doblemente veleidoso porque no siempre las relaciones son cordiales entre hombre y naturaleza, o porque el primero simplemente no ve cómo puede hallar refugio en ella. La otrora ubérrima patria anhelada se convierte en una tierra estéril.

La ruptura con este tema romántico lo explica el amor por la superficie: al dejar de lado la esencia, lo que en algún momento fue ilusión y escapismo (reparo común de la crítica

contemporánea de Yeats contra sus primeros poemas), se convierte con el tiempo en convicción de una realidad diferente. Pese a que Yeats forja sus delicados símbolos inspirándose en figuras naturales en una forma más concreta, por ejemplo los títulos de sus poemarios: *The Rose*, *The Wind Among the Reeds*, *In the Seven Woods* o la serie de poemas que extraen su fuerza del simbolismo de la rosa (“The Rose of Battle”, “The Rose of the World”, etc.), la naturaleza misma ha cambiado: ella ya no importa por el verdor de sus bosques, la claridad de ríos o lagos o por sus soberbios valles o montañas; seguirá guardando aquel alfabeto secreto de símbolos y correspondencias, pero como un templo profanado. No debe ser menos revelador la ausencia de este tema en los ensayos de Yeats, posteriores a los primeros poemarios; y tampoco debe serlo la sistematización de símbolos naturales, como ríos y cavernas, que Yeats elabora en su ensayo “The Philosophy of Shelley’s Poetry.” En suma, la naturaleza pierde su importancia como tal al devenir símbolo.

A la luz de esta consideración, el sentimiento romántico por la naturaleza se diluye pronto en las reverberaciones simbolistas; y es que Yeats la entiende más allá de su sentido externo, como una entelequia, pues alberga la experiencia humana al cual se puede asomar el hombre a través de la imaginación; y como símbolo, porque es encarnación necesaria, si bien imperfecta, de verdades sempiternas. No importa tanto ella como las revelaciones que guardan y las pasiones que suscita. Una implicación más tiene esta distancia, pero será explorada en el capítulo correspondiente al nacionalismo.

1.2 El altar, no el púlpito: esteticismo

En la Inglaterra victoriana, la década de 1890 es una fecha crucial para el desarrollo del arte moderno: se debate con denuedo sobre su valor y su función en un clima propicio para ello. Al reacomodo de las clases sociales y sus funciones, se siguió uno sobre sus gustos. Cada vez más, los lectores de la nueva clase media exigían un nuevo tipo de arte donde proyectar sus valores, guiados por un sentido práctico y moral (Allison, 2006). Este utilitarismo y un rudimentario sentido común tuvieron un carácter hostil hacia cualquier cosa que no encajara en sus estatutos; de ahí que la vulgar crítica del arte versara sobre su capacidad de instrucción o edificación moral. Solían juzgar las obras por su contenido y no por su forma ni por su constitución general. Hubo entonces voces que se levantaron para restituir el valor de arte más allá de la ética.

Y, sin embargo, la disputa no era nueva. La tendencia a discutir si el valor del arte era intrínseco o extrínseco había sido abordada por Kant, quien había propuesto que el placer obtenido del arte era de un tipo distinto, ni moral ni cognitivo: estético (Kieran, 2001). Pero fue en Francia donde esta nueva perspectiva en torno al arte se transformó en toda una ideología: en su célebre prólogo a *Mademoiselle de Maupin*, novela publicada en 1835, Théophile Gautier (1876) defendió apasionadamente la autonomía del arte con respecto al pragmatismo socialista con el que era apreciada. Esta perspectiva, sin embargo, permaneció sin cambios sustanciales en la Europa continental hasta 1860, cuando el Canal de la Mancha no pudo evitar el intercambio de ideas: en un momento oportuno, la cuestión sobre la autonomía del arte fue retomada por Swinburne, influido por ideas y dogmas franceses de “el arte por el arte” (*l’art pour l’art*) (Child, 1940), dando como resultado una idea más o menos similar, el *Art for Art’s sake*.

Por su carácter vigoroso, el debate realmente fue una conflagración, siendo los estandartes de los seguidores de “el arte por el arte” las ideas sobre la belleza y la autonomía del arte; los

enemigos: los críticos de baja estofa y sus moralinas, la clase burguesa y sus gustos baratos. La batalla se peleó en varios frentes: en la poesía, la pintura, el arte dramático, la crítica del arte e incluso en la decoración de interiores.

A esta nueva perspectiva finisecular sobre el arte se le denominó *esteticismo*. *A grosso modo*, el esteticismo “[...] was a movement to restore art to its true place in the scheme of human values. The very heart of it was a love of beauty in all forms, a conviction gained by keen experience that beauty is intensely pleasurable, deeply valuable.” (Child, 1940: 6). Sin embargo, hubo varias posturas tomadas por los artistas y críticos, y no todas abogaron por un esteticismo puro o extremo: críticos como Thomas Carlyle, John Ruskin y Matthew Arnold trataban de ser imparciales al momento de conciliar el valor moral y el estético, no siempre con éxito. Uno de los máximos representantes del esteticismo fue Walter H. Pater, con su teoría del “arte por el arte”, la cual atravesó dos fases, siendo en la segunda donde se ocupa de una función social (Child, 1940).

Sin ánimo de profundizar demasiado, lo cual rebasaría el objetivo de este trabajo, esta teoría artística posee tres virtudes principales: primero, tuvo a bien señalar que el valor del arte es irreductible a su contenido didáctico (la “moraleja”), con lo que se obtuvo una consiguiente valoración de la forma; segundo, al enfatizar la cualidad estética como separada de la función cognitiva o ficcional, permite una valoración más objetiva por encima de cualquier objeción que el espectador pueda tener; es decir, se puede establecer que una obra es estética aún si el espectador tiene reparos en cuanto al tema. Y, tercero, el esteticismo clasifica al arte como una actividad muy especial, al centrarse en lo puramente artístico, cosa que lo separa del producto cultural de consumo fácil o inmediato (la cultura de masas). En otras palabras, se necesita una cierta formación y un gusto refinado para tener una apreciación correcta del arte (Kieran, 2001).

¿Cómo llegó Yeats al denominado esteticismo? Yeats se destacó por ser muy crítico con la época victoriana —de la cual decía no sentirse parte—, pero no la entendía en el estricto

sentido temporal, situación que podría generar una confusión inicial, sino como un conjunto de valores desvirtuados que tenía como consecuencia una visión cerrada acerca del arte. Es decir, para Yeats, la palabra “victoriano” se convierte en un adjetivo para hablar de un arte “impuro”; es decir, no divorciado de la moral y de la sociedad de su época. Así, su crítica arreció contra el *ethos* cultural victoriano por el lado del cientificismo y su tendencia naturalista en el arte, incluso hasta en los más mínimos detalles, como lo demuestra su ensayo sobre “At Stratford-on-Avon”:

“Naturalistic scene-painting is not an art, but a trade, because it is, at best, an attempt to copy the more obvious effects of nature by the method of the ordinary landscape-painter, and by his methods made coarse and summary” (Yeats, 2007: 76). Yeats delineaba su filosofía sobre el arte: rechazaba la mimesis (sus métodos, más que sus productos, eran imperfectos; quería la luz de las lámparas, no las imágenes del espejo) y la función moral del arte.

No obstante, la actitud de Yeats es más compleja que un simple rechazo al *ethos* cultural victoriano: era una severa crítica contra su moralidad estrecha, su mercantilismo, su utilitarismo y su creciente secularidad (Watson, 2006). Los gustos de la naciente clase media le resultaban groseros, junto con su idolatría por el progreso. La única alternativa que vislumbraron Yeats y los poetas de 1890, quienes tenían la firme convicción de que la belleza bajo todas sus formas era una experiencia agradable y valiosa, era un movimiento ascendente: la elevación de la poesía de cualquier realidad (social, política y científica) o de cualquier cosa que pudiera comprometerla. Si el arte podía aspirar a ser una entidad independiente de toda intención, entonces el esteticismo era la respuesta a las demandas de su autonomía. Yeats secundó esta convicción en dos puntos importantes: el placer del ritual y el exotismo, propio de los prerrafaelistas; y en las ideas de Walter Pater sobre la pasión poética y el culto a la individualidad.

1.2.1 Ritual y religiosidad

Continuadores del romanticismo y a menudo identificados como los heraldos del esteticismo, los poetas y pintores prerrafaelistas crearon un arte apartado de las convenciones del momento. Inspirados en el tiempo y estilo anterior a Rafael Sanzio, pintor renacentista, sus pinturas y poemas proponían una nueva forma de apreciar el arte medieval. Su estilo los distanciaba temática y estilísticamente de su época, con una fuerte atracción por lo sensual (el color, la musicalidad, la armonía), lo bello y lo exótico. La educación artística que Yeats recibió de su padre se basó en este grupo de artistas (Jeffares, 1962). Los primeros poemas de Yeats acentúan este selectivo aprendizaje: un buen ejemplo es el poema “Anashuya and Vijaya”, donde la mitología hindú, el ritual y el constante tema amoroso se conjugan para conformar una atmósfera exótica:

A little Indian temple in the Golden Age. Around it a garden; around that the forest. Anashuya, the young priestess, kneeling within the temple.

Anashuya. Send peace on all the lands and flickering corn. —
 O, may tranquility walk by his elbow
 When wandering in the forest, if he love
 No other. — Hear, and may the indolent flocks
 Be plentiful. [...]

Vijaya [entering and throwing a lily at her]. Hail! hail, my
 Anashuya.

Anashuya. No: be still.
 I, Priestess of this temple, offer up
 Prayers for the land [...].

(Yeats, 1996: 10)

Gran parte de los poemas de *Crossways* (particularmente la serie de poemas inspirado en la India) presentan este recurso, el exotismo. Y aun cuando los dos siguientes poemarios *The Rose* y *The Wind Among the Reeds* han dejado de lado los paisajes arcadios e indios, seguían rodeados de cierto atractivo exótico, por tratarse de paisajes irlandeses exaltados por el furor celta. Pero lo remoto no es perceptible sólo en los paisajes; también se halla en el tono de languidez: son frecuentes palabras como “reverie”, “sleepy”, “dreaming”, “sorrow”, “echo”, “waning” y “dim”.

Estas palabras resaltan, en musicalidad y significado, el ritmo hipnótico y de ensueño, como en el poema “He wishes for the Cloths of Heaven”:

Had I the heaven's embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light [...]
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.

(Yeats, 1996: 73)

El diligente estilo de Yeats es otra fijación estética por la forma que a su vez transmite cierta apariencia inusual, ciertamente artificiosa. No es una característica privativa de los versos. En sus ensayos no se conforma con una adusta exposición de sus ideas, sino que hay una constante preocupación por la composición, casi como si su forma o su sonido buscasen despertar un determinado efecto. El principio detrás de su prosa provenía de aquel que usaba en la poesía, y era nada menos que la espontaneidad y la alusión (Jeffares, 1970b). Yeats, tanto como los prerrafaelistas, se deleitaba en el carácter formal y ornamental, cercano a lo sacro, de este sensualismo y sus efectos estéticos.

Es indiscutible que Yeats siguió a los prerrafaelistas en el estilo y el exotismo —a su vez, reflejado en los temas distantes, el tono solemne y el ritmo hechizante—. Pero Yeats transgredió las limitaciones de este logro (nada despreciable) al ir más allá del atractivo ornamental, con lo que pensaba devolver al poeta sus otrora sacras funciones: las de sacerdote y vidente. A diferencia de otros poetas de la misma convicción, la creencia de Yeats y su fascinación por el rito —perceptible en el exotismo, la solemnidad y el ritmo— iban más allá del deleite, pues no eran un fin en sí mismos; había un impulso religioso. Dicha religiosidad en Yeats demanda un escrutinio más cuidadoso que aquél de MacNeice, quien, con malicia, señala que esta actitud religiosa no era sino un pretendido interés por el ritual (MacNeice, 1977); es decir, era más bien

una disimulada suerte de vanidad y gusto por lo superficial. Verdad a medias, pues si bien Yeats se admiró del gusto por el ritual prerrafaelista (un gusto que su padre y su credo protestante le negaron), también fue más allá del contorno litúrgico. Por otra parte, al considerar su vida y obra, no podría argüirse que la precoz inclinación de Yeats por el ocultismo sea banal (Jeffares, 1962), porque todo apunta a un hambre espiritual. Este aspecto será estudiado a profundidad en la segunda parte.

La misma religiosidad en los versos yeatsianos sirve de filtro artístico en una época en que el arte estaba atado al didacticismo. El poeta dublinés fue un crítico cultural tenaz: atacó el sesgo moralista que promovían entonces los críticos victorianos, particularmente en la poesía, porque le parecía que aquella estrecha visión empobrecía el ejercicio del arte, y sobre todo, coartaba las capacidades de la imaginación; es decir, se arrebatava al arte su poder de revelación y de comunicación de verdades eternas, en favor de una vana instrucción moral. Aguijoneó con saña el “énfasis en el púlpito en lugar del altar” (Watson, 2006: 40), metáfora con un segundo —afortunado y oportuno— significado: lo estético no era el único elemento en estas duras críticas, pues había también un tono de ansiedad, de angustia. Yeats, como lector de románticos y romántico tardío, debió sentir el horror acumulado de tantos otros artistas que, ante el umbral de un nuevo siglo, veían con alarma la pérdida de valores ancestrales, entre ellos la religiosidad, como lo expresa en su ensayo “At Stratford-on-Avon” (1901): “The courtly and saintly ideals of the Middle Ages were fading and the practical ideals of the modern age had begun to threaten the unuseful dome of the sky; Merry England was fading[...].” (Yeats, 2007: 79-80).^{*} Así, Yeats no dejó el arte para el púlpito (tenía, además, una convicción muy aristocrática sobre su

^{*} Con *Merry England* Yeats se refería a la Inglaterra medieval, a la que consideraba más apegada a sus valores artísticos y religiosos, haciendo una suerte de opuesto con la *Victorian England*, censurable en todos los sentidos. Una buena caracterización de esta lectura dualista se encuentra en el ensayo “On Stratford-upon-Avon” (Yeats, 2007).

apreciación), sino que lo elevó a la calidad de altar, único receptáculo meritorio de las esferas celestiales. El bardo irlandés procedió con impulso similar al de Blake —pero sin llegar a crear una nueva y sibilina mitología— y expandió el ideal de la poesía para que abarcara todos los aspectos de la vida (Kermode, 1986). Al hacerlo, no sólo marcó una diferencia con el esteticismo después de tomar sus elementos más valiosos, sino que dio un aspecto lozano a su poesía e insufló un nuevo hálito a la tradición irlandesa.

1.2.2 Pasión poética e individualidad

La obra de Walter H. Pater tiene un papel preponderante en la constitución de la incipiente filosofía estética de Yeats. Pater pertenecía a la sección de críticos del movimiento estético que discutía la significación social del arte y sus funciones, así como su derecho a permanecer íntegra ante los intentos de volverla aleccionadora. Se incurre en un error al creer que toda la obra pateriana tiene como único objetivo la búsqueda de la belleza y la satisfacción de un placer tan exquisito como pretencioso. Lo que en principio parece una artificiosa pose, es de hecho una verdadera doctrina asentada en el suelo de las discusiones kantiana y hegeliana respecto al arte.

Pater alguna vez mostró aversión por la ética, al menos en su juventud, pero sus obras de madurez muestran que la trascendió al mostrarse preocupado por una mejora en este aspecto (y ciertamente llegó al borde de la desesperación al ver cómo eran interpretadas sus ideas de juventud, sobre todo por Oscar Wilde, quien sostuvo esta consigna tan seriamente que muchas veces terminó caricaturizándola involuntariamente). En sus escritos de juventud, Pater mostraba ya un enorme interés por lo exótico y por el gozo estético del arte, por lo que de momento no se ocupó de conciliar lo útil y lo artístico (o lo “útil” y lo “necesario” en Gautier) como lo demandaba el gusto artístico mayoritario de su época (ya en su madurez se preocuparía por integrar la estética a su ideología). Fue en estos escritos en los que Yeats, joven también,

encontró una rica veta acerca del “arte por el arte”, pero fue selectivo en su aprendizaje. Prestó gran atención al concepto de pasión, expuesto con mayor soltura en la obra *Studies in the History of the Renaissance* (1874).

¿En qué consistía esta pasión? Pater insistió sobremanera en los elementos sensoriales que hay en la vida, entendiendo que los placeres estéticos que propicia tienen un efecto benéfico en el espectador. Su planteamiento es el siguiente: el arte (entendido siempre en su valor estético) tiene la capacidad de generar, a través de las impresiones sensoriales, una intensidad pura y aguda en la mente de quien la contemple. Es una intensidad dual: momentos de exaltación intelectual como emotiva. Así, el arte no es una realidad separada por completo de la vida, pues cuenta con un propósito: el de “aumentar y engrandecer” las mejores sensaciones en la vida —las estéticas, momentos que, por ser raros, son más apreciados—, a diferencia de todas las otras sensaciones que llegan al hombre de forma intermitente. Pater asevera: “Our physical life is a perpetual motion of them”; además:

To burn always with this hard [se refería a la pasión], gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life [...]. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the very brilliancy of their gifts some tragic dividing of forces on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. (Pater, 1910: 236-7)

Pater denomina “pasiones” a la acción de aumentar y acelerar las sensaciones más raras. Pero, si la vida es un conjunto de impresiones que llegan al hombre como un flujo ininterrumpido, ¿cómo disfrutar sólo de algunas? Entonces el efecto ya no varía de acuerdo a la integración de sus elementos, sino que se requiere de un fino sentido de las diferencias, una sensibilidad especial para valorar un momento por encima de otros, al tiempo que se azuzan los sentidos. Por consiguiente, todo cuanto no sea esencial debe desecharse. No expurgar los excedentes equivale a

“dormirse antes de la noche” (Pater, 1910: 236-7). Esta sensibilidad distingue los momentos más preciosos en la vida; de ahí que Pater concluya que el arte es lo más valioso de ella. Yeats, aunque tenía reservas en cuanto a la sensualidad pura, siguió con fervor la creencia en estos momentos privilegiados según lo muestra en la conclusión del ensayo “The Theatre”: “If one studies one’s own mind, one comes to think with Blake that ‘every time less than a pulsation of the artery is equal to six thousands years, for in this period the poet’s work is done, and all the great events of time start forth, and are conceived in such a period, within a moment, a pulsation of the artery’” (Yeats, 2007: 126-7). Esta cita resume perfectamente la firme creencia de Yeats en la espontaneidad artística; sin embargo, no es el final de la experiencia artística, ya que la sensibilidad pateriana, como selectividad (expurgar los excedentes), tiene un efecto adicional: cuando la experiencia se interioriza, cuando los objetos se diluyen en la conciencia del espectador, es por acción de la reflexión. El sujeto deja de ser receptivo ante la sucesión de objetos para revelar la propia individualidad: “Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world” (Pater, 1910: 235). La receptividad pasiva se transforma en selectividad consciente. Es de suma importancia este punto porque marca ya una separación entre “sensación” y “reflexión” en la conciencia artística, situación que influiría en la formación de la literatura moderna (Watson, 2006: 49). Yeats se sintió agradecido por ver en esta idea la liberación del arte de las cadenas de la moral victoriana y de su discurso científicista, porque, en tanto imaginación, la poesía podría abrirse paso hacia la interioridad, aunque no limitada al sentido mental que le da Pater, como lo expresa Yeats en su ensayo de 1898, “The Autumn of the Body” (2007). Ahí, Yeats señala el cambio de postura de una corriente de artistas de toda Europa, que se unen para crear un arte libre de la “exterioridad” promovida por las condiciones culturales de la época. Además, señala

gustoso el nacimiento de un nuevo tipo de literatura, que tiene como característica principal un retraimiento de la realidad, una “interiorización”, lo que él señala como *espiritualidad*.

Yeats cayó pronto en la cuenta de que los motores que impulsaban la doctrina pateriana eran también su lastre: el atomismo estético y el sensualismo exacerbado. Su primera objeción estriba en el sensualismo puro de Walter H. Pater, que es del mismo tenor que aquel contra los prerrafaelistas: era una senda segura hacia el hedonismo, actitud que en verdad resultaba insuficiente para su aspiración poética y religiosa. Ello queda demostrado en su predilección por Blake, quien había declarado que los sentidos son el origen de la razón y por tanto, garantes de la condición mortal del hombre; en cambio, para Pater, la experiencia sensual es el único valor que sostiene la vida: “Not the fruit of experience, but experience itself, is the end” (Pater, 1910: 236). La única solución que encuentra Yeats es un vago punto en común, las pasiones, según lo manifiesta en su ensayo “William Blake and the Imagination”, de 1897: “Every thing that lives is holy [...]. Passions, because most living, are most holy” (Yeats, 2007: 85). Su creencia en la pasión nunca desapareció, pero es clara la orientación sobrenatural que le confirió.

La segunda objeción, que lo alejaría del movimiento estético y de Pater, está dirigida contra el atomismo estético. Si se separa minuciosamente cada experiencia estética en un conjunto de impresiones, se enfatiza entonces la condición temporal del hombre (el “aquí” y el “ahora”), desplazando por tanto la creencia en realidades superiores, que tienen el atributo de ser atemporales. Es decir, para Pater, el hombre era un sujeto receptivo a una corriente de impresiones; en cambio, para Yeats, cada experiencia estética era la desvelo de emociones acumuladas en realidades eternas. Por otra parte, esa misma separación palmaria de la impresión en sensación y reflexión clarifica y ensalza la individualidad personal; esto es, lo que importa es el sujeto y su relación con un flujo de objetos. Yeats evitó caer en este solipsismo porque entendió la probable consecuencia: este culto estético forjaba un arte de impresiones interiores sin

ningún tipo de vínculo con el mundo. Yeats habría de encontrar una respuesta que le daría el tono particular a toda su poesía. Para ello, no tuvo que abjurar de la pasión sino que la sustituyó por otra muy especial: la pasión por Irlanda.

1.3 El anhelo de Sémele: simbolismo

Se dice que Sémele, azuzada por su curiosidad o instigada por Hera, rogó a Zeus —él, un dios, su amante— que abandonase su figura humana y se le presentase en todo su esplendor. Al hacerlo, la incandescente y eléctrica naturaleza del dios consumió a Sémele, pero por un instante vislumbró la divinidad. De tal privilegio hubieran querido gozar los poetas románticos: vislumbrar lo eterno, expresar lo inefable, aprender las formas puras en su condición material, pero sin tener que sufrir las fatales consecuencias de Sémele.

Lo anterior es para resumir, a modo de metáfora, una importante actitud en la poesía yeatsiana (Albright, 2006). Antes de analizar las características simbolistas de Yeats, conviene dar una definición sobre el término “simbolismo”, así como repasar el principio de analogía, bajo la forma de correspondencia. En el área de los estudios literarios, “simbolismo” designa a la escuela literaria surgida en Francia que tuvo su cumbre entre los años 1885 y 1895, y cuyos principios poéticos están fundados sobre las cualidades metafísica y trascendental del símbolo: una imagen concreta, y no abstracción alguna, resume cualidades de una realidad supraterrrenal. Así, el símbolo cuenta por su poder de evocación y revelación. En este caso debe hablarse de “simbolismo francés”. El estilo común de varios poetas de la escuela francesa pronto cristalizó en convenciones que adoptaron y tradujeron a sus respectivas tradiciones poetas de distintas naciones: Rilke, Cernuda, Blok, Yeats, por mencionar algunos. En este sentido más amplio, el simbolismo pronto se convirtió en un clima internacional propiciado por poetas y críticos literarios (Balakian, 1969).

No es precipitado suponer que haya diferencias entre los elementos conceptuales de esta escuela y el “primer” romanticismo, si bien ambos se bañaron en las mismas fuentes del misticismo. El peso de un siglo de práctica y reflexión en definitiva cambió, si no las formas, al

menos la intensidad y preponderancia del principio de analogía. A las nuevas ideas y tendencias que trajo el romanticismo correspondían otras formas de expresión, otros estilos artísticos. Los poetas románticos vieron la necesidad de utilizar nuevos elementos y técnicas mediante los cuales expresar sus impresiones y sus nuevas sensibilidades. Su proceder, a pesar de ir en contra de sus antecesores (ese pasado que sentían ajeno), fue retrospectivo: se remontaron a los manantiales primigenios de las tradiciones nacionales en busca de ayuda y autoridad, al tiempo que reafirmaban su identidad. Así, estos poetas retomaron un principio tan antiguo como la humanidad misma, que había irrumpido con fuerza suficiente en la historia de Occidente, siendo estudiada por la filosofía clásica (de corte platónico) y la renacentista, y que fue inoculada a los románticos a través de la doctrina mística: la analogía.

La analogía, entendida como correspondencia en el campo de poesía, satisfacía en cierta medida el hambre religiosa de los románticos: les permitió trazar una cosmogonía, desarrollar una filosofía y una ciencia con aspiraciones poéticas, además de proporcionarles la creencia de que podían vislumbrar la existencia de un mundo espiritual. Esto último fue expuesto por doctrinas de místicos como Jacob Boehme y Emmanuel Swedenborg, quienes profesaron, basados en la doctrina cristiana y el mito de la Edad de Oro, la doble existencia del hombre, a cuya extensión física se corresponde una espiritual y ambas son emanaciones de una entidad superior. La prueba y reafirmación de una dimensión superior proviene de las “sensaciones espirituales”, pero también las experiencias sensuales tienen su cuota de reconocimiento espiritual. La comunicación de la divinidad con el hombre se da por medio de los símbolos, a través de los cuales el hombre puede asomarse a lo infinito, pues tiene un doble significado: uno literal y otro espiritual. Este es el sentido de correspondencia romántica, que no se limita a una comunicación unilateral (Dios-hombre); el hombre también puede comunicarse con Dios mediante la palabra:

La Palabra fue escrita por puras correspondencias como medio de unión entre el cielo y el hombre [...]. Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la Palabra hay un sentido literal, y otro espiritual [...] y como la unión del cielo con el mundo se realiza mediante correspondencias, nos fue dada una Palabra en que todas las cosas, hasta el más mínimo detalle, tienen su correspondencia. (Balakian, 1969: 26-7)

La institución del símbolo tuvo un benéfico efecto en la poesía, que ahora se valía de la palabra taumática. La doctrina mística sería integrada en el modo particular de cada época, como lo prueban las diferencias entre la primera y la segunda fase del romanticismo. Los románticos alemanes añoraban el antiguo poder de comunión con Dios y deseaban la reintegración hombre-cosmos. Creían que la prueba de su antigua condición eran los restos que quedan de esos poderes, vagos fragmentos, apenas leves fulgores reconocibles en el sueño y los estados alterados de conciencia. Mantuvieron el principio de analogía como modo de acercamiento a la realidad supraterrrenal, pero excluyeron vehementemente el aspecto material. Esto se resumió en el “sentido interno”, facultad que permitía al hombre asomarse a su interior para conocer y conectarse con lo universal dado que su alma era análoga a la del cosmos. Para los románticos alemanes la conexión se establece entre la “visión interior” y lo divino. El modo de aproximación a la divinidad cambia con Charles Baudelaire, quien, según Balakian, se convierte en puente entre el swedenborgismo romántico y prepara el escenario para la nueva impronta, el simbolismo. Al cuestionar algunas ideas de la doctrina swedenborgiana, Baudelaire propicia las nuevas tendencias que darían pie al simbolismo: primero, la “visión interior” y realidad exterior se aproximan. El fundamento de este proceder es la necesaria apreciación de la materialidad de las cosas, por ser un símbolo de lo oculto; pero la experiencia aún no une lo sobrenatural con lo natural, sino que halla su correspondencia en el nivel sensual (Balakian, 1969). Y segundo, Baudelaire rechaza la rígida y restringida simbología de la doctrina swedenborgiana, que era más

bien una serie de trilladas alegorías, a la vez que dicta una manera de crear símbolos a través de experiencias sensoriales (como la droga y el sueño).

A principios de la década de 1890, Yeats conoció a Arthur Symonds, quien extendió su conocimiento del simbolismo, en este caso el francés, a través de ensayos, imitaciones y traducciones sobre este movimiento, algunos de los cuales se encuentran en su libro *The Symbolist Movement in Literature*, obra que acusa un carácter más poético que crítico. En 1894, Yeats visitó París y presenció la puesta en escena de *Axel*, del Conde Villiers de l'Isle Adam, obra ensalzada por los románticos tardíos; además, a pesar de una frustrada visita a Mallarmé, se entrevistó, por mediación de Symonds, con un enfermo Verlaine. Hay que insistir: estas experiencias, si bien valiosas para Yeats, sólo añaden fuerza a sus ideas sobre el uso del símbolo, pero no determinan el camino de la poesía yeatsiana. Dos aspectos centrales hermanan a Yeats con el simbolismo, una vez convertido en movimiento internacional, a saber: el uso del símbolo y el *esprit décadent* (Balakian, 1969).

1.3.1 El símbolo yeatsiano

Por la manera en que se desempeña el símbolo en Yeats, existe una separación con respecto al “sentido interno”. La inquietud metafísica se mantiene, pero ha cambiado la aproximación. Los extremos que se trata de hilvanar son la visión interior del poeta y la apariencia externa de las cosas, estando en medio de estos la imagen concreta, que crea, descifra y ordena las múltiples relaciones entre el hombre y el cosmos. El símbolo resume en sus infinitos contornos la filosofía romántica de la cual germinaría el movimiento simbolista (Todorov, 1993). Yeats encuentra muy cómodo este símbolo por tres propiedades principales: por su expresión de lo inefable, la conciencia que hay de su diferencia con la alegoría y su capacidad de síntesis.

¿Cómo entiende Yeats dentro de su alquimia poética al símbolo? Para él, al igual que para el movimiento simbolista, el símbolo es una forma privilegiada de penetrar la materialidad con el fin de revelar una realidad más vasta, que no veían, pero en la que creían: “A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; [...]” (Yeats, 2007: 88); asimismo, “[...] Symbolism said things which could not be said so perfectly in any other way, and needed a right knowledge for its understanding” (Yeats, 2007: 108). Los objetos o imágenes, además de su materialidad, poseen un significado trascendente, y son sólo revelados al poeta, dotado con el don de la videncia. Entonces, “True art is expressive and symbolic, and makes every form, every sound, every colour, every gesture, a signature of some unanalysable imaginative essence” (Yeats, 2007: 104). Así, el símbolo es el entendimiento de lo eterno en términos de lo material, por ser una especie de recipiente de lo inefable, que a pesar de contener, también revela.

Cabe señalar que en la naciente poesía de Yeats, el poder de revelación no es uniforme ni hubo un rápido convencimiento de sus facultades. El aprecio que se tiene por la revelación oscilaba entre el rechazo a la materialidad y la elevación de los objetos a alturas celestiales. Esta condición permea toda su primera etapa poética y muy probablemente se deba a la influencia que dejó la doctrina esteticista pateriana: la exigencia de eliminación de excedentes y el desprecio a lo vulgar (este aspecto será explorado en su dimensión espiritual en el capítulo dedicado a la figura del sacerdote). Tómese por caso “The Pity of Love”, donde el “yo lírico” se queja de que la vulgar apariencia de las cosas estropea sus elevados sentimientos, sus más puras impresiones espirituales encarnadas en la figura de la amada:

A pity beyond all telling
Is hid in the heart of love:
The folk who are buying and selling,
The clouds on their journey above,

The cold wet winds ever blowing,
And the shadowy hazel grove
Where the mouse-grey waters are flowing,
Threaten the head that I love.

(Yeats, 1996: 40)

Con un tono aderezado por la desilusión amorosa, el “yo lírico” está asombrado de ver cómo la materialidad de las cosas guarda un significado secreto y elevado; pero también puede ser pedestre, desprovista de toda gracia divina. Poemas como “The Sorrow of Love” y “The Lover tells of the Rose in his Heart” tejen también esta dinámica paradoja de la poesía yeatsiana.

La capacidad de comunicación indirecta del símbolo proviene de la antigua creencia de que sólo es posible referirse a lo divino de esa manera (Todorov, 1993). El símbolo es un uso distinto del lenguaje, el equívoco, que busca develar la “vida oculta”, alcanzar la verdad a través de la imagen. De ahí que el símbolo, incluso si el poeta ha escogido uno o varios significados para él, sea una inagotable fuente de interpretaciones, a la manera de un oráculo (Balakian, 1969). Así se comprueba un gran acierto de Yeats cuando habla sobre el símbolo al considerarlo abierto, punto de vista expresado en “The Philosophy of Shelley’s Poetry”, de 1900:

It is only by ancient symbols, by symbols that have numberless meanings beside the one or two the writer lays an emphasis upon, or the half-score he knows of, that any highly subjective art can escape from the barrenness and shallowness of a too conscious arrangement, into the abundance and depth of nature. The poet of essences and pure ideas must seek in the half-lights that glimmer from symbol to symbol as if the ends of the earth, all that the epic and dramatic poet finds of mystery and shadow in the accidental circumstances of life. (Yeats, 2007: 66)

Por tanto, el símbolo abre siempre las puertas a la posibilidad, ya que es potencia, pero también acto. Queda una última consideración: si el poeta es intérprete de imágenes, ¿cómo comunicar lo indecible, cómo transmitir la experiencia, si esta interpretación es tan personal como ambigua? A diferencia de los “primeros” románticos, los poetas simbolistas desarrollaron una alquimia con la que pudieron comunicar la experiencia de lo infinito pero siempre dejando abiertos sus símbolos:

Abreviando [...] podemos decir que esos poemas [simbolistas] son distintos de los románticos siempre y cuando hagan un uso real del discurso equívoco en determinado número de modos: la palabra no usual, el objeto, el paisaje, el mito, el emparejamiento de características abstractas y concretas cuya relación no es evidente, artificios todos ellos para intentar trascender el sentido directo y abrirle panoramas a la conjetura. (Balakian, 1969: 139)

Esto es cierto para Yeats: inserta palabras en irlandés gaélico, retoma mitos —ya clásicos, ya celtas— y los adapta; busca el brillo eterno en los objetos, y por último, evoca. La evocación será el método por el cual Yeats comparta su visión con un público selecto. En una etapa temprana, es notoria la ausencia de la descripción y la mención directa de las cosas: las imágenes en su poesía sugerían tonos, estados de ánimo y sensibilidades.

La naciente poesía de Yeats se nutrió de las nociones depuradas por Blake y su crítica a Swedenborg. Una de ellas, fundamental para el romanticismo, era la diferencia entre las formas de representación: el símbolo y la alegoría. Todorov señala que hasta finales del siglo XVIII, el “símbolo” aún era tomado como sinónimo de representación como jeroglífico, alegoría, emblema. Incluso los “símbolos” en la doctrina swedenborgiana eran insípidas alegorías, carentes de imaginación y gastadas por la convención. Poetas como Blake y Schiller quizá no imaginaban que al definir el símbolo como opuesto a la alegoría, estaban sintetizando toda la doctrina romántica en él (Todorov, 1993), e impulsaban una revaloración que sería la bandera del “segundo” romanticismo. Yeats reconoce desde sus tempranas lecturas de Blake las bondades del símbolo; de él también aprende la necesaria distinción entre símbolo y alegoría, como lo indica su ensayo “William Blake and his illustrations to *The Divine Comedy*” (1897), donde el poeta declara:

William Blake was the first writer of modern times to preach the indissoluble marriage of all great art with symbol. There had been allegorists and teachers of allegory in plenty, but the symbolic imagination, or, as Blake preferred to call it, ‘vision’, is not allegory, being ‘a representation of what actually exists really and unchangeably’ A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent

lamp about a spiritual flame; while allegory is one of many possible representations of an embodied thing: the one is revelation, the other an amusement. (Yeats, 2007: 88)

De acuerdo a lo anterior, la alegoría es rígida, cerrada, resultado de la razón y de la convención. En cambio, el símbolo es flexible, producto de la intuición (en el sentido de los románticos), abierto, y por tanto escapa a la razón. No es simple representación, puesto que posee una cualidad ontológica que la alegoría carece: no representa, *es* (Todorov, 1993). Sin embargo, Yeats admite que los límites entre una y otra son difíciles de definir, aunque reconoce que la imaginación moderna (su producto es el arte imaginativo) es resultado de la influencia del símbolo.

La unidad de lo espiritual y lo material es origen de lo sintético del símbolo, donde ya no es sólo representación, sino una poderosa síntesis de contrarios. De nuevo, Blake y su dialéctica de opuestos tienen gran influencia en el desarrollo de poesía de Yeats. La construcción de un símbolo se da por la capacidad fundir contrarios, como en el poema “The Rose of the World”, donde existe tensión entre los elementos de lo transitorio (el hombre y sus acciones) y lo inefable (la belleza, lo eterno):

Who dreamed that beauty passes like a dream?
For these red lips, with all their mournful pride,
Mournful that no new wonder may betide,
Troy passed away in one high funeral gleam [...]
We and the labouring world are passing by[...]
Bow down, archangels, in your dim abode:
Before you were, or any hearts to beat,
Weary and kind one lingered by His seat;
He made the world to be a grassy road
Before her wandering feet.

(Yeats, 1996: 36)

Tal oposición es necesaria para crear un ritmo dialéctico, donde lo transitorio y lo eterno se resumen rítmicamente como nostalgia, conciencia de lo perecedero; todo esto en el símbolo de la rosa. Los opuestos abundan en la poesía de Yeats, ya sean abstracciones: el bien y el mal, tiempo y eternidad; o que obedezcan a los postulados poéticos yeatsianos: arte y naturaleza, razón y

pasión, acción y contemplación; o bien, sus ideas estético-políticas: “Merry England” y “Victorian England”, Inglaterra e Irlanda, etc. Vida y poesía están unidas, en una suerte de diálogo donde no pueden evitar disolverse en sus contradicciones. Si bien parece muy simplista esta dialéctica —la tensión entre dos opuestos—, ésta se convierte en la base de la filosofía de toda la poesía de Yeats y, posteriormente, le ayuda a elaborar la doctrina de la máscara, así como toda una abstrusa cosmogonía en *A Vision*.

1.3.2 Yeats, el “decadente”

Usar el símbolo de acuerdo a la poética de los simbolistas es hasta ahora el argumento más fuerte para hermanar a Yeats con tal grupo. Había algo más, una actitud compartida con el movimiento simbolista: el *esprit décadent* o decadentismo. La frase, atribuida a Jules Laforgue, resume el estado de ánimo de la poesía simbolista: la desilusión, el desencanto, el apartamiento y sobre todo, la reflexión sobre la condición mortal del hombre y el rol del artista (Balakian, 1969). Yeats, en su breve ensayo “The Autumn of the Body”, define la decadencia en los siguientes términos: “I see indeed, in the arts of every country those faint lights and faint colours and faint outlines and faint energies which many call ‘the decadence’, and which I believe that the arts are dreaming of things to come, prefer to call the autumn of the body” (Yeats, 2007: 140). El adjetivo *faint* (“débil” o “tenue”) concentra la impresión que, para Yeats, causaba el *ethos* artístico, caracterizado por una menguante “exterioridad” en la poesía, y que estaba siendo sustituida cada vez más por una tendencia general hacia una nueva poesía, libre y espiritual. Su percepción no era incorrecta, si se toma en cuenta que la sustancia de la decadencia era la conciencia de la temporalidad del hombre. La actitud decadente tiene como consecuencia el apartarse de la vida activa para inclinarse por la contemplación y la reflexión, pero sin elevarse a las alturas de la pura abstracción. En efecto, al observar las fuerzas a las que está atado el hombre, los poetas

decadentes no se conformaron con encerrarse en los aposentos del “yo” personal para rendir un culto egoísta; más bien, vertieron sus reflexiones personales en la corriente del “yo” universal (Balakian, 1969) con la esperanza de encontrar respuestas a sus inquietudes metafísicas.

La preocupación por lo efímero de la existencia y el inexorable paso del tiempo se perfila ya en los primeros versos yeatsianos y será una constante preocupación. Dicha preocupación se ve reflejada en una de las paradojas más productivas en la poesía yeatsiana: el apasionado homenaje que Yeats rinde a los objetos al mismo tiempo que trata de borrar esa materialidad. Por ejemplo, si el cuerpo de la amada aspira a encarnar el ideal de la belleza, cuanto más se acerque a ese ideal, más riesgo tiene de perder su razón de ser. Lo propio del ideal es que sea inasequible. De cualquier forma, Yeats siempre lamenta la pérdida de la juventud y de la belleza, hecho sensible en el poema “The Lamentation of the Old Pensioner”:

Although I shelter from the rain
Under a broken tree,
My chair was nearest to the fire
In every company
That talked of love or politics,
Ere Time transfigured me [...].
There's not a woman turns her face
Upon a broken tree,
And yet the beauties that I loved
Are in my memory;
I spit into the face of Time
That has transfigured me.

(Yeats, 1996: 46)

Si en los primeros poemas de Yeats el espíritu decadente tenía más el aspecto de una afectación juvenil, era porque el tema amoroso estaba siempre presente. El amor, inspirado por una forma idealizada de la mujer, era siempre doloroso, ya porque no fuera correspondido, o bien, porque se estuviera consciente de su fin. Esto, sin duda, opacó la angustia subyacente, que podría ser narcisista en todas sus notas, de no ser por el hecho de que posteriormente conduciría a la cuestión sobre la permanencia del hombre a través del arte.

Esto último era entendido de forma distinta. Las artes, en especial la poesía, bien podían ser remedios ante la eventual desaparición del hombre. Yeats, a pesar de haber sentido esa misma angustia y de haber llegado a dudar, no se arroja al vacío de la desesperación: ante todo, puso de manifiesto una vez más su creencia de que las artes son una forma de comunión con lo universal, y apuntó invariablemente hacia un Apocalipsis, entendido más bien como una inminente revelación espiritual y no como una hecatombe mundial (Watson, 2006). Recuérdese que el aislamiento del individuo (en este caso, el artista) es requisito indispensable para recibir la verdad bajo la forma de la imagen. De este modo, el que las artes se replegaran hacia un interior espiritual, como lo haría el artista con el fin de recibir la verdad, era también parte de lo que Yeats entendía por decadencia.

Esta inquietud permaneció irresuelta. Yeats vaciló, mas no desesperó. Al saberse consciente de sus limitaciones, cifró todas sus energías y esperanzas en la poesía.

1.4 El canto de *Eire*: nacionalismo literario

¿Qué llevó al poeta irlandés a insuflar un aire nacionalista a su poesía? La torre de marfil, metáfora para la exclusión deliberada de temas cotidianos y sociales en el arte, dejó de ser atractiva para los poetas. No era, por tanto, un lugar que podía mantenerse en vísperas del nuevo siglo. Asimismo, la búsqueda de la verdad inmaterial había impulsado al poeta a unirse a sociedades ocultistas o teosóficas. El interés por la magia halló una generosa fuente en el estudio de los mitos y leyendas, puesto que hablaban de fenómenos y de un saber ancestral diferente a los órdenes ortodoxos de su tiempo —ciencia, dogmas institucionales y política—; eran, también, un campo fértil que no sólo podría dar recursos para el conocimiento por vías marginales, sino que podían proveer material para la creación poética: temas, estilo, imágenes, de las que Yeats extraería una voz original. Por último, la viva pasión que vibraba en Yeats (una necesidad emotiva que tanto disgusto había causado a su padre) debía hallar un cauce: adoptar una identidad con el fin de comprenderse a sí misma. Y nada mejor para marcar esa búsqueda que la relación con su pueblo.

¿Cuál es el origen de su interés por Irlanda? En 1885, el joven poeta acompaña a su padre a las reuniones del *Contemporary Club*, donde se llevan a cabo debates sobre política. Es allí donde conoce a John O’Leary, un viejo líder del grupo *Sinn Féin* (vocablos que significan “nosotros solos”), quien volvía de un largo exilio en París, condenado por azuzar la hostilidad hacia Inglaterra mientras estaba al mando de dicho grupo. A su regreso, se ganó el respeto de su círculo más inmediato por su calidad de mártir político y siguió trabajando por la creación de una identidad nacional, desde la política hasta las artes, donde promovió la creación de una literatura de contenido irlandés, y animó a Yeats a leer los escritores de la Joven Irlanda (*Young Ireland Society*) —Thomas Davis, James Clarence Mangan, Jeremiah Joseph Callanan—, pero estaba

bien consciente de que la calidad literaria de sus obras era opacada por sus miras propagandistas (Jeffares, 1962). Yeats pensaba del mismo modo, por lo que esta crítica compartida los acercó y, bajo la tutela del viejo líder feniano, comenzó a leer asiduamente historia y literatura irlandesas. El idealismo y el nacionalismo de O’Leary sembraron en la mente de Yeats el ambicioso ideal de nación, como lo reconoce en su ensayo “Poetry and Tradition”:

He [O’Leary] belonged [...] to the romantic conception of Irish Nationality on which Lionel Johnson and myself founded, so far as it was founded on anything but literature, our Art and our Irish criticism. [...] I learned much from him and much from Taylor [...]; and that ideal Ireland, perhaps from this out an imaginary Ireland, in whose service I labour, will always be in many essentials their Ireland. (Yeats, 2007: 180)

Al abordar el nacionalismo en la poesía yeatsiana, inevitablemente se toca la esfera de la política; no obstante, no es el objetivo del presente estudio discutir las ideas o tendencias políticas del poeta.* Baste decir que su elección del ideal literario le evitó entrar de lleno en el tortuoso discurso político, preocupado por lo factual, y relacionado, a entender de Yeats, directamente con la oratoria y la retórica (ya se ha dicho que Yeats odiaba todo esto, y con todo, en épocas posteriores no ocultaba sus simpatías políticas, que iban desde admiración por el autoritarismo hasta escauceos con el fascismo). Suficientes problemas suponía ya abrazar el ideal nacional: su familia era protestante —minoría religiosa en la futura República de Irlanda; recuérdese que Yeats era dublinés—, partidario nacionalista y criado en un ambiente anglo-irlandés. Yeats

* En Irlanda seguía en pie la lucha por la autonomía, pero era detenida por el intransigente sectarismo religioso: católicos, protestantes y presbiterianos peleaban por sus propios derechos, con acercamientos con Inglaterra o franca hostilidad hacia ella, y entre ellos mismos, sin detenerse a considerar una unión pluralista. Las posturas se dividieron después de la propuesta de autonomía regional, el *Home Rule* (en su primera fase, autonomía limitada, y posteriormente, demanda de independencia total de Gran Bretaña): por una parte, los nacionalistas, en su mayoría católicos, buscaban la autogestión de toda la isla, y a partir de 1902, sus simpatías eran depositadas en el grupo *Sinn Féin*. Por otra parte, al Ulster (hoy Irlanda del Norte) se le considera como una región con un desarrollo histórico, político y económico independiente al resto del país, diferencia que la llevaría a separarse de la República de Irlanda e integrarse al Reino Unido en 1921. A los partidarios de la adhesión se les denomina unionistas, población protestante que encontró más cómodo y seguro, a pesar de ser mayoría, integrarse al Reino Unido que vivir bajo la dirección católica. A grandes rasgos, este fue el ambiente de tensión política, social y religiosa en que nació Yeats y al que debió adaptarse desde muy joven. Estas cuestiones son abordadas con claridad y rigurosidad históricas por Robert Dunlop (1922).

siempre defendió a ultranza la “supremacía protestante” (la denominada *Ascendacy*) y manifestó insistentemente el carácter irlandés de la misma.

En una fase inicial, este “nacionalismo literario” aún no tenía una forma definida, en primer lugar porque no había una tradición literaria principal a la cual integrarse. Lo que había era más o menos un conjunto de autores con textos escritos en inglés y gaélico irlandés. En cuanto a los últimos, muchas veces escribían a la moda inglesa o contra ella (Pethica, 2006). Dentro de los autores que escribían en inglés, a los cuales Yeats recurrió, había dos vertientes: los unionistas literarios (“West Britons”), sobre cuya residencia en Irlanda, declara Saddlemyer, “from a literary point of view seemed a mere accident”; y los escritores anglo-irlandeses, “who if not always writing for Ireland, wrote of it” (Saddlemyer, 1965: 25).

Engorroso debió resultar para Yeats tratar de sumarse a una supuesta tradición literaria cuando las perspectivas eran muy pobres. Al mismo tiempo, debía ser cuidadoso en su elección del tipo de literatura que le gustaría perpetuar debido a las posibles lecturas políticas que pudieran derivarse de esa elección. No se entregó al furor de los versos patrios de poetas de la Joven Irlanda porque se dio cuenta muy pronto que sus objetivos probablemente terminarían en un sonoro fracaso: “If they had something else to write about besides political opinions, if more of them would write about the beliefs of the people like Allingham or about old legends like Ferguson, they would find it easier to get a style” (Yeats, 2007: 5). Y no solo riesgosa, sino insuficiente, ya que la ambición poética de Yeats, de llegar más lejos que los poemas patrióticos de Davis, Mangan y Ferguson, es manifestada en el poema “To Ireland in the Coming Times”: “Because, to him who ponders well / My rhymes more than their rhyming tell / Of things discovered in the deep, / Where only body’s laid asleep” (Yeats, 1996: 50). El poeta conservó su actitud crítica ante este tipo de poesía y lo sumó a su aprendizaje de lo mejor de la literatura inglesa; una especie de forcejeo entre su pasión por lo nacional y su gusto cosmopolita (tendencia

evidente en su formación con filósofos griegos y latinos, románticos ingleses, místicos suecos y simbolistas franceses). Un ejemplo claro de esta amalgama es el conjunto de poemas sobre la rosa, símbolo que Yeats elaboró a partir del concepto de “belleza intelectual” de Shelley, pero también era símbolo de Irlanda, con claras referencias religiosas, como lo declara el poeta: “‘the Rose is a favourite symbol with the Irish poets’ and that it is used ‘not merely in love poems, but in addresses to Ireland...I do not, of course, use it in this latter sense’” (Yeats, 1996: 478). A pesar de la última parte de la declaración, se hace evidente que la rosa es una forma de apelar a Irlanda, como queda de manifiesto en el poema “To the Rose upon the Rood of Time”:

Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
Come near, while I sing the ancient ways[...]
Come near, come near, come near — Ah, leave me still
A little space for the rose-breath fill!
Lest I no more hear the common things that crave[...]
But seek alone to hear the strange things said
By God to the bright hearts of those long dead,
And learn to chaunt a tongue men do not know.
Come near; I would, before my time to go,
Sing of old Eire and the ancient ways:
Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days.
(Yeats, 1996: 31)

El poeta invoca la fuerza de la rosa, clama por la inspiración que ha de surgir de las historias antiguas (“I sing the ancient ways”), historias legadas por generaciones anteriores que encierran un saber cada vez más incomprensible (“And learn to chaunt a tongue men do not know”). En los versos pareados finales, el poeta sella su compromiso de contar las antiguas historias de Irlanda, o *Éire*, en gaélico irlandés. Este poema, colocado al principio de *The Rose* y con un tono claramente petitorio, bien puede leerse como proemio, donde la musa es la creencia en la poesía, pero también Irlanda. Fundir el estilo inglés con el tema irlandés permitió a Yeats crear un tipo de poesía suave y dinámica, menos dura que los versos de los poetas de la Joven Irlanda (MacNiece, 1977).

De los debates con los grupos que frecuentó en la década de 1880, Yeats se formó una idea relativamente vaga del rumbo que tomaría su ideal de nación. Quería construir, en lo posible, un movimiento cultural paralelo, y no subordinado, a la acción política. Pero luchar por un mejor país, en cualquier esfera, es perseguir ideales, abrazarse a quimeras. Y, en efecto, lo sería aún más porque la imagen que Yeats tenía de Irlanda poco correspondía a la realidad. Se basó en una idealización de dos polos opuestos: por un lado, el carácter y las expresiones de la población campesina, sus formas poéticas (las baladas y canciones populares), sus sueños y anhelos cristalizados en sus mitos y leyendas; y por otro lado, el desprecio hacia la clase media y la defensa de la supremacía protestante lo llevó a ensalzar a sus antepasados anglo-irlandeses (MacNiece, 1977). En consecuencia, el tono aristocrático era un elemento más en su nuevo ideal. Y ya se ve que en sus primeros libros de poesía, desfilan labradores y aristócratas, personajes en los que subyace toda una ideología. Para evadir todas las posibles contradicciones, el poeta se remontó al pasado, a uno común que nada tuviera que ver con las polarizaciones de la política y cuyo ambiente, él creía, podría ser pluralista, inclusivo. De ahí que haya decidido extraer del folclor y las leyendas la quintaesencia de lo irlandés. Con el tiempo, desarrollaría un nacionalismo literario más nítido, aunque no por ello menos irreal, expresado aquí bajo la metáfora del arado y la espada.

1.4.1 El arado

La idealización de la figura del labrador irlandés, afianzado a sus creencias y costumbres, sus viejas historias y leyendas, obedecía al deseo de formar una identidad. Un elemento que le pareció atractivo a Yeats en este esquema fue la creencia en lo sobrenatural que guardaba la literatura oral: “All folk literature, and all literature that keeps the folk tradition, delights in unbounded and immortal things” (Yeats, 2007: 132). Veía en ellas la preservación de verdades

ancestrales, mismas que se iban perdiendo a medida que la sociedad progresaba y se alejaba de su centro espiritual. Yeats atribuía al labrador la capacidad de haber conservado su poder de comunión con un mundo vedado al habitante de la ciudad porque su nuevo ritmo de vida le ha hecho perder sus “sentidos imaginativos”, según lo expresa en su ensayo “Magic”, de 1901:

We cannot doubt that barbaric people receive such influence more visibly and obviously, and in all likelihood more easily and fully than we do, for our life in cities, which deafens or kills the passive meditative life, and our education that enlarges the separate, self-moving mind, have made our souls less sensitive [...] the memories of primitive man and his thoughts of distant places must have had the intensity of an hallucination, because there was nothing in his mind to draw his attention away from them. (Yeats, 2007: 34)

El campesino, aislado e ignorante de lo que pasa a su alrededor, corresponde en cierta medida a la idea del “noble salvaje”, que tanto apasionó a algunos románticos. Yeats, desde luego, plantea esta idea en el terreno de lo imaginativo y no únicamente en lo moral. Su idealización, al estar circunscrita a una zona particular, era más bien una visión provinciana que, por el momento, aún no resumía la esencia del carácter nacional que buscaba (Pethica, 2006). Para llegar a él, Yeats primero tuvo que recopilar las canciones y narraciones populares, historias de fantasmas y de todo tipo de seres feéricos de la región de Sligo, que tanto añoró durante su niñez vivida en Londres. El estudio del folclor era un legado romántico y estaba ya extendido para cuando Yeats entró en escena (por ejemplo, los estudios antropológicos, filológicos y lingüísticos de la época encontraron una rica veta en las narraciones populares), pero él no procedió en este estudio con el rigor científico de lingüistas o antropólogos —al menos no en esta etapa, ni totalmente—; más bien se decidió por el elemento literario, o “imaginativo” en sus propios términos, aunque jamás pudo resolver esta tensión entre la erudición y la emoción. Poemas como “The Stolen Child” son testimonio de esta aproximación casi pueril, donde proyecta su emotividad:

Where dips the rocky highland
Of Sleuth World in the lake,

There lies a leafy island
Where flapping herons wake
The drowsy water-rats;
There we've our faery vats,
Full of berries
And of reddest stolen cherries.
Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping than you can
Understand.

(Yeats, 1996: 18. En cursivas en el original)

Aparte del estudio y de una gran reserva de historias con potencial poético, hubo algo más que Yeats aprendió del folclor: las formas. En el poema anterior puede notarse la cadencia musical y un ritmo rápido, donde a la voz lírica principal se le suma aquella de las hadas (en cursivas) que roban al niño. Esta es la forma de la balada, de carácter narrativo, trágica por lo general, musical y que muchas veces contiene un estribillo (“*Come away, O human child!*”). Yeats siguió experimentando con esta forma en poemas como “The Madness of King Goll”, “The Ballad of Moll Magee”, “The Ballad of Father Gilligan”, generalmente con buenos resultados. Era, por otra parte, una forma de autenticar su fe de que la verdadera identidad de Irlanda se encontraba en las manifestaciones populares. Esta apropiación de la forma era resultado de la elaboración de una antología de poetas irlandeses contemporáneos *Poems and Ballads of Young Ireland* (1888), de libros de interés folclorista como *Stories from Carleton* (1889) y *Fairy and Folk of the Irish Peasantry* (1888); y del poema largo *The Wanderings of Oisín* (1889), donde se refleja el vínculo entre lo místico, el mito y la leyenda (Jeffares, 1962). Aun cuando en varios poemas del libro *Crossways* (1889) y *The Rose* (1893) es visible el cambio de los paisajes remotos y los ambientes hindúes a los cercanos pero igualmente misteriosos ambientes irlandeses, hay en ellos una notoria atmósfera localista.

Con todo, un reproche frecuente es el fuerte escapismo de sus poemas. Hay que elucidar bien esta cuestión, pues estos versos no eran “escapistas” por el puro gusto de serlo. Había

razones para estos vuelos solitarios: después de que la semilla del nacionalismo había sido plantada, el verdadero amor brotará con la distancia: durante su estancia en Londres y después del escaqueo con el esteticismo inglés, Yeats continuamente piensa en Irlanda. El “escape” es hacia un lugar definido, que surge por la contraposición de Inglaterra/Irlanda; si la primera es racionalista y materialista, Irlanda debe ser por tanto irracional, preocupada sólo por la imaginación; de ahí que se transforme en un refugio espiritual, hecho patente en el poema “The Lake Isle of Innisfree”:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made[...]
And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
There midnight’s all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet’s wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sound by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart’s core.

(Yeats, 1996: 39)

Al estar marcado por la melancólica atmósfera del renacimiento celta (*Celtic Revival*) es imposible, por tanto, soslayar el hecho de que el poeta quiera encontrar sucedáneos para lo divino, traducido en un perenne deseo de escapar. Sin embargo, por el apego a la tierra, ya no es tanto una edad ancestral a la cual volver, como un lugar específico: Irlanda.

Después de que el poeta conoce a Lady Gregory, en 1896, se registra un cambio sensible en el modo de aproximarse a las historias populares y en su poesía en general. Tanto Lady Gregory como Yeats compartían el sueño de construir una identidad irlandesa y de dignificarla mediante sus elementos “más irlandeses”: la leyenda y el folclor. Ella logró revitalizar el interés de Yeats por el folclor, prestándole una ayuda inestimable: su conocimiento del gaélico le permitió acercarse a las historias de un modo más directo y su vigor para el trabajo de recolección

le permitió hacerse de un buen acervo. Las transcripciones y notas de Lady Gregory acerca de las leyendas ahora recogidas en Galway dieron a los trabajos posteriores de Yeats el toque antropológico y lingüista que había admirado en el trabajo de eruditos como Douglas Hyde (Pethica, 2006). Pronto, el poeta extraerá más que el valor sentimental y la atmósfera localista de estas historias.

1.4.2 La espada

Yeats, después de estar ahíto de folclor, empieza a sistematizar su conocimiento, a ordenar sus ideas. Personajes como Osián (bardo escocés), Cuchulain (el guerrero-poeta más importante del ciclo de historias del Ulster), Goll (rey-poeta que, en algunas versiones, muere heroicamente en batalla, y en otras, abdica al trono) y Orchil (una poderosa hechicera, relacionada con Cuchulain) dejan entrever el gusto de Yeats por la épica irlandesa. Mientras que la atracción de Yeats por las leyendas obedecía a un gusto literario, y que posteriormente utilizó como fuente para una unidad e identidad nacional, es evidente que el poeta, así como muchos otros artistas e intelectuales involucrados en el renacimiento celta, proyectaron sus intereses y preocupaciones personales en la manera de presentar sus obras. Con respecto a Yeats, no pasará mucho tiempo antes de que todos estos pensamientos se condensen en un ideal heroico, que tuvo su trampolín en el del campesino.

El centro de esta idea era, desde luego, el héroe, entendido en su valor mitológico, es decir, por su nacimiento en mitos primitivos donde se le caracteriza por su íntima relación con los dioses y los hombres. Los vagos límites entre el héroe mitológico y el épico permiten a Yeats utilizarlos en su primera etapa poética de forma casi indistinta. Las proezas del héroe son también relatos alegóricos y simbólicos, frecuentemente religiosos, sobre otros aspectos de la vida de los pueblos que permanecerían en la penumbra de la inteligibilidad, de no ser por esta forma de

acercarlos. De este modo, los ciclos y leyendas celtas e irlandeses se avienen perfectamente a las ambiciones poéticas de Yeats: el héroe tiene un papel preponderante en los ritos, cuya historia bien puede ser la representación y perpetuación de los mismos.* Hay algo más: la exaltación de esta figura no sólo satisface una necesidad literaria, sino religiosa—acuciante en Yeats, como se ha visto—. Es simultáneamente una crítica a los valores de todo tipo —o en su defecto, a su pérdida— en la sociedad y el tiempo en que vivió el poeta:

Yeats' form of heroic celebration must be seen [...] as violently, as deliberately nostalgic and anachronistic [...]. The most obvious fact about the Yeatsian hero is that he has not made his peace with the modern world. Industrialization, secularism, democracy, the state itself—all these perfectly familiar components of our civilization—strike him as alien, as the enemy. He not only longs for a simpler, more primitive world but frequently seems to be unaware of its disappearance. (Zwerdling, 1965: 8)

Lo anterior recuerda en más de un sentido la propia imagen del artista. En el concepto de héroe está implícito el de superioridad, pues al menos en el ámbito mitológico, al héroe se le distingue siempre por su diferencia de la masa: posee cualidades únicas, responde hábilmente a ciertos sucesos y encarna lo mejor del hombre, cosas que hacen de él un sujeto egregio y moralmente superior. El artista moderno, a pesar de retirarse de la corriente vital —el otro lado del héroe, hombre de acción—, tiene mucho de heroico, puesto que por su calidad de visionario (su capacidad para descifrar la imagen), se encuentra aislado: es un retiro voluntario, pero también es una condena impuesta por la sociedad moderna (Kermode, 1973). Ambos luchan contra una sociedad en que la incomprensión mutua es lo único que comparten. Es la lucha del hombre contra los hombres.

El campesino es al ambiente local lo que el héroe al ámbito nacional; esto es, éste último tiene miras más anchas porque, de acuerdo con Yeats, es la expresión máxima de la identidad de un pueblo, resumiendo virtudes deseables o revelando el valor del hombre. Esto explica que

* Para mayores características sobre otras categorías en las que se adscribe al héroe, véase, “The Lost God”, (Zwerdling, 1965).

moralmente sea superior: en sus acciones, el público puede encontrar encarnado el arrojo y sentirse identificado con ellas, integrando una especie de persuasión sin llegar a ser totalmente didáctico (Zwerdling, 1965). En su ensayo “Ireland and the Arts”, de 1901, Yeats lamenta que las artes hayan fallado en otorgarle a las generaciones la difícil capacidad de contemplación. Y para superar la falla, Yeats exhorta a los artistas y eruditos a volver la mirada hacia Irlanda, y trabajar por ella y sobre ella:

And I do not think with unbroken pleasure of our scholars who write about German writers or about periods of Greek history [...]. I would have some of them leave that work of theirs which never lack hands, and begin to dig in Ireland the garden of the future, understanding that here in Ireland the spirit of man may be about to wed the soil of the world. (Yeats, 2007: 154)

El héroe, el escogido. Del ensalzamiento del héroe —esto es, de las cualidades únicas— a la preferencia por la aristocracia sólo hay un paso, gradual e inexorable. Sin embargo, esta certeza se encuentra ya desde los primeros poemas y ensayos, y se mantendría por mucho tiempo más, afectando todos los órdenes en que el poeta se desarrolló, por demás haciéndose evidente en las artes. Yeats expuso su postura acerca de la literatura, cuya producción debería satisfacer una demanda dual: una para las clases populares y otra para los refinados círculos aristócratas. En un ensayo de 1907, “Poetry and Tradition”, nuevamente mantuvo su creencia, aunque de manera discreta:

Three types of men have made all beautiful things. Aristocracies have made beautiful manners, because their place in the world puts them above the fear of life, and the countrymen have made beautiful stories and beliefs, because they have nothing to lose and so do not fear, and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with recklessness. (Yeats, 2007: 183)

Nótese cómo convenientemente el artista del que habla Yeats puede pertenecer a cualquiera de las dos clases, pero de ningún modo en medio. Está claro que en la utopía nacionalista no hay espacio para la clase media, aquella que el poeta tanto desprecia (identifica como el *Philistine*).

La segunda parte del ensayo “Poetry and Tradition” abre con una vanidosa autorreferencia: es un fragmento del poema “To his Heart, bidding it have no Fear”, del propio Yeats, que resume la idea de supremacía tanto del poeta como del héroe:

*Him who trembles before the flame and the flood
And the winds that blow through the starry ways;
Let the starry winds and the flame and the flood
Cover over and hide, for he has no part
With the proud, majestic multitude.*

(Yeats, 1996: 64. En cursivas en el original)

Es interesante notar que ya desde la concepción del ideal heroico, Yeats agranda más y más su meta. Si en un principio su pasión se deleitaba en el ambiente local, pronto habría de sumergirse en la cultura nacional. La búsqueda de una “unidad cultural” (*Unity of Culture*), esto es, que las artes y la erudición tomen en cuenta a Irlanda, le devolvería a esta tierra su dignidad perdida largo tiempo atrás.

1.5 La marea oculta: magia

Dentro de las corrientes que tienen parte en la primera etapa artística de Yeats, y en su poesía en general, la magia representa una de las más problemáticas y confusas. Al enfrentar esta cuestión, ineludible por una parte, los críticos de Yeats siguieron dos caminos: al principio, los estudiosos más conservadores omitieron este aspecto; o bien, dejaron claro su asombro o su franca contrariedad ante las inquietudes metafísicas e intelectuales del poeta. Otros estudiosos contemporáneos —cada vez más—, se muestran más abiertos y comprensivos al punto de analizar las obras de Yeats a la luz de sus creencias. Para fines de este trabajo, lo más conveniente es analizar aquellos puentes tendidos entre el ejercicio poético y la teúrgia, a saber: la analogía y el símbolo.

El interés de Yeats por las artes mágicas es primordial para sus inquietudes artísticas y metafísicas. Dicho interés se caracteriza por ser eclético, ya que a lo largo de su vida estudió varias corrientes esotéricas y doctrinas, que van desde el hermetismo hasta el budismo, algunas de las cuales siguió como miembro de algunos grupos e instituciones desde 1885, cuando funda junto con varios compañeros la Sociedad Hermética de Dublín, dedicada al estudio de las religiones orientales y la teosofía. Un año después durante su estancia en Londres, Yeats conoce a Babu Mohini Chatterjee, un brahmán bengalí, cuyas enseñanzas se reflejan en algunos de sus primeros poemas; pero más bien parecía que el poeta se dejó deslumbrar por las ricas apariencias y tonalidades de la cultura y la religión hindú (Jeffares, 1962). Es verdad que las religiones orientales y la teosofía dejaron su marca en la poesía de Yeats, aunque por fuera parecía que el poeta estaba insatisfecho, incluso inconforme con el conocimiento adquirido: militó por un tiempo en la Sección Esotérica de la Sociedad Teosófica, de la cual se separó en 1890 por desacuerdos con la dirigente). Es muy significativa esta ruptura: ese mismo año Yeats se unió a la

Orden Secreta del Alba Dorada, fundada por S. L. MacGregor Mathers, la cual estudiaba la corriente esotérica de occidente, como el hermetismo, la cábala y las artes mágicas.

¿Qué llevó a esta ruptura? Si se tiene en cuenta que la teosofía sincretizó religiones orientales y fomentaba una forma de religiosidad contemplativa, resulta muy atractivo interpretar la elección del poeta por la tradición mágica de Occidente como un anhelo de participación activa en el fenómeno sobrenatural. Caso contrario es la magia, la cual es más activa en su acercamiento a la naturaleza. Por lo demás, esto no quiere decir que Yeats haya desechado todo aprendizaje sobre las religiones y la cultura de Oriente o que se haya cerrado por completo a ellas. Simplemente definió la importancia que tendría cada elemento en su naciente poesía.

Antes de proceder, es conveniente establecer algunas definiciones del área en cuestión. El esoterismo abarca un conjunto de prácticas y creencias antiguas, entre ellas la magia; pero dicho término se refiere más bien a la enseñanza de un saber no científico dado sólo a un círculo cerrado:

Il (Lalande) écrit que le mot “ésotérique” (ou “acroamatique”) désigne d’abord l’enseignement qui, à l’intérieur des écoles antiques, est dispensé aux disciplines complètement instruits; au contraire, on appelle “exotérique” l’enseignement public et populaire. Par métaphore, l’esoterisme est la doctrine suivant laquelle une science ne doit pas être vulgarisée mais communiquée à des adeptes connus et choisis en raison de leurs qualités. (Faivre, 1973 : 307-8)

El término “ocultismo” fue acuñado en el siglo XIX por Éliphas Lévi y denota la presencia de un vago pensamiento científico, puesto que el ocultismo busca encontrar las *leyes ocultas* que rigen la naturaleza y que la ciencia no explora (Chaves, 1996). El término “magia”, más específico, comprende un conjunto de creencias y prácticas (como la alquimia, la numerología, espiritismo, etc.) basadas en el principio de analogía y cuyos orígenes pueden encontrarse en la Antigüedad

clásica, siendo sus fuentes textos herméticos (es decir, relacionados con la figura de Hermes Trismegisto) y aquellos bajo la égida de Platón (Chaves, 1996).

Tan egregia prosapia motivaba a Yeats a estudiar la magia con ahínco, pues satisfacía en cierta medida sus frustradas aspiraciones eruditas. También, esta característica de la magia sugiere que su práctica era distinta a la de la magia popular, o cualquier cosa que sugiera curanderismo y ritualismo estrafalario (aunque es cierto que el entusiasmo de Yeats por la magia empezó como una curiosidad por los fenómenos sobrenaturales observados en su niñez y que luego tendrán como resultado recopilaciones de carácter folclórico).

1.5.1 El símbolo y la analogía

La magia, como se dijo, se fundamenta en el principio de la analogía. El modo de pensamiento analógico es tan antiguo como la humanidad misma y en tiempos de la Antigüedad grecorromana fue interpretado y ordenado, siendo asimilada por el esoterismo de la Edad Media y el Renacimiento, cuando revivió con sincretismos con el neoplatonismo, la gnosis, el hermetismo, el neopitagorismo, la cábala judía —por citar algunos ejemplos— pero manteniendo una estructura esencialmente uniforme (Vickers, 1988). La analogía entrelaza elementos distintos basada en la similitud de alguna de sus partes o funciones, y conlleva la noción de completud, mas no de complementariedad (propia de la correspondencia), ya que la homologación de los elementos toma en cuenta las diferencias, la pluralidad constitutiva de la unidad (Chaves, 1996). La analogía, máxima *episteme* durante el siglo XVI, es un procedimiento que partía de una serie de categorías apriorísticas mediante las cuales se pretendía leer e interpretar la realidad buscando la semejanza entre dos elementos, aunque siempre respetando sus diferencias sustanciales. Sin embargo, la analogía creaba una visión sistemática, coherente dentro de sus parámetros, pero no comprobable empíricamente. Es decir, al favorecer premisas apriorísticas se limitaba en demasía

el tipo de conocimiento que se podía adquirir, ya que de hecho actuaba en un sistema cerrado de categorías evaluativas y jerarquizadas (Vickers, 1988) que no hacían sino redundar en una serie de igualdades en torno a una misma cosa y cuyo valor residía solamente en la cuantiosa suma de todas esas comparaciones hechas entre referentes finitos (Foucault, 2008).

Basado en la analogía, el ocultismo propugna que el cosmos entero tiene vida, y que toda criatura y objeto es una emanación. Asimismo, el cosmos está ordenado en estratos, donde el mundo finito y material es un reflejo del reino de lo eterno. Entre ambas órdenes, la analogía teje infinitas correspondencias que los enlazan, al tiempo que apunta a una reunificación, ya que esa es su finalidad. Si esta armonía universal es dual entonces la acción mágica resuena en ambos órdenes:

Una relación de universal *simpatía* rige todas las manifestaciones de la vida y explica la creencia de todos los pensadores del Renacimiento en la *magia*: ningún gesto, ningún acto aparece aislado, sus eficaces repercusiones se escuchan en la creación entera, y la operación mágica llega naturalmente hasta las cosas y los seres más lejanos. (Béguin, 1981: 78. En cursivas en el original)

Debido a que el modo de conocimiento de la magia se basa en la analogía, ejecutar un ritual con el conocimiento necesario dentro de esta realidad dual significa desentrañar las correspondencias secretas que guarda el universo. La premisa de la magia es formalista, en el sentido de que la realidad última es inherente a la forma trascendental y no a la materia (Olney, 1975). Es decir, el objetivo del ocultismo es determinar las “leyes secretas” que rigen al universo; así, al conocer esas leyes y comprender la correspondencia entre la forma sensorial y el significado suprasensorial, entonces se tendrá poder en los órdenes superior e inferior de la jerarquía. El teúrgo podía entender estas leyes ocultas como si de un lenguaje se tratara, porque entendía que cada objeto atisbaba una verdad interna, en este caso de carácter espiritual, o una fuerza invisible. Este desciframiento demanda la voluntad del hombre, la cual es un elemento integral de la magia.

Desterrada del campo de la ciencia, la analogía se refugió también en la poesía. Así, la poesía mira con ojos familiares a la magia, pues comparte la misma finalidad: abolir el tiempo y volver al seno del cosmos. Sin embargo cada operación analógica presenta diferencias en cuanto al método. La analogía poética se distingue de la analogía mística por ser “totalmente empírica en gestión lo cual le asegura la necesaria libertad de movimiento y le permite permanecer en el marco sensible” (Azcu, 1982: 54). En el capítulo dedicado al simbolismo, se explicó la diferencia entre la visión mística de los “primeros” románticos y los poderes taumátúrgicos del símbolo del “segundo” romanticismo. Mientras que los “primeros” podían conectar con lo universal al sumergirse en las profundidades del ser, los “segundos” tomaron en cuenta la condición temporal y espacial del universo e hicieron de los objetos la ineludible encarnación de lo eterno (cuyas formas primordiales están contenidas en el *Anima Mundi*), acercándose a ellos a través de los sentidos. La analogía permite al símbolo ser vía de comunicación entre una vasta realidad sobrenatural y el hombre, ya que se toma a este último como parte del sistema universal recíproco y que, en un tiempo anterior a la Caída, poseía la llamada “intuición primordial” (aquel poder con el cual intuía la unidad con un Todo, y cuya relación se resume en el concepto de macrocosmos-microcosmos). El modo de cognición que brinda la analogía no olvida aquello que ata al hombre al mundo material: sus sentidos atenuados, aquellos que no pueden percibir la totalidad como en un tiempo pasado, sino apenas vislumbrarla. La analogía, tanto mágica como poética, le permite Yeats estructurar su creencia en una realidad ultraterrena, tal como lo expresa en su ensayo “Magic”:

- (1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.
- (2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of the Nature herself.
- (3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols. (Yeats, 2007: 25)

El símbolo poético se apoya en la analogía y responde tanto a las necesidades poéticas y metafísicas de Yeats, quien lo considera no sólo recipiente de verdades inefables, sino también medio de contacto con la memoria universal, modo de acceder a un conocimiento superior al sustraerse de la realidad. ¿Cómo se logra esto? Las imágenes que alberga el *Anima Mundi* (*Spiritus Mundi* para Yeats), han sido depositadas allí por las vivencias del hombre. En general, todo cuanto constituya la experiencia de la humanidad se encuentra contenido en el *Anima Mundi* (Torres Ribelles, 1992: 43). Para que un símbolo remita a una imagen, es necesario que pueda evocar una emoción. Sin embargo, para lograrlo el mago o poeta debe llegar a un estado propicio para recibir la revelación, la cual sólo podrá recibirse bajo la forma de una imagen o símbolo, los cuales apelan a la intuición y no a la facultad crítica.

La magia, en su dimensión teórica, y la poesía están relacionadas en este modo de conocimiento que proporciona la analogía, ya que permite al hombre acercarse al cosmos por medio de la intuición de las secretas correspondencias que guarda. Si la verdad es un estado y no un dato, entonces el acercamiento a esta verdad no será por la vía deductiva, ya que no obedece a la razón; al contrario, será por la vía intuitiva, que responde a la facultad imaginativa, fragmentos de esa “intuición primordial”. Esta intuición es una condición indispensable para que la verdad pueda ser asida. Para ello, se debe propiciar debidamente este estado de conciencia, en donde la facultad crítica sea desplazada y en la que, no obstante, la mente se encuentra en un estado de superlucidez. Ello con el fin de aprehender los objetos, cuya distancia con el sujeto se verá anulada: el conocimiento será total. En el brevísimo ensayo “The Moods”, Yeats habla de los *humores*, o mejor dicho los *estados mentales* mediante las cuales las revelaciones son dadas sólo al “artista imaginativo”, es decir, al hombre cuya “intuición primordial” le guía (como el místico, el mago y el poeta), en la cual, sin embargo, participa la razón pero sólo como un medio:

Everything that can be seen, touched, measured, explained, understood, argued over, is to the imaginative artist nothing more than a means, for he belongs to the invisible life, and delivers its ever new and ever ancient revelation. We hear much of his need for the restraints of reason, but the only restraint he can obey is the mysterious instinct that has made him an artist, and that teaches him to discover immortal moods in mortal desires, a decaying hope in our trivial ambitions, a divine love in sexual passion. (Yeats, 2007: 143)

Retomando el tema del símbolo, éste posee otra cualidad muy notoria: su visualidad. La antigua condición paradisiaca del hombre primitivo sobrevivió como fragmentos en la mente del hombre y en su entorno: imágenes y símbolos. Ellos pueden devolver reflejos de esa otrora dichosa condición, pues al evocar una imagen por medio de un símbolo mágico, éste puede inducir visiones. Una de las cosas que más valoró Yeats de su temprano conocimiento de la magia fue esta capacidad inductora, una enseñanza de la Orden del Alba Dorada.* Yeats pone especial atención a este concomitante fenómeno de la magia: “I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I call evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth when the eyes are closed [...]” (Yeats, 2007: 25). Algunas de las visiones que más asombraron a Yeats son relatadas con mayor detalle en “Magic”, uno de los pocos textos en los que habla abiertamente de sus vivencias mágicas. No es arriesgado asumir entonces que el poeta buscaba efectos análogos en su poesía. Este modo de actuar es en doble vía: no sólo la poesía busca provocar una sucesión de imágenes espectrales, sino en algunos casos, Yeats escribe poemas basados en visiones, como el poema “The Cap and Bells”, donde se cuenta una historia de un amor no correspondido (como muchos de los poemas de *The Wind Among the Reeds*) y en el que no hay referencias mágicas, de no ser por la nota del propio Yeats que acompaña al poema.†

* Cabe señalar que Yeats no consideraba el poder de inducir visiones como inherente al poder del símbolo, sino como una expresión de la imaginación.

† La nota reza: “I dreamed this story exactly as I have written it, and dreamed another long dream after it, trying to make out its meaning, and whether I was to write it in prose or verse. The first was more a vision than a dream, for it was beautiful and coherent, and gave me the sense of illumination and exaltation that one gets from visions, while the second dream was confused and meaningless. The poem has always meant a great deal to me, though, as is the

El pasado mítico del que se sirve la magia y la poesía fija un vínculo más entre ambas actividades: el mago, para desarraigarse del tiempo, debe ejecutar un ritual mágico de acuerdo al arquetipo establecido por el mito. Esta repetición da al hombre una finalidad trascendente: detener el devenir temporal y restaurar, momentáneamente, la unidad. La creación poética comparte la misma finalidad, ya que el poeta da un sentido equívoco al lenguaje, rompe las ataduras del mismo a la temporalidad y sitúa al poema como un sucedáneo de la reintegración armoniosa con el Todo, por fugaz que sea este contacto. Pero hay algo en la actualización ritual: debe hacerse siguiendo a pie juntillas el modelo mítico (Azcuay, 1982). Así, para obtener el efecto deseado, todo ritual o conjuro se ejecuta de acuerdo a un orden establecido; pero una variación en ese frágil orden ocasionará un efecto diverso, incluso contrario. Lo mismo con el símbolo poético: un determinado orden en su arreglo o cualidades específicas de los símbolos evocarán una cierta emoción buscada por el poeta:

All sounds, all colours, all forms, either because of their pre-ordained energies or because of long association, evoke indefinable yet precise emotions, or [...] call down among us certain disembodied powers [...], we call [them] emotions [...] and when sound, and colour, and form are in a musical relation [...] evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion. (Yeats, 2007: 115-6)

Yeats aplicó diligentemente este poder del símbolo mágico en su propia poesía. Mucha de la imagería utilizada en *The Wind Among the Reeds*, y en poemarios posteriores, debe mucho a los símbolos de la magia, tales como la rosa (con reminiscencias rosacrucianas), empezando por el libro de poemas *The Rose* y en poemas como “The Rose upon the Rood of Time” y “The Rose of Peace”; y el árbol del bien y del mal, con trazos de la cábala judeocristiana, en poemas como “The Two Trees”, donde el poeta genera un ritmo dialéctico al oponer aquellos símbolos como encarnaciones del arte y la materialidad, por señalar uno de sus múltiples significados.

way with symbolic poems, it has not always meant quite the same thing [...]” (W. B. Yeats, p. 455, 1996). Sin embargo, no se aclara bajo qué circunstancias tuvo lugar la visión.

Algunas veces, Yeats usa símbolos de su propia acuñación, no por ello menos mágicos según él, puesto que resumen metafóricamente la exploración del propio sentir. Esto significa que el poeta utiliza algunos símbolos con una notoria connotación mágica a guisa de máscara para su propia sensibilidad. De esta manera, los símbolos tienen una doble significación: mágica la una y poética la otra. También se da el caso que estos símbolos sean menos explícitos dado que están dirigidos a un público familiarizado con la terminología esotérica. Hay símbolos escondidos: por ejemplo, en el poema “He Hears the Cry of the Sedge”, el lago por el cual pasea la voz lírica bien puede ser una representación metafórica del *Anima Mundi*:

I wander by the edge
Of this desolate lake
Where wind cries in the sedge:
*Until the axle break
That keeps the stars in their round,
And hands hurls in the deep
The banners of East and West,
And the girdle of light is unbound
Your breast will not lie by the breast
Of your beloved in sleep.*

(Yeats, 1996: 67. En cursivas en original)

El poema, además del tema amoroso, apunta claramente hacia un apocalipsis: la obliteración de las fronteras, el fin de los tiempos en los que el hombre podrá reintegrarse al Todo. Además, en este poema, Yeats hace referencia a aditamentos de la Orden del Alba Dorada, como las banderas de Occidente y Oriente (O'Donnell, 1975). Por el resto de su carrera, Yeats se valió de símbolos mágicos tan variados como la rosa, los árboles, la luna, la espiral, el fuego, etc. Este simbolismo se presenta con mayor soltura y riqueza en obras como *The Wind Among the Reeds*, obra cumbre de su primera etapa, donde es posible apreciar el cambio de la fascinación por la magia y el folclor a la exploración de los sentimientos del poeta a través del simbolismo mágico y poético.*

* En versiones anteriores de *The Wind Among the Reeds*, Yeats utiliza los nombres de *Aedh*, *Michael Robartes* y *Hanrahan* (a su vez, símbolos mágicos) como máscaras para hablar de sí mismo. En versiones posteriores, estos

Más allá de considerar a la magia como una reserva inagotable de símbolos, se la debe valorar también por haber mutado la percepción del artista sobre la actividad poética. Que en Yeats latiera el deseo de traspasar la realidad material es prueba de la insatisfacción del poeta con la realidad inmediata (el materialismo de las ciencias, el mercantilismo, el arte didáctico, etc.) y por tanto la magia le dio la convicción de crear mediante el trazo de la palabra, de transfigurar la realidad por medio de símbolos, tanto mágicos como poéticos. Así, a la figura del poeta se suma aquella del teurgo (Unterecker, 1974). La imaginería poética no es la única que gana fuerza; asimismo puede observarse un cambio en el uso de la instancia narrativa. En los primeros poemarios la “voz lírica” es todavía un pasivo receptor de la experiencia, mientras que en gran parte de los poemas de *The Wind Among the Reeds*, es ya un activo ejecutante (Mills Harper, 2006). En la estrofa inicial de “The Song of Wandering Aengus”, la “voz lírica” busca a cada paso que se abre un prodigio; en la segunda, éste sucede:

I went out to the hazel wood,
Because a fire was in my head,
And cut and peeled a hazel wand,
And hooked a berry to a thread;
And when white moths were in the wing,
And moth-like stars were flickering out,
I dropped the berry in a stream
And caught a little silver trout.

When I had laid it on the floor
I went to blow the fire aflame,
But something rustled on the floor,
And some one called me by my name:
It had become a glimmering girl
With apple bossom in her hair
Who called me by my name and ran
And faded through the brightening air.

(Yeats, 1996: 59)

nombres, escritos en los títulos de los poemas, serían sustituidos por el abierto y común pronombre personal “He”, como si el poeta considerara mejor dejar abierta la experiencia que cifrarla.

El avellano (*hazel*) tiene propiedades mágicas de acuerdo a la tradición celta, y cuando Aengus prepara una caña de pescar, con el fuego en su cabeza y estando al borde de una corriente, límite simbólico de mundo natural y sobrenatural (Larrisy, 2001), lo que hace es predisponer todo para un segundo portentoso. Esto constituye un cambio notorio con respecto a poemarios como *Crossways* y *The Rose*, donde el narrador cuenta una experiencia ajena, como si encontrara más placer en la contemplación del prodigio que en su preparación, lo cual encuentra eco en el concepto de voluntad de la magia.

Por último, las motivaciones estéticas no pueden explicar del todo el socorro que Yeats encontró en la magia. El propósito trascendental, ese acuciante anhelo espiritual, es la base de la operación mágica —y poética— en Yeats: si el cosmos era un poema cuyos elementos se encontraban en desorden, lenguaje común entre hombre y universo durante la Edad de Oro, era al hombre dotado con la sensibilidad cósmica a quien tocaba ordenarlo, interpretarlo y transmitirlo. Dicha tarea hermana al mago y al poeta, ya que la reintegración, la disolución de la materia y el tiempo en las aguas de la eternidad, se lleva a cabo gracias a la palabra, o en palabras de Yeats: “Words alone are certain good.” El hombre, artífice de la caída, podrá retornar al seno universal si reconstruye el antiguo lenguaje que lo unía al universo.

Cuando Yeats confesó su creencia en la magia en el célebre ensayo “Magic”, escrito en 1901, se encontraba no en el inicio del estudio y práctica de la misma, sino en la culminación de quince años de intensa actividad. Poco tiempo después, tanto por motivos propios y ajenos, Yeats se apartaría de la magia hasta relegarla a un segundo plano y se involucraría más con el espiritismo, el cual conforma la base del sistema de *A Vision*. La práctica de la magia fue como una secreta y fértil marea que refrescó y nutrió el canto de Yeats. Magia y poesía: matrimonio afortunado porque fructificó en imágenes, temas, estilo e ideas durante la primera etapa poética de Yeats.

PARTE II. LAS FASES DE LA LUNA: EL VIDENTE, EL PROFETA Y EL LEGISLADOR

En el primer capítulo se estudiaron las influencias más importantes en la poesía yeatsiana, como el romanticismo; el nacionalismo (que no debe ser entendido solamente en la estrecha esfera de lo político), y corrientes heteróclitas, como la magia, de alto valor para la poesía de W. B. Yeats. La finalidad de dicha revisión obedeció a la necesidad de ofrecer una visión de conjunto (literaria, histórica y biográfica) sobre la poesía yeatsiana de una primera etapa. Y no sólo eso: en cada capítulo se profundizó en los puntos esenciales donde el poeta reúne sus ideas recurrentes y sus inquietudes. Al presente trabajo le interesa analizar las características más relevantes de la primera etapa poética de Yeats, así como describir la forma en que el poeta irlandés ordenó sus ideas sobre el ejercicio poético, las cuales fueron más allá del ámbito estético. A este respecto, las ideas dominantes de la primera etapa no son fijas; al contrario, mantienen un movimiento constante. Esta segunda parte tiene como objetivo definir cómo el constante movimiento de algunos de esos elementos arroja una serie de características de esta primera fase artística.

El centro de la visión del mundo o *weltanschauung* de Yeats es la poesía y las funciones del poeta. En el extenso ensayo “Discoveries”, de 1906, compuesto por diversas y breves reflexiones, Yeats inaugura esa serie de pensamientos en torno a la función de la poesía con uno muy significativo, titulado “Prophet, Priest and King”. Este texto es más bien de valor anecdótico, ya que cuenta una de sus primeras experiencias como director de escena en el ambiente rural irlandés, y gracias a las cuales sus ideas sobre la función del poeta comienzan a madurar. Las líneas finales de esta reflexión rezan: ““If we poets are to move the people, we must reintegrate the human spirit in our imagination. The English have driven away the kings, and turned the prophets into demagogues, and you cannot have health among people if you have not

prophet, priest and king” (Yeats, 2007: 193. Las cursivas son mías). La principal virtud de esta declaración no reside en el arrebatado del que es producto (totalmente inesperada para el contenido anecdótico del texto); sí lo es, en cambio, la concepción estética que propone. Y no sólo eso: también comprende los órdenes religioso, ético y político. Para comprenderlo mejor, no hay que tomar literalmente la metáfora dado que no se pretende describir una serie de prototipos o figuras como tales, sino entender, a través de ellos, las funciones que ejerce el poeta a juicio de Yeats. Se sugieren entonces las imágenes del vidente, el profeta y el legislador. Hay que señalar, sobre todo, la progresión que marcan estas figuras de uno a otro, lo cual significa que la primera etapa presenta un extraordinario dinamismo.

2.1 El vidente: la otra vía de conocimiento

Las ideas sobre el poeta como vidente y como legislador, reiteradas a lo largo de la tradición romántica, fueron presumiblemente aprendidas de lecturas como el lírico ensayo de P. B. Shelley, “A Defence of Poetry”, donde las otrora funciones del poeta poseían gran relevancia:

Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, were called in earlier epochs of the world *legislators* and *prophets*: a poet essentially compromises and unites both these characters. For he not only beholds intensely the present as it is, and discovers those laws according to which present things ought to be ordered, but beholds the future in the present [...]. Not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word, or that they can foretell the form as surely as they foreknow the spirit of events: such is the pretence of superstition [...]. A poet participates in the eternal, the infinite, the one [...]. (Shelley, 1977: 482-3. En cursivas en el original)

Pensar en el vaticinio únicamente como la adivinación del futuro, es decir, centrarse en las consecuencias, limita en gran medida aquello que los poetas entendían por profecía. El alcance de la definición es más amplio: vaticinar es tratar con la cualidad ontológica del universo, entendiendo al mundo como una emanación del Todo, y a cuyo seno habrá de volver; en otras palabras, hablar de aquello que siempre ha sido y volverá a ser, como Yeats declara en su conclusión del ensayo “Magic”: “Can there be anything so important as to cry out that what we call romance, poetry, intellectual beauty, is the only signal that the supreme Enchanter, or some of his pupils, is speaking of what has been, and shall be again, in the consummation of time?” (Yeats, 2007: 41). El acceso a dicha visión era patrimonio inalienable del arte y de las corrientes esotéricas, ya que la trataban en su carácter esencialmente simbólico: sólo puede hablarse metafóricamente de las cosas inefables. De ahí la conveniencia del lenguaje poético y de la terminología esotérica. Por otra parte, la práctica de la magia es importante porque acrecentó la creencia de Yeats en las capacidades de la imaginación trascendental y que además apuntaba a un deseo común con la poesía, que era el de conocer.

2.1.1 Teoría del conocimiento

Esto conduce a la propuesta de una teoría de conocimiento única, ya que la poesía de Yeats planteó una suerte de gnoseología, por herencia de la magia y el romanticismo, donde la poesía yeatsiana se sirve de la analogía para ordenar, explicar y asimilar aquello que parecía distante, pero que a la vez guardaba una extraña familiaridad. El poeta irlandés se fijó en las bondades que tal operación dio a pensadores esotéricos y románticos: a los primeros, les sirvió para elaborar una serie de categorías con el fin de conocer de una forma distinta a como propone el método científico; a los últimos, les permitió, bajo la forma de la correspondencia, expandir las capacidades de la imaginación trascendental y elaborar una compleja y rica poética, con una ambición universal y una dirección ultraterrena. No debe olvidarse que el ocultismo buscaba esclarecer las leyes que regían a la naturaleza para controlar el devenir de las cosas y los fenómenos, bajo el deseo de retornar al seno del cosmos. Por su parte, la poesía buscaba la forma de hacer entrar en comunión al hombre con el universo, destruir la temporalidad, anular la historia: volver al tiempo mítico. En ambos casos, tanto medios como fines eran similares. De ahí que la analogía revele una misma voluntad que el ocultismo y la poesía: la de conocer. La poesía de Yeats recurre a una doble vía para penetrar en el alma universal y lograr ese conocimiento. Pero, ¿cómo era esa forma de conocer?

Ya en el siglo XVIII, el *logos* fue implacable con el *mythos*: la analogía ya no era una forma de conocimiento válida para el científicismo sino una “ocasión de error” (Chaves, 2000): la comprensión bajo términos metafóricos que proponía la magia y la poesía no era sino un reordenamiento de lo ya conocido, y al no haber un referente real para sus símbolos, la analogía tenía como resultado un “conocimiento” estéril. Por otra parte, la comprobación de las bases de dicha creencia y la obtención de los resultados iban más allá de cualquier experiencia humana.

Además, la verticalidad en la serie de semejanzas (“lo de arriba asemeja a lo de abajo”) condenaba la analogía a una serie de resultados redundantes, ya que las semejanzas extraídas se basaban sobre una misma serie de objetos (Foucault, 2008).

Entonces, ¿qué tipo de conocimiento, si lo había, podían ofrecer la poesía y el ocultismo, si ambas se basan en el principio de analogía? Si se piensa que dicho procedimiento fue, de forma mínima, una forma de acercarse al entorno bajo una atmósfera de familiaridad, este modo de ver a la analogía termina por empequeñecer su función y no explica cabalmente la importancia que tuvo al alimentar la fantasía artística. En todo caso, el ejercicio poético, creían Yeats y los románticos, era un campo de acción no circunscrito a lo empíricamente comprobable: requiere un tipo de pensamiento distinto al de la razón, aunque no descarta a esta última como medio. Para reivindicar el derecho a conocer bajo sus términos, Yeats opuso a los principios de realidad, observación y razón, aquellos de subjetividad, imaginación y energía (Torres Ribelles, 1992).

Yeats cuestionó los principios mismos en que se daba el conocimiento por medio de la razón. Las categorías en que se basaba el conocimiento convencional eran aquellas del tiempo y el espacio, que se deriva, según Yeats, del ejercicio de los sentidos básicos. Para contrarrestar el influjo de la razón como producto de los sentidos, Yeats eligió el ejercicio de los sentidos potenciados mediante la imaginación, con los cuales el acercamiento a la visión podría asegurar un conocimiento verdadero. Así, cuando Yeats escribe sobre esta forma de acercarse a la divinidad en la poesía de Shelley, escoge uno de sus fragmentos más significativos, donde todos aquellos que logren ese estado cercano al “ensueño”

[...] feel as if their nature were resolved into the surrounding universe or as if the surrounding universe were resolved into their being’ and he [Shelley] must have expected to receive thoughts and images from beyond his own mind, just in so far as that mind transcended its preoccupation with particular time and place [...]. (Yeats, 2007, 61)

No se busca conocer del mismo modo que el hombre de ciencia, ya que la verdad, para el poeta, no era un dato; en su calidad de esencia eterna, la verdad sólo puede ser tratada de manera indirecta, es decir, bajo la figura de un símbolo (una imagen elaborada): “Religious and visionary people [...] see symbols in their trances; for religious and visionary thought is thought about perfection and the way to perfection; and symbols are the only things free enough from all bonds to speak of perfection”(Yeats, 2007: 110).

Por otra parte, la capacidad de síntesis del símbolo, esto es, que pueda fusionar paradigmas opuestos (como se explicó en el capítulo sobre el simbolismo), da cuenta de su capacidad de *ser* y *significar* al mismo tiempo (Jordan, 1998). Y al ser tomado como herramienta en la forma de conocimiento trascendental, lo que hace el símbolo poético es fusionar al sujeto y al objeto en este acto cognitivo (Behler, 1993). De ahí se sigue que el acceso a la verdad, en su calidad de imagen, es un estado mental asequible sólo mediante el arte (en este caso, la poesía). Yeats establece las bases de su poesía desde esta primera etapa, a la que considera no sólo una teoría, sino esencialmente una práctica.

2.1.2 Método de acceso a la visión

El conocimiento por el que pugnan la poesía y la magia se identifica con la intuición y no con un método analítico. La visión, en tanto que aspira a la verdad, es un estado mental, un estado de comunión entre la mente del hombre y la memoria del universo. No se busca propiamente una *episteme*, sino una *gnosis*: la aprehensión de la divinidad por medio de la intuición. Lo que se trata de comunicar sobre esta visión no es un contenido ideológico, sino un procedimiento: la unión del ser con la divinidad. El poeta, por tanto, no es portador de la verdad, sino un sujeto con acceso a ella.

Para experimentar la “visión” se requiere, además de imaginación y un sumo grado de sensibilidad, una serie de procedimientos específicos, como la droga y las operaciones que producen estados alterados de conciencia. En 1902, Yeats escribió, refiriéndose al arte en general: “All art is, indeed, a monotony in external things for the sake of an interior variety, a sacrifice of gross effects to subtle effects, an ascetism of the imagination [...] it is precisely this rhythm that separates good writing from bad, that it is the glimmer, the fragrance, the spirit of all intense literature” (Yeats, 2007: 16). Yeats no lo expresa directamente en ese ensayo, pero el aspecto místico es un soporte más de esta idea: el ritmo que mueve al trance. * El uso de algunas formas métricas, la musicalidad y el uso de ciertas palabras que develan un patrón, que de acuerdo a Yeats, pueden propiciar “estados contemplativos” necesarios para la creación poética y para acceder a la visión:

The purpose of rhythm [...] is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, which is the moment of creation, by hushing us with an alluring monotony, while it holds waking by variety, to keep us in a state of perhaps real trance, in which the mind liberated from pressures of the will is unfolded in symbols. (Yeats, 2007: 117)

Pero el ritmo y la repetición, más allá de ofrecer efectos hipnóticos musicales, revelan otros significados si se analizan estos conceptos al nivel de los símbolos. Es necesario que ambos elementos tengan un orden reiterativo, una idea que los agrupe. Por ello, tanto palabras como sonidos deben ser arreglados de acuerdo con un orden especial que en ningún modo es unidimensional, ya que la pluralidad de sentido es una ventaja del símbolo poético. La intensidad de las imágenes varía según sea la incidencia con que se empleen y de los distintos niveles de significado con que Yeats las dota: por ejemplo, el símbolo del árbol del bien y el mal es, en un

* Algunas de estas técnicas “mágicas” en la arquitectura poética yeatsiana son estudiadas por Helen Vendler, quien, sin embargo, no aborda el rico potencial que ofrecen sus esotéricas connotaciones. Entonces, la palabra “magia” quizá haya devenido una suerte de convención dentro de la crítica de la poesía yeatsiana, algo que se acepta comúnmente pero que no se explora seriamente (Helen Vendler, 2007).

nivel básico, una metáfora que resume la dialéctica entre bien y el mal, entre conocimiento y sabiduría, etc. En otro nivel, aquellos símbolos poseen cualidades taumáticas, de acuerdo con el contexto mágico del que fueron extraídos. Y en tercer nivel, ese mismo símbolo es una máscara para la sensibilidad del poeta, que, no obstante lo abstracto y universal de la experiencia, se alegra en cifrar esa experiencia única en tanto que personal bajo la figura de un símbolo. También puede considerarse el hecho de que la preferencia haya devenido necesidad: sólo con aquellos símbolos con los que Yeats se siente cómodo y seguro son aquellos a los que da continuidad y en los que sigue explorando una pluralidad de significados: la rosa, la espiral, el árbol del bien y del mal, Michael Robartes, etc. *The Wind Among the Reeds* contiene los símbolos más complejos y variados de su primera etapa y que sólo pueden ser fruto de una larga e intensa experiencia con ellos.

2.1.3 El aislamiento del artista

Es importante analizar la figura del “vidente”, puesto que de los poemas y ensayos puede extraerse el concepto que Yeats tiene de papel como artista y como individuo en la sociedad. La idea del poeta como sujeto preclaro, esto es, con un poder especial que lo distingue, estaba incluida en la tradición romántica en la que Yeats se formó. El poeta es conspicuo no por su impulso creador (un valor común a todos los hombres) sino por el alto grado de sensibilidad, su selectividad y la capacidad para organizar la experiencia. Por esta razón, sujetos como el artista, capaces de recibir la verdad bajo la forma de una imagen, son egregios. Esta sensibilidad tiene un alto precio, que significaba un doble aislamiento: la soledad elegida por el artista y el aislamiento impuesto por la sociedad misma (Kermode, 1986).

En relación a la primera, esta alienación es, por una parte, resultado del anacrónico valor del vidente, el cual proviene de una función propia de las sociedades primitivas, es decir, formas

abandonadas de pensamiento religioso (Zwerdling, 1965). El vidente alguna vez tuvo un lugar en su comunidad como sujeto capaz de comunicarse con lo sobrenatural y cuya presencia era considerada necesaria para la comunidad, justamente por sus poderes que lo convertían en sujeto preclaro. Su autoridad derivaba de la delegación de la experiencia y la autoridad religiosa que hacían los hombres en él. Los ideales del vidente no se avenían con el nuevo orden religioso, político o social. Su carácter era básicamente religioso, pero religioso en una forma muy primitiva, como aquella que expresan los mitos y leyendas. Con el tiempo, el vidente perdió su lugar con el reacomodo social que trajo el nuevo orden racional. No es posible encuadrar al vidente en las formas más ordenadas de religión, como lo es el catolicismo, el cual veía incluso con reserva los estados extáticos fuera de su canon. El aislamiento del artista, bajo el concepto de vidente, se da porque no hay equivalente actual para sus funciones, salvo el artista. El reconocimiento de este aislamiento impuesto en Yeats es temprano. El poema “Fergus and the Druid” narra la búsqueda del rey Fergus de estados extáticos, lo que trae como consecuencia un retiro a la vida contemplativa, y pide la ayuda del druida, quien habla de su propia condición:

Druid. What would you, Fergus?

Fergus. Be no more a king
But learn the dreaming wisdom that is yours.

Druid. Look on my thin grey hair and hollow cheeks
And on these hands that may not lift the sword,
This body trembling like a wind-blown reed.
No woman's loved me, no man sought my help.

(Yeats, 1996: 32)

La imagen del vidente es patética: su cabello gris, sus mejillas huecas, su incapacidad para integrarse a la vida activa (simbolizado por la débil espada); su cuerpo marchito, presa de los embates de la naturaleza y su aislamiento. Sí hay un reconocimiento, por parte de los otros, del

valor de la experiencia y el poder del vidente; sin embargo, el vidente se sabe condenado a las filas de la incomprensión y el desarraigo.

El aislamiento es asimismo un estado dictado por algunas propiedades de la imagen, como lo son su concreción, su carácter único y su precisión (además de su taumaturgia); y por otra, es una libre elección del poeta. Las características de la imagen producen una alienación que se refuerza, por si fuera poco, por la dificultad de transmitir la visión (Kermode, 1986), y cuyo resultado es frecuentemente la incomprensión entre el poeta y los hombres. De ahí que apartarse de los demás sea una toma de conciencia de la diferencia y del valor propios. Además, el deseo de apartarse de la corriente vital parecía ser la única manera de conservar la integridad artística. Esto llevó a Yeats, por un periodo, a creer que el arte también debía ser una actividad completamente autónoma, lo cual explicaría sus simpatías con el esteticismo. En cuanto a la segunda propiedad, la condena de la sociedad al aislamiento, se explica por su carácter de uniformidad que reprueba aquello que se revista de un aura de heterogeneidad: la abstracción, el goce estético y la sed metafísica nunca han estado en sintonía con los valores racionales y utilitarios, distancia que se enfatizó desde el siglo XVII.

Asimismo, la soledad es condición forzosa del artista receptivo, lo cual se pueden entrever en algunos poemas como “To his Heart, bidding it have no Fear”: “*Him who trembles before the flame and the flood / [...] Let the starry winds and the flame and the flood / Cover over and hide, for he has no part / With the lonely, majestic multitude*” (Yeats, 1996: 64. En cursivas en el original). Desde luego, ahí puede apreciarse cómo se construye el denominado “ideal heroico” del que habla Zwerdling, pero cuya base es la integridad y diferencia del artista. El poema “The Hosting of the Sidhe”, que inaugura el poemario *The Wind Among the Reeds*, puede ser leído a la luz de este rasgo:

The host is riding from Knocknarea
And over the grave of Clooth-na-Bare;
And Niamh calling *Away, come away:*
Empty your heart of his mortal dream.
The winds awaken, the leaves whirl round,
Our cheeks are pale, our hair is unbound,
Our breasts are heaving, our eyes are a gleam,
Our arms are weaving, our lips are apart;
And if any gaze on our rushing band,
We come between him and the deed of his hand,
We come between him and the hope of his heart.
The host is rushing 'twixt night and day,
And where is there hope or deed as fair?
Caoilte tossing his burning hair,
And Niamh calling *Away, come away.*

(Yeats, 1996: 55. En cursivas en el original)

En gaélico irlandés moderno, *Sidhe* significa “ráfaga” o “ventisca”, aunque connota también cierto significado sobrenatural. Yeats toma a *Sidhe* como un ser feérico elemental que habita en el aire y lo adopta como metáfora para hablar del artista receptivo. Los versos en cursivas son una invitación explícita de *Sidhe* para dejarse poseer por él, una advocación del espíritu del arte. Por tanto, es un llamamiento a retirarse del impulso vital: “Empty your heart of his mortal dream” y “We come between him and the deed of his hand”, versos que demuestran el deseo de cortar el camino entre la concepción de una idea y la ejecución de la misma. Igualmente, si se toma en cuenta su conclusión del pequeño ensayo “The Body of the Father Christian Rosencrucx”, de 1895, que cierra con una cita anónima (recordar no es sino recomponer, pues la cita es más bien una reconstrucción de lecturas bíblicas y de textos blakeanos), resulta comprensible la idea sobre la vida pasiva del artista: “The wind bloweth where it listeth, and thou hearest the sound thereof, but canst not tell whence it cometh and whither it goeth; so is every one that is born of the spirit” (Yeats, 2007: 145). Esta vida constituye un centro en sí mismo, con motivaciones y objetivos propios e independientes de toda realidad, donde la personalidad y la individualidad, por añadidura, se acrecientan en la medida en que se excluye a la colectividad.

Desde luego, la figura receptiva, como lo es el vidente, posee la prerrogativa de comunicar su experiencia a otros. En este caso, Yeats prefiere el gozo totalmente personal (puede que incluso egoísta) que le proporciona su alto grado de sensibilidad, traducido en una experiencia mística. Esta es propiedad más importante de la metáfora del vidente: es una actividad sumamente íntima y personal, a diferencia del profeta, quien se aboca a transmitirla. La apertura vendrá posteriormente, con la toma de conciencia del individuo y su necesaria presencia en una comunidad, pero de momento hay que remarcar el carácter esencialmente íntimo y personal de la experiencia mística, porque a Yeats le parecía que la obtención del estado místico era la única misión del arte:

The end of art is the ecstasy awakened by the presence before an ever-changing mind of what is permanent in the world, or by the arousing of that mind itself into the very delicate and fastidious mood habitual with it when it is seeking those permanent and recurring things. (Yeats, 2007: 208)

No obstante, el gusto por la contemplación vacila por la entrada en escena del anhelo por cambiar las mentes de los hombres. La palabra clave es “voluntad”. Si se le aborda por el lado de la magia, esto último coincide con el asombro que le produce al poeta contemplar extasiado los portentos en los dos primeros poemarios, *Crossways* y *The Rose*, pero la participación absolutamente consciente en el suceso sobrenatural vendrá hasta el tercer poemario, *The Wind Among the Reeds*. Los ensayos de Yeats posteriores a 1900 versarán sobre esta controvertida posibilidad, como bien lo señalan las figuras que el poeta elige para sus reflexiones: médicos, sacerdotes, reyes y legisladores. Esta apertura, que constituye la característica fundamental del profeta, será estudiada con detenimiento en el siguiente capítulo.

Es importante notar que el despertar de esta conciencia individual se da en medio del crecimiento de las multitudes, de las grandes aglomeraciones: las ciudades. A Yeats no le gustaba Londres, pero fue ese un ambiente artístico necesario para el poeta y de donde nació la

convicción de dedicarse a Irlanda. En sus poemas y ensayos, pocas son las menciones directas a la ciudad y sus multitudes; cuando las hay, como en el poema “The Lake Isle of Innisfree”, es por una lectura altamente binaria y mitologizada (recuérdese la oposición entre las figuras *Merry England* y *Victorian England*) donde no sólo el poco atractivo de la ciudad le impulsa a buscar alivio en las imágenes de la campiña irlandesa; también existe una serie de categorías creadas por el poeta para resumir en Londres (o lo inglés en general) una figura opuesta a Irlanda, nombradas en el capítulo sobre esteticismo. Además, da la impresión de que a Yeats no le aterra aquello que es característico de las urbes, las multitudes, ya que éstas nunca le rebasan: sus referencias a ella se limitan a espectáculos como el teatro, donde la concurrencia es, a veces, tan insufrible como indispensable. No por ello el artista y el público (o multitud en una mayor escala) dejan de estar en una relación dispar, donde la incompreensión y la reserva son la nota común.

2.2 El profeta: el hombre de religión

A lo largo de este trabajo, varias veces se ha insistido en que uno de los grandes motivos de la poesía de Yeats es su naturaleza espiritual, entendida no como el temeroso seguimiento de un dogma sino como la imperiosa necesidad de creer, de encumbrar la creencia personal y de comprobarla. Ante el pasmo y la angustia metafísica que causan las condiciones de la vida moderna, lo más cómodo para el poeta era volver al refugio seguro que proporcionaba la poesía. Desde su infancia, Yeats se vio privado de su creencia por las ideas racionalistas y escépticas de su padre, John Yeats (Jeffares, 1962); sin embargo, no era sólo una cuestión familiar, ya que había motivos propios del *ethos* de la época en que vivió el poeta. La creciente ola de secularización y escepticismo amenazaba las más firmes creencias de los románticos y el antiguo sueño de la unión de ciencia, poesía y religión se vio quebrado mucho antes de que Yeats viera la luz: el poeta irlandés nació en la noche de la fe, pero una leve chispa le dio la creencia de que entre poesía y religión aún había afinidades que podían asegurar una continuidad, si bien menguada, de ambas actividades para prodigar su luz sobre el espíritu humano.

Yeats, último romántico, no encontró en la secularización, del modo en que otros lo hicieron, una liberación del “vasallaje” religioso, sino una lenta desintegración de la conciencia y los valores espirituales, que tenía a su vez una grave repercusión en el arte, lo más valioso que posee la vida. Yeats transformó el desencanto en su arma más poderosa y gracias a ella se mantuvo firme aun después del cambio de siglo: quizá por esto su poesía resulte extraña en la medida en que se aferró a antiguas formas de pensamiento y sensibilidades fuera de época, desterradas definitivamente por la razón. Las acciones de Yeats dan cuenta de su afán: por un lado, la inmersión en las aguas del folclor nacional y el estudio de los mitos irlandeses dotaron a su poesía con motivaciones metafísicas y un aire nostálgico, pues creía que tanto el folclor y el

mito eran vehículo de verdades eternas. Además, la práctica de la magia centró su atención sobre las cualidades taumaturgicas del símbolo, las capacidades trascendentales de la imaginación y el poder de transmutar la realidad mediante la alquimia poética. Todo esto no hacía sino enfatizar su necesidad de creer, que se convirtió en una encarnizada lucha contra el escepticismo de su época. Ya desde la primera etapa poética de Yeats, es perceptible un tono general de angustia metafísica que se prolongaría y definiría su poesía, la cual es también la búsqueda de una religión libre de dogmas y de visiones rígidas.

La metáfora para tratar la segunda función dentro de la naciente poesía de Yeats pertenece a aquella del sacerdote, pero para fines analíticos conviene tener en mente al *profeta*, que en un primer sentido puede entenderse como aquel sujeto que puede vislumbrar el futuro. Esta propiedad, el sentido de “profecía” o “videncia”, ha sido aclarada en el capítulo anterior. Naturalmente, cada definición tiene matices más profundos que zanján una sustancial diferencia entre el profeta y el vidente, como se verá adelante. Por lo demás, las figuras del profeta y del vidente guardan una relación de igualdad en cuanto a poder, intensidad y en la característica más notoria que poseen, el aislamiento. Sin embargo, hay una diferencia, la cual consiste en la dirección que se da a la videncia: mientras que el *vidente* la guarda para sí mismo, el *profeta* la comunica a otros. Se procederá a tratar la metáfora con detalle, estableciendo de antemano que lo intercambiable de los términos *sacerdote* (la figura de Yeats) y *profeta* (la figura propuesta por esta investigación) viene dado sólo por su carácter de *hombres de religión*.

En el ensayo sobre Dante Gabriel Rossetti y William Morris, “The Happiest of the Poets”, de 1902, Yeats afirma: “He [Morris] knew clearly what he was doing towards the end, for he lived at a time when poets and artists have begun again to carry the burdens that priests and theologians took from them angrily some few hundred years ago” (Yeats, 2007: 49). ¿Por qué se insiste en esta equiparación? La idea de que los poetas y los artistas de nuevo llevan a cuestas la

responsabilidad de los hombres de religión, como profetas y sacerdotes, parece ser la única solución que ofrecen la poesía y la religión, hermanadas por la analogía y la imaginación, de la menguante fe ante los embates del cambio de pensamiento. Pero, ¿cuáles son las implicaciones de este nuevo entendimiento?

2.2.1 Expresión de la creencia

La metáfora del poeta como profeta fue interpretada desde el punto de vista del ritual y la liturgia en el capítulo dedicado al esteticismo y se señaló, sin embargo, que también tiene otros alcances, ya que el ejercicio poético es visto por Yeats como un acto íntimo y espiritual. Pero en otro sentido, la metáfora sirve para hacer de la poesía un medio de expresión de la creencia e incluso un intento de comprobar esa creencia (nótese lo irónico de la empresa), siendo las artes imaginativas el medio para comunicarse con lo eterno. De forma general, la creencia de Yeats consiste en la existencia de un mundo sobrenatural y la capacidad del hombre para comunicarse con ese otro mundo (Zwerdling, 1965), puntos expresados sucintamente en el ensayo “Magic”. La expresión de la creencia es el corolario de la constante búsqueda de pruebas irrefutables que den cuenta de la existencia de realidades ultraterrenas. Las características de esta creencia son su sincero primitivismo, ya que no se extrae de un pasado cercano, sino de uno muy remoto (Zwerdling, 1965); su aire nostálgico, por basar su idealización en los valores que Yeats extrae de los mitos antiguos; y su persistente titubeo, pues siempre venía acompañada por una pizca de incredulidad. Recuérdese que cuando se abordó la idealización del campesinado irlandés, se hizo notar que el valor de los mitos reside en su simbolismo cercano a lo religioso, indispensable para Yeats, ya que los considera vehículo de valores espirituales arcaicos. Sirva para ilustrar este punto un fragmento del ensayo “The Celtic Element in Literature”, de 1897:

The arts by brooding upon their own intensity have become religious, and are seeking, as I think Verhaeren has said, to create a sacred book. They must, as religious thought has always done, utter themselves through legends [...] the Irish legends move among known woods and seas, and have so much of a new beauty that they may well give the opening century its most memorable symbols. (Yeats, 2007: 138. Las cursivas son mías)

La ganancia de este proceder es variada: el rescate antropológico y cultural del folclor irlandés (con un adicional interés nacionalista), la preservación de dichos valores espirituales y la finalidad trascendental que refresca la poesía yeatsiana, que a fin de cuentas se convierte en un bálsamo espiritual para el poeta irlandés en una era donde se siente especialmente alienado. En su cariz nostálgico, el rescate es un grito de inconformidad con la sociedad moderna y con la condición impuesta al artista (esto es, su relegación a círculos marginales).

En relación a la comprobación de la creencia, Yeats aplicaba, las más de las veces, un método de observación más científico del que estaría dispuesto a admitir: llevaba un riguroso registro de sus sesiones espiritistas, anotaba con sumo detalle sus “experiencias sobrenaturales” y trataba de comprender el por qué de un fenómeno, aunque siempre al margen de la ciencia. Un poeta también puede ser escéptico, sin que por ello quede anulada su prerrogativa a creer y de hallar los modos en qué basar su creencia. Así, Yeats fue un poeta como pocos al no haber admitido cabalmente una creencia, pues significaría un abandono total a la fantasía; pero no creer en nada le parecería un acto de brutal insensibilidad. Por ello, la ilusión que rezuma la poesía yeatsiana adquiere un regusto de ironía.*

En el fuero interno del poeta, el eterno vaivén entre creencia y escepticismo llegó a ser uno de los más productivos; sin él, quizá poemarios como *The Wind Among the Reeds*, entre otros, no habrían tenido ese particular tono de angustia e indecisión. Resulta interesante este punto, ya que es una prueba de la carga irónica en la metáfora del poeta como sacerdote, que a

* Jorge Santayana dilucida brillantemente el concepto de “fe irónica”. Aunque Yeats también posee una “fe irónica”, esta funciona a la inversa: es a través de una pizca de ironía que se atempera la sobreexcitación y arrobamiento que produce la fe (ver Santayana, 1993).

palabras finales de la voz masculina, que se traducen como una promesa de regeneración espiritual: “Before us lies eternity; our souls / Are love, and a continual farewell.” Sin embargo, Yeats deja un pequeño espacio a la duda: el abandono de lo material no es total, puesto que el otoño habla de ciclos que se repiten una y otra vez, ante lo cual la continuidad material está garantizada.

La preferencia absoluta es imposible, pues Yeats asimismo consideró esa materialidad como necesaria, por más que coartara la aspiración divina pura (ese anhelo de Sémele). El acercamiento a lo material se da con miras a lo eterno. Vale la pena traer de vuelta el poema “The Rose upon the Rood of Time”, pues la segunda estrofa ilustra mejor el punto al que se alude. La invocación hecha a la rosa yeatsiana que, además de ser un concepto similar a la belleza intelectual de Shelley y una invocación a la musa y a Irlanda, es sobre todo un deseo de posesión espiritual:

*Come near, come near, come near — Ah, leave me still
A little space for the rose-breath fill!
Lest I no more hear the common things that crave
The weak worm hiding down in its small cave
The field-mouse running by me in the grass,
And heavy mortal hopes and toil that pass;
But seek alone to hear the strange things said
By God to the bright hearts of those long dead,
And learn to chaunt a tongue men do not know.
Come near; I would, before my time to go,
Sing of old Eire and the ancient ways:
Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days.*

(Yeats, 1996: 31. En cursivas en el original)

La voz lírica no desea integrarse directamente a la participación de lo eterno, sino que busca la imprescindible corporeidad de las cosas, desde la cual se puede descubrir lo eterno (una labor al

modo de los simbolistas).^{*} Esto no es sino el atractivo que constituye el arte en su magnitud sensual, el otro lado de la negación y el abandono. Por si fuera poco, el arte garantiza la permanencia del hombre de un modo en que la aspiración divina no puede, en la medida en que esta es una cálida promesa, aunque carente de cualquier garantía. El poeta, como profeta, se encuentra a medio camino entre la divinidad y la humanidad; bien puede ser la ambición espiritual como el deleite sensual, una dialéctica que se plasma en una ambivalente figura, la cual no siempre deja constancia de un arreglo sino un movimiento ininterrumpido por la imposibilidad de idear una tercera vía.

2.2.2 El hombre de religión

¿Qué otras posibles interpretaciones pueden hacerse a partir de esta atractiva metáfora? El profeta, en su calidad de hombre de religión, bien puede indicar pertenencia a alguna forma de institución religiosa. Pero esta interpretación puede resultar problemática. En los primeros párrafos del ensayo “Ireland and the Arts” (1901) Yeats llega a la precipitada conclusión que no hace sino presentar una paradoja, pues al encomiar la figura del sacerdote, pareciera que Yeats está cabalmente conforme con la reiterativa liturgia, con el credo sistemático, los dogmas y con la religión institucionalizada:

We who care deeply about the arts find ourselves the priesthood of an almost forgotten faith, and we must, I think, if we would win the people again, take upon ourselves the method and the fervour of a priesthood. We must be half humble and half proud. We see the perfect more than others, it may be, but we must find the passions among people. We must baptize as well as preach. (Yeats, 2007: 150)

^{*} La disyuntiva entre lo mortal y lo inmortal es abordado por varios autores como William H. O'Donnell, quien lo hace desde el punto de vista del ideario de las sociedades esotéricas en “*Yeats as Adept and Artist: The Speckled Bird...*” (1975); también es tratado por Alex Zwerdling en el capítulo “The Visionary” (1965) y finalmente, por Louis MacNiece en “Responsabilidades” (1977).

A primera vista, los elementos anteriores parecen agradar a Yeats en cierta medida; a decir verdad, estos son los puntos que más encuentra reprochables, a juzgar por su bagaje protestante, y posteriormente, su ecléctico fervor. Sin embargo, la equiparación del sacerdote (en general, el *hombre de religión*) y del poeta bien puede presentar la idea de que el poeta posee una conciencia de ciertas funciones y responsabilidades religiosas que no son realmente institucionales, y no incluyen el duro y cerrado celo moral de una religión. No obstante los reparos, lo que le atraía a Yeats era la experiencia pura y espiritual de la religión institucionalizada, como lo es la católica; es decir, la dimensión metafísica y no la moral (Zwerdling, 1965). Por lo tanto, la comparación se refiere más a la capacidad de la experiencia espiritual que a la pertenencia a las instituciones religiosas; desde luego, el *hombre de religión* detenta un poder espiritual que le acarrea también una responsabilidad (este punto será abordado en el siguiente capítulo). Es una cuestión de intensidad (la ferviente aproximación) y de dirección (a quién se dirige la traducción de la experiencia ultraterrena). De ahí que las figuras del profeta y del sacerdote sean de carácter un tanto más público en comparación con la del vidente, que pertenece a un ambiente privado.

¿Qué significa lo anterior? En un principio, Yeats creía que lo propio de la “visión” era la manifestación personal, la revelación hecha a un individuo, lo cual es más cercano a la figura del vidente y del místico. El siguiente paso de quien experimenta la “visión” es la predicación, que de ningún modo es obligatoria. Y no es que Yeats haya dejado de lado las motivaciones personales, pero la inclusión de un ideal colectivo le ha fortalecido: desde la entrada de la multitud en su poesía, su visión añadió a su afán personal (el ensueño solitario) un ensueño colectivo. Yeats no repara en el efecto estético de la multitud sobre el artista, sino en el propio efecto del artista en la multitud, considerando su propia presencia, pese a ser marginal, como algo necesario para la salud de la sociedad, lo cual trasciende las ambiciones estéticas. Hay, por tanto,

una actitud de apertura que es también un acto de reivindicación del poeta ante la sociedad. El *hombre de religión* es una prefiguración del *hombre público*.

La figura del profeta se aviene mejor a la concepción de poesía religiosa: la profecía, esto es la acción propia de un profeta, indica una clara orientación hacia un público, una notoria disposición si bien no exhortativa, al menos sí comunicativa. Posteriormente, Yeats (quien aborrecía todo cuanto tuviera aires de didacticismo pero sabía que el gozo artístico, como la creencia, eran *per se* buenas y necesitaban ser comunicados) imprimirá en su poesía un claro tono persuasivo, siendo sus personajes los que encarnen las virtudes proyectadas, en lugar de predicarlas. Esto es expuesto en el ensayo “J. M. Synge and the Ireland of His Time” (1910):

Yet, in Synge's plays also, fantasy gives the form and not the thought, for the core is always as in all great art, an *overpowering vision of certain virtues, and our capacity for sharing in that vision is the measure of our delight*. Great art chills us at first by its coldness or its strangeness, by what seems capricious, and yet it is from these qualities it has authority, as though it had fed on locust and wild honey. *The imaginative writer shows us the world as a painter does his picture [...], as [though] we were Adam and this the very first morning; and when the new image becomes as little strange as the old we shall stay with him, because he has, besides the strangeness, not strange to him, that made us share his vision, sincerity that makes us share his feeling.* (Yeats, 2007: 245. Las cursivas son mías)

Quien tenga oídos, que oiga: las virtudes que se pretendía comunicar crearían un deseable modelo a seguir sobre el cual el público puede ver reflejado lo mejor de la humanidad, con lo que finalmente se motivan acciones que consecuentemente dan cuenta de un estado de comunión entre el poeta y su público. “Compartir la visión” es una proclama de libertad de elección que se basa en la sinceridad, la sensibilidad estética y metafísica tanto del poeta como de su público.

2.2.3 Guardián de los valores

La metáfora guarda otro significado, acaso uno de los más valiosos para Yeats. En una era de creciente secularización y encumbramiento de ideales como el progreso y el entusiasmo en la ciencia, el poeta, en sus metafóricas ínfulas de profeta, se convierte en guardián de valores

ancestrales que la humanidad no ha sabido continuar satisfactoriamente. Es un guardián de valores espirituales (deseos) y culturales (identidad). Es decir, ejercer el arte en el espíritu del sacerdocio va más allá de la ejecución de un ritual, pues es la diligente conservación de una serie de valores espirituales y artísticos expresados en la poesía. En tanto que el poeta es un guardián de valores espirituales, su autoridad proviene de la capacidad de comunicar con las esferas divinas que el hombre común ha delegado sobre él; una tarea marginal pero significativa para el espíritu del hombre. Así, el poeta se convierte en garante de la reintegración con el Todo, y en poseedor de lo que proclama es el verdadero saber, cuya forma de conocer es única y personal.

Por un momento hay que soslayar las cuestiones espirituales con el fin de explorar conceptos menos elevados. La tarea de Yeats se suma a una tendencia de la sociedad de su época, el “renacimiento celta”. Así, la poesía de Yeats respondió a los deseos de toda una generación de intelectuales que propugnaban un rescate de la cultura celta para, inmediatamente, forjar una ansiada identidad que les sirviera como escudo ante el embate colonialista inglés y posteriormente para sembrar la simiente del noble porvenir irlandés. Desde el punto de vista literario, al recurrir a los mitos y leyendas irlandesas, y en ocasiones al estudio del gaélico, la labor del poeta es también una de preservación de la identidad cultural, depositadas en ese extenso bagaje, y cuya apropiación se manifiesta en el contenido (temas, imágenes) y la forma (la métrica y las formas poéticas). Yeats tuvo cuidado con las limitantes del ensueño político, por lo que su rescate del folclor promueve la formación de una identidad nacional basada en sensibilidades plenamente artísticas.

Pero Yeats difícilmente separaría lo espiritual de lo artístico. ¿Y qué si se toma en cuenta la concepción elitista de Yeats sobre la apreciación del arte y su expresión como forma de persuasión, aunado al evidente sesgo nacionalista-literario que dio a sus estudios sobre folclor irlandés? Entonces no es raro encontrar que Yeats considere que la posesión del poder de acceder

al infinito por parte del poeta/profeta selle indefectiblemente su compromiso con la comunidad a la que pertenece. Yeats se viste con ínfulas de profeta cuando, en su conclusión a “Ireland and the Arts” (1901), promueve un retorno del arte y la erudición a lo irlandés, y vaticina la superioridad racial de su propia nación (en el sentido de “elegida”):

Art and scholarship like these I have described would give Ireland more than they received from her, for they would make love of the unseen more unshakable, more ready to plunge deep into the abyss, and they would make love of country more fruitful in the mind, more a part of daily life [...]. *The Irish race would have become a chosen race, one of the pillars that uphold the world.* (Yeats, 2007: 155. Las cursivas son mías)

Este ideal, tan inflamable como un barril de pólvora, evadió las chispas de los distintos y violentos nacionalismos surgidos veinte años después, porque, nótese bien, su origen era una concepción espiritual y artística, y ese mismo era su fin. En breve, la labor del poeta irlandés es una de preservación y de construcción de una identidad irlandesa (más artística que política), una mirada retrospectiva y prospectiva, pensamiento que resguarda y que anticipa; memoria e imaginación.

2.3 El legislador: entre la contemplación y la acción

Marcada ya la alternativa de apertura del artista con respecto al mundo, lo que se sigue es una lucha tenaz donde la incipiente poesía yeatsiana no sólo se fijará en el deseo de lo imposible sino en la posibilidad de lo deseado. Varios acontecimientos hacen pensar a Yeats en una demanda de acción: la insurgencia armada de algunos grupúsculos irlandeses, su adicción por Maud Gonne (que tuvo como consecuencia una adhesión, condicionada y temporal, al espíritu revolucionario irlandés), y su ya discutido furor nacionalista; por último, existen algunas convicciones que sustrajo de la práctica de las artes ocultas, como aquella consabida voluntad de cambiar el mundo. El debate de su momento era esencialmente político, y por ello no fue un acercamiento del todo deseable, pues Yeats bien sabía de los riesgos de traicionar su arte y transformarlo en propaganda política, cosa que desdeñaba en los poetas de la Joven Irlanda. Ante todo, la razón de ser de esta lucha personal era la poesía, por cuya óptica Yeats intentaba revestir de perfección al mundo.

Las condiciones en las que vivía el poeta demandaban una rápida respuesta de su parte. Al tomarla, Yeats sintió que sellaba un pacto fáustico: su poesía ganaba en actualidad y participación lo que perdía en autonomía. Varios conceptos clave en torno a esta cuestión han sido mencionados con anterioridad: voluntad, hombre público, nacionalismo, vida activa. Todos estos son sinónimos de la decisión por salir de la pasiva contemplación y unirse al activo flujo de la vida, la cual está simbolizada en la figura del rey o *legislador* que, a la manera de un símbolo yeatsiano, presenta una cadencia cambiante: del carácter privado del arte al ambiente público en que se desenvuelve el artista, para de nuevo volver en años posteriores al punto de partida. Por otra parte, esta imagen no olvida la segregación a la que está sujeto el artista, pero la transmuta en un ventajoso y lumínico halo aristocrático. Además, en su faceta dirigida a un público, es un ideal

que se relaciona con la sociedad pero que de ninguna manera es social, porque su inspiración no proviene de allí. Al respecto, hay que puntualizar acerca del “contenido social” de este poder individual.

2.3.1 El uno y los otros

Al principio, la actitud del poeta de canto solitario es una de esperanza: anhela que sus palabras sean escuchadas. El precio de la devoción por la imagen (vida contemplativa) es la incompreensión, cosa que no parece no importarle a Yeats, a condición de que la pureza de la imagen fuese recompensa suficiente. El esteticismo había convencido a Yeats que sólo es valioso hablar de la perfección, única cualidad que satisface al hombre, y que vivir la vida en el espíritu del arte sería asaz recompensa. Además, pensaba que el arte contenía sus propias imágenes bellas, libres del dolor de la “exterioridad”, y que por ello era válido experimentar sólo el goce estético proveniente de la personalidad. De este modo, mantuvo alejada su poesía tanto como pudo hasta que el rumor del mundo externo resonó en sus oídos, y cuando el contacto era inevitable, como sucedió con la magia y la política, no dudó en ser totalmente alusivo y oscuro (Jeffares, 1970b), como lo demuestra el abstruso simbolismo inicial en poemarios como *Crossways*.

El artista es la antítesis del hombre de acción, por lo que entrar en el dinámico mundo significa revestirse de un carácter sumamente trágico: el artista se sabía perdido en un mundo hecho para la acción (trabajo, faena, cortejo, confrontación, etc.) pero el saberlo no alivia su dolor. El poema “Maid Quiet”, incluido en *The Wind Among the Reeds*, ilustra bien esta dolorosa toma de conciencia: la voz lírica lamenta profundamente el verse abandonado por su ideal pasivo o *Maid Quiet* (Doncella Quietud), una personificación axiomática del principio contemplativo.

Ella, que en otro tiempo había sido la dama de sus pensamientos, ahora se disuelve en el drama del mundo:

Where has Maid Quiet gone to,
Nodding her russet hood?
The winds that awakened the stars
Are blowing through my blood.
O how could I be so calm
When she rose up to depart?
Now words that called up the lightning
Are hurtling through my heart.

(Yeats, 1996: 70)

Tal lamento, acrecentado por su hiperbólico estado de ánimo que halla eco en la naturaleza misma (“the winds that awakaned the stars / Are blowing through my blood.” y “Now words that called up the lightning / Are hurtling through my heart.”), no es sino el reconocimiento de la imposibilidad de la vida pasiva ante la acritud y dureza de los hechos. En Yeats, tales hechos son la lucha contra la corona inglesa por la independencia de Irlanda, la cruenta separación del Ulster, la dirección de O’Leary y la adicción por Maud Gonne (quien se había consagrado a la empresa revolucionaria), todo lo cual lo motivó a aceptar salir momentáneamente del ideal pasivo de la contemplación e incorporar a su poesía el ideal del *hombre de acción*, poniendo especial atención en el tema del sujeto que tiene algún efecto directo sobre quienes le rodean. ¿Qué problema supone tratar de reconciliar la vida privada del arte con la vida pública de la acción deliberada?

En el caso de la poesía, la condición del artista es la soledad y su órgano de conocimiento es la sensibilidad que, al involucrarse activamente con la vida, se arriesga a perder su razón de ser. Elegir la vida implicaba participar en el mundo de la razón y del tiempo finito, cuya perfección se logra en detrimento del arte, pero sobre todo de la personalidad. De lo anterior se sigue que la idea de que el arte es a su vez el resultado de la intensa lucha de una persona con su interior, con lo cual la precitada “exterioridad” es considerada no esencial (Kermode, 1986). Es

decir, la selectividad consciente se disuelve en la apertura general al mundo y genera engorrosos dilemas éticos en el artista, ya que su arte se compromete peligrosamente ante aquello que debería expurgar (recuérdese que el arte, para Yeats, era experiencia vital depurada y organizada). No obstante, Yeats se convenció pronto de que el ensueño solitario (el aislamiento es necesario para recibir la imagen o revelación) malgasta su intensidad si nadie participa en él, ya que

Inert melancholy means self-destruction; hence all the exortations to *Tüchtigkeit*, the repeated admonitions of Notebooks: *Ecce labora et noli contristari*. Be known in action, not suffering; seek the light and not shade [...]. There is a sharp contrast here with Yeats, who, equally aware of the problem [salir de la vida pasiva] and seeing it very similar terms, knew why he wanted the management of men, understood his own guilt and felt conscious of damnation [...]. (Kermode, 1986: 19. En cursivas en el original)

La máxima es categórica: “Sé conocido en acción, no en aflicción”. Pero esta aceptación no significa resignación: ya se ha visto que la salida de la vida pasiva del arte se acepta condicionada, pues el artista desea conservar su voz en el escándalo de los tiempos modernos. La pregunta de Yeats “Does not the greatest poetry always require a people to listen to it?” (Yeats, 2007: 158), desgarrar el perfecto y coherente mundo de la poesía que no desea tomar en cuenta el devenir de las cosas. En un primer momento, la disposición a participar en la vida de una comunidad hace del poeta un *hombre público*, quien, a juicio de Yeats, debe regir de algún modo el devenir de los hombres, sin por ello perder su prerrogativa a la vida ascética. ¡Y cuántas veces no deseó Yeats que el artista pudiera conservar su reclusión sin ser importunado! Esta aspiración estuvo siempre presente incluso en figuras que se entiende son el lado opuesto, como el hombre público. Es buena idea citar de nuevo el poema “Fergus and the Druid”, pero esta vez la atención debe centrarse en las palabras del rey Fergus, quien busca abandonar su puesto como legislador, pues este le parece una pesada tarea, y con ello conservar un poco de su fantasía personal con la ayuda de un druida:

Druid. What would you, king of the proud Red Branch kings?

Fergus. This would I say, most wise of living souls:
Young subtle Conchubar sat close by me
When I gave judgement, and his words were wise,
And what to me was burden without end,
To him seemed easy, so I laid the crown
Upon his head to cast away my sorrow.

Druid. What would you, king of the proud Red Branch kings?

Fergus. A king and proud! And that is my despair.
I feast amid my people on the hill,
And pace the woods, and drive my chariot-wheels
In the white border of the murmuring sea;
And still I feel the crown upon my head.

Druid. What would you, Fergus?

Fergus. Be no more a king
But learn the dreaming wisdom that is yours.

(Yeats, 1996: 32)

Son muy significativas estas palabras en boca de un hombre público. Esto revela que Yeats aún no se hace a la idea de abandonar la pasividad y privacidad del arte por la publicidad de la vida política y que bajo ninguna circunstancia puede preferir la segunda; pero vivir únicamente en la primera era acaso una injusticia contra el mundo.

Con todo, la inclusión de una presumible utopía social no significa una concordancia con la sociedad misma: el poeta no es el centro de esa sociedad, ni siquiera un elemento constitutivo; simplemente es un sujeto distinto al grueso del pueblo. A fin de cuentas, el ideal no es producto de la sociedad, sino del artista, así que la inclusión de la sociedad en el ensueño poético bien podría ser casual. Prueba de ello es que muchas veces los objetivos que persigue el poeta tienen poco o nada que ver con la sociedad, sino con su propio ser. La actitud de apertura del artista no debe tomarse como un intento de “vulgarizar” (o “democratizar”) el contenido de su arte ni como un intento por complacer el gusto popular. Yeats afirma: “I will not, however, have all my readers with me when I say that no writer, no artist, even though he choose Brian Borúmha or

Saint Patrick for his subject, should try to make his work popular. Once he has chosen a subject he must think of nothing but giving it such an expression as will please himself” (2007: 152). Por ello, en todo caso debe hablarse no de un sacrificio en pro de una colectividad sino de una realización personal que se sirve de una utopía social. El uno no quiere ser como los otros, pero quiere resumirlos en su forma más depurada.

Cabe preguntarse si es a la sociedad entera a quien dirige su canto o si, en cambio, se trata de aquel público ideal con el que Yeats sueña: espíritus cultivados, aquellos pocos que posean un grado de sensibilidad suficiente para captar los designios del arte. Yeats fija algunos necesarios límites: “The poet must always prefer the community where the perfected minds express the people, to a community that is vainly seeking the perfected minds” (2007: 158). En este sentido, ¿no es la relación del poeta con un público que no ve, pero que intuye, el inicio de un fuerte empeño por moldearlo a su gusto? La metafórica hidalguía del poeta sigue un derrotero estético: el “ideal social” dice mucho de los esfuerzos de Yeats, no por encontrar, sino por construir un público específico que supiera apreciar un tipo único de literatura (Saddlemyer, 1965e), (Zwerdling, 1965); aunque este público ideal es un empeño que no corresponde a la necesidad real de la sociedad irlandesa de fines del siglo XIX, sino a una estética y a una libre fantasía personal de Yeats, quien con denuedo trata de transformar estas dificultades en aciertos. Las características de este público se pueden deducir a partir de las cualidades artísticas que Yeats siempre ensalza: poder imaginativo, sentido receptivo, facultad crítica y una disposición a ser inspirados por el arte que presencian. Yeats siempre batalló por moldear ese público que deseaba, según lo expresa el ensayo “Personality and the Intellectual Essences” (1906):

My work in Ireland has continually set this thought before me: ‘How can I make my work mean something to vigorous and simple men whose attention is not given to art but to a shop, or teaching in a National School or dispensing medicine.’ I had not wanted to ‘elevate them’ or ‘educate them’, as these words are understood, but to make them understand my vision, and I had not wanted a large audience, certainly not

what is called a large audience, but enough people for what is accidental and temporal to lose itself in the lump. (Yeats, 2007: 194. Las cursivas son mías)

Yeats no se desprenderá jamás de su concepción elitista sobre el ejercicio del arte y su apreciación, por lo que el poeta como profeta sólo se preocupa por un reducido grupo que acaso resume los valores de un pueblo (una manera de actuar similar a la de las sociedades mágicas, cuyas enseñanzas eran dadas sólo a un reducido grupo). A pesar de su entusiasmo por cualquier forma de compartir su visión, la frustración de no poder hacerlo siempre le aquejó. Quizá en el fondo Yeats les reprochaba no ser como él, no ser él.

2.3.2 Autoridad

No obstante la primacía de la categoría estética del pretendido “ideal social”, éste tiene implicaciones cuasi políticas, pues a mayor escala el poeta que se integra a la vida pública puede arrogarse el derecho a imaginar un pueblo deseable, con lo cual aún queda un problema por resolver: el deseo, como la imaginación, es insuficiente por sí solo; la transformación de la sociedad sólo sería posible si percibían una *autoridad*. Esto era producto de la exacerbada actitud elitista en cuanto a la difícil apreciación del arte y del sentido de selección, capacidad que colocaba al artista en un cerrado círculo aristócrata; además, fue un intento de reivindicar al poeta en la vida comunitaria, si bien ya no se buscaba justificar su existencia dentro de ella, con la salvedad de que el artista rigiera de algún modo la vida de los otros hombres.

En ese sentido, la metáfora del poeta como legislador se aviene perfectamente con las ideas de Yeats y es indudablemente un corolario de la intensa lectura y recolección de mitos y folclor irlandeses. Los poemarios *Crossways* (1889), *The Rose* (1893) y *The Wind Among the Reeds* (1899) presentan en mayor o menor medida una fijación en los personajes épicos y públicos, siendo el último poemario el más épico de todos, a pesar del posterior anonimato de

Michael Robartes, un símbolo yeatsiano, escondido tras el genérico pronombre personal *he*. El arrojo guerrero y la prosapia de la mayoría de los personajes, como la de Cuchulain, tienen una importancia secundaria cuando se sopesan al lado de la autoridad que detentan personajes como profetas y videntes. Pero en todas estas cuestiones de autoridad y cualidades destacables, ¿a qué se refiere Yeats con que el artista sea mejor? ¿Y en qué sentido y por qué debía regir?

En el capítulo del poeta como vidente, se explicó que la autoridad metafísica del poeta dimana de la delegación que hacen los hombres en su persona de su aspiración al infinito, y siendo las artes la única manera de asirlo, sólo el artista estaba facultado para consumir dicha ambición. La detentación de este poder distingue al poeta, por un lado; pero por otro, le aísla. Es por ello que la metáfora del rey expresa una suerte de equilibrio que zanja las diferencias entre el ejercicio del poder de revelación y la responsabilidad que conlleva el mismo (Zwerdling, 1965). La personalidad del artista engendra esta autoridad, pues se basa en el sentido de producción y apreciación aristocrática del arte, cuya concepción debe mucho a la doctrina esteticista de Walter Pater, quien había propuesto que la selectividad consciente ante un flujo de sensaciones revelaba la personalidad del ejecutante artístico. Por tanto, si el artista selecciona y ordena lo mejor que posee la vida, sus elecciones tienen la posibilidad de inculcar una serie de valores a una multitud de forma indirecta, en este caso, de dos personas distintas: de los hombres contemplativos y aquellos consagrados a la acción. En esta fase de Yeats encuentra que la personalidad de quien ejerce esa autoridad es más importante aún que la de un grupo, como el grueso del Estado (una fórmula muy al estilo de Luis XIV: “L’Etat c’est moi”). Es decir, importa más la unicidad del individuo que la homogeneidad del grupo dirigente. A pesar de querer reivindicar las funciones del poeta, es notorio que Yeats nunca se desprende de aquello que le hace único y que le evita disolverse en el horror de la homogeneidad: su individualidad y por extensión, su libertad.

Ahora bien, el “renacimiento celta” del que Yeats formaba parte era una forma de nostalgia que en el poeta irlandés adoptó una forma especial, pues añoraba la sencillez de la sociedad estamental: campesinos, clero y nobleza; un mundo sencillo, de orden duro e inamovible y con claros límites sociales anterior al advenimiento de la clase media, en cuyo ascenso Yeats ve un peligro para la cultura. Pero, al lado de esta perspectiva material ¿no hay en todo esto una cierta voluntad tan política como metafísica, es decir, en el sentido de la creación de un Estado de aspiraciones divinas, regido por individuos extraordinarios en quienes se delega el derecho de acceso al infinito? Una definición metafórica como tal aventura una interesante paradoja, pues se contraviene la esencia política de la conformación del un Estado: el común acuerdo y la inspiración en la pluralidad. El único punto que permite tal comparación es la autoridad delegada. Yeats no buscaba la funcionalidad independiente de dos entidades o instituciones diferentes como lo son la iglesia y el Estado; tampoco era su objetivo regular la convivencia entre los hombres mediante la disuasión; más bien un sincretismo de ambos tipos de poderes concentrados en una sola persona, pero al modo antiguo cuando los sujetos preclaros — los héroes— tenían funciones tanto políticas como religiosas. En el ensayo “Ireland and the Arts”, de 1901, Yeats postula que los artistas en Irlanda encuentran dos tipos de pasiones, el amor por la “Vida Invisible”, el cual sirve de inspiración para la expresión de las creencias del artista; y el “amor por la patria” (ambigua definición con connotaciones políticas). En cuanto a este último, vale la pena citarlo *in extenso*:

But I would rather speak to those who, while moved in other things than the arts by love of country, are beginning to write, as I was some sixteen years ago, without any decided impulse to one thing more than another, and specially to those who are convinced, as I was convinced, that art is tribeless, nationless, a blossom gathered in No Man's Land. The Greeks looked within their borders, and we, like them, have a history fuller than any modern history of imaginative events; and legend which surpass, as I think, all legends but theirs in wild beauty, and in our land, as in theirs, there is no river or mountain that is not associated in the memory with some event or legend; while political reasons have made love of country, as I think, even greater among us than among them. I would have our writers and craftsmen of many kinds master this history and these legends, and fix upon their memory the appearance of mountains and rivers

and make it all visible again in their arts, so that Irishmen, even though they had gone thousands of miles away, would still be in their own country. Whether they chose for the subject the carrying off of the Brown Bull or the coming of Patrick, or the political struggle of later times, the other world comes so much into it all that their love of it would move in their hands also, and as much, *I would have Ireland recreate the ancient arts, the arts as they were understood in Judaea, in India, in Scandinavia, in Greece and Rome, in every ancient land [...].* (Yeats, 2007: 151-2. Las cursivas son mías)

Este arte nostálgico, ocupado por la esencia de cada pueblo, promueve el simbolismo de los mitos y leyendas, con el beneficio de —Yeats no lo menciona— devolver el antiguo (y hasta mítico) orden social, donde el énfasis se halla en el poder personal (Zwerdling, 1965). Un poder dual: tanto político como metafísico resumido en una sola persona, el poeta. El resultado era la exaltación de un delicado equilibrio entre las virtudes del hombre activo y el contemplativo.

2.3.3 Ética de la estética

Este último punto retorna a los terrenos de la estética. Si el artista, por medio de su trabajo, propone una serie de valores destacables y con ello pretende regir, si bien de manera oblicua, la vida de los hombres, ¿no podría hablarse de la constitución de una suerte de ética? En su sentido general, el término *ética* puede resultar poco claro porque en ocasiones se le toma como sinónimo de moral. La raíz etimológica de ética es *êthos* o carácter, que pronto se convierte en un modo de ser adquirido, es decir, la suma de los hábitos de una persona. Pero dichos hábitos revelan ya una inclinación natural (López Aranguren, 1995). Es esta una definición de contenido, al contrario de moral, que se encarga más bien de los actos deliberados y por ello se reviste de un carácter formal. La ética se encarga, por decirlo, de las actitudes que derivan en hábitos; la moral, de los actos en sí.

¿Cómo se aplica lo anterior a la poesía de Yeats? Tantas veces se ha escuchado a los críticos emitir opiniones sobre la estética particular en tal o cual artista, basados en una serie de patrones observados en varias obras, con lo que después aventuran una serie de percepciones con

las cuales pretenden dar un ordenamiento lógico y coherente a los pasos que siguió el artista para componer su obra. Dicho de otro modo, pretenden poner en claro las reglas de composición de un artista: su poética personal. Actualmente, pocos son los críticos que relacionan la vida del autor y su obra, o en todo caso, demuestran la validez de la primera en función de un tratamiento especial de la segunda (una experiencia trascendida). Pero ningún crítico (desde el esteticismo) podría ambicionar siquiera relacionar directamente las normas de composición de un artista (su poética) con la vida misma del autor o subordinar esta segunda realidad a la primera, de forma tal que el arte termine abarcándolo todo. Sin embargo, en Yeats habría que reconsiderar esta postura: él ambicionó extender el campo de acción del arte hacia la vida entera, cuyas miras dejaban atrás el deleite frívolo para encaminarse hacia un objetivo trascendental sin olvidar su existencia terrenal. En el ensayo “Certain Noble Plays of Japan”, que versa sobre el teatro *Noh* y algunos artistas nipones, Yeats enfatiza la ética de las artes:

It is still truth that the Deity gives us, according to His promise, not His thoughts or His convictions but His flesh and blood, and *I believe that the elaborate technique of arts, seeming to create out of itself a superhuman life, has taught more men to die than oratory or the Prayer Book.* [...] When Nabuzane painted the child Saint Kobo, Daishi kneeling full of sweet austerity upon the flower of the lotus, he set up before our eyes exquisite life and the acceptance of death. (Yeats, 2007: 172-3. Las cursivas son mías)

La sensibilidad estética (la apreciación, el gusto estético y el impulso creador) de la que habla Yeats tiene un origen divino, y cuando se le ejerce pronto se convierte en una técnica, en una poética que abarca la vida entera. Dicha poética apunta siempre a una tendencia natural. Entonces puede pensarse que Yeats plantea, bajo una metafórica figura de autoridad como el rey, una serie de costumbres que se inician siendo estéticos y que, a su vez, abarcan una ética propia. Una *poética*.

Es el salto cualitativo de lo natural a lo adquirido lo que transforma a la estética en ética; esto significa que una tendencia natural hacia el hecho sensible (contrapuesto al orden racional)

se traduce en actos consuetudinarios y luego se erige como una suerte de normas. Las metáforas del poeta como *hombre de religión* y como *hombre público* adquieren una inusitada fuerza al plantear estas cuestiones de ética de algún modo normativa. No por ello debe pensarse que estas normas no se encaminan por la dura línea preceptiva. En modo alguno constriñen o coartan la toma de decisiones: el hombre no busca nada que no contenga su ser y, por esta razón, seguir la sensibilidad artística (esa captación del infinito) a la que se tiende sólo es un acto de verdad. La fidelidad del hombre sensible consigo mismo es un acto de libertad.

Conclusiones

Siguiendo la senda del romanticismo, impulsado por el furor independentista de Irlanda y motivado secretamente por las artes mágicas y el esoterismo, Yeats afianzó las bases de su poesía en momentos adversos: el sueño del triple sello romántico (ciencia, poesía y religión) había sido quebrado por el rampante racionalismo; la analogía, fundamento de la magia, había dejado su legado en la *episteme* en Edad Media; y finalmente, el anhelo independentista irlandés sufrió un duro revés con la cruenta represión inglesa y la voluntaria unificación del Ulster a la corona inglesa. Estas circunstancias no hacen sino destacar el tenaz empeño de Yeats por trazar puentes entre el otrora mundo cálido y el nuevo e inhóspito mundo moderno. Sin duda, ensalzar valores anacrónicos era no sólo un exangüe intento por rescatarlos de un mundo cubierto por el ayer, sino también un abierto ejercicio de oposición y crítica.

La primera etapa artística de Yeats se caracteriza por una notable mudanza de ideas y actitudes, lo que significa que ya desde sus inicios las ideas que conforman el armazón poético de su obra cambian. Para entender mejor estos cambios, se ofreció un estudio sobre las fuentes primigenias de la poesía yeatsiana; en la segunda parte, se procedió a establecer las particularidades que caracterizan a dicha poesía, bajo una terna metafórica propuesta: el profeta, el sacerdote y el rey. Sin embargo, se sugirió que la mejor forma de abordarla era por el lado funcional. Para ello, se replanteó la terna: el vidente, el profeta y el legislador, figuras que sugieren una transición ideológica dentro de una primera etapa artística y que resumen las acciones, a juicio de Yeats, más significativas de la poesía: ver, saber y poder.

La metáfora del poeta como vidente da cuenta de que las simientes poéticas (ritmo, símbolos, ideas estéticas principales) pronto devienen en un modo especial de concebir el mundo, la *weltanschauung* yeatsiana, en la cual la poesía es considerada como un oráculo: "...the arts are

dreaming of things to come...” (Yeats, 2007: 140). Y, sin embargo, considerar que la actividad del vidente es la adivinación supersticiosa restringe el significado romántico de este concepto; más bien era hablar de la esencia de las cosas, de su cualidad ontológica. Por una parte, el vidente es una figura que tanto Yeats como los románticos gustaban de asociar con la poesía dada sus connotaciones espirituales; por otra, esta asociación se explica por las condiciones en las que debe medrar el poeta: la incompreensión, la soledad voluntaria y el ostracismo.

De la figura del vidente (más cercano al místico que al profeta dado su carácter personal) pueden obtenerse las características más sobresalientes del sujeto que las experimenta y quien, a pesar de la alienación sufrida, entiende y acepta su condición. Además, con su actividad plantea una forma de conocimiento que funde al sujeto con el objeto (en el sentido shelleyano), y difiere en la forma de acercarse a las cosas al ensalzar las capacidades de la imaginación trascendental. En un contexto religioso, el acceso a la verdad sin ninguna mediación por parte de otros hombres o de instituciones, deja entrever que la figura del vidente no es sólo una concepción nostálgica y anacrónica, sino una crítica sensible a los valores espirituales y a las instituciones religiosas modernas. Por último, el conocimiento no es considerado una simple recolección de datos, sino un método que gradualmente asegura el acceso a una visión, un estado de comunión con el universo. Así, el poeta tiene la ventaja de conocer bajo sus propios términos.

En la poesía de Yeats, la figura del profeta funciona como reafirmación del carácter religioso (uno de los primeros y más influyentes motivos), el cual fue un acto de vindicación contra el cientificismo y una respuesta personal a una cuestión universal sobre la capacidad de la imaginación de trazar nuevos mundos, adelantarse a la experiencia y completar el sentido de realidad del hombre. La metáfora del poeta como profeta afirma categóricamente que la poesía y la religión son fruto de la imaginación, ya que ambas se ocupan de la trascendencia y se guían en el código común de intuición y sensibilidad (Santayana, 1993). La segunda metáfora, la del poeta

como profeta, capta, con respecto a la primera (la del poeta como vidente o místico) una evolución en las ideas de Yeats. Las ideas cambian porque las preguntas a su alrededor lo exigen: de las visiones personales del místico, que únicamente sabe mirar hacia su propio interior, Yeats se hará a la idea de la necesaria presencia del poeta y de su público, lo que marca una actitud de apertura —no sin cierta reserva— hacia el mundo: la piel de los primeros versos, como *The Wanderings of Oisín*, supo ocultar pudorosamente el complejo simbolismo y sus elevados ensueños, pero es posteriormente arrancada para revelar nuevas actitudes y sensibilidades. Entonces, los siguientes versos se desnudan ante el mundo con el fin de lograr una deseable comunión. El poeta se descubre *hombre de religión* en esa desnudez. Sus versos, entre otras cosas, son la expresión de una violenta creencia, tan primitiva como sincera, que se convierte en crítica a la condición moderna del hombre y que acentúan el aislamiento del poeta en sociedad. Una misión más del poeta, como hombre de religión, es la de *pontificar* en dos sentidos: primero, conmemorar una liturgia pero sin el celo moral; y segundo, trazar puentes (ya que esto significa la raíz latina: *pontes facere* o “hacer puentes”) entre los dos mundos, no sólo el de “arriba” y el de “abajo”, sino entre el mundo antiguo y el mundo moderno, entre uno y los demás. Establecer una deseable continuidad en todas las acciones que comprenden el devenir del hombre.

Pero la creencia viene acompañada de su ansiosa comprobación: la metáfora del poeta/profeta está corroída por la ironía. En consecuencia, la primera etapa poética muestra ya la propia semilla de su contrario (esto Yeats lo celebraría), que es la incredulidad. Al combinarlas, lo que se produce es una “fe irónica”, no en el sentido que le da Santayana, quien al descrédito de la religión le otorga una migaja de creencia. No. Yeats, quien veía en la efervescencia espiritual un potencial peligro de extravío del alma, similar al canto de una sirena que guía al extático marinero hacia los escollos, otorga un leve fulgor de duda a la creencia, que no es sino una ingenua forma de obtener garantías comprobables de una reintegración con el Uno. Con esto,

Yeats cree, se asegura la legítima ambición espiritual del hombre y se evita abandonarse a la animal deriva de sus instintos. El poeta, ya sea como vidente o como profeta, posee una función religiosa inherente. No es la religiosidad relativa a una institución, con dogmas duros e impenetrables. El ritual le parece a Yeats condición obligatoria aunque insuficiente; lo que quiere es la común experiencia divina, no sólo personal, sino colectiva (que no es democrática por ello, sino selectiva por ambas partes). El poeta, Yeats cree, es como un sacerdote en el altar, quien entra en comunión con el público al experimentar una misma visión.

Por último, la metáfora de las regias funciones del poeta demuestran que la poesía yeatsiana se transformó en algo más que la creación artística: devino una forma especial de vivir, de pensar, de comer, de experimentar la existencia ulterior, de soñar, de practicar el coito y de morir. Recuérdese lo que decía Yeats en cuanto al método cuasi religioso en el ministerio del arte: “I think, if we would win the people again, take upon ourselves the method and the fervour of a priesthood [...] We see the perfect more than others, it may be, but we must find the passions among people. We must baptize as well as preach” (Yeats, 2007: 150). Consecuentemente, el arte aspira no sólo a ser modelo de vida, sino vida en su mejor forma. Esta es poética personal que extiende sus límites artísticos y trata de convertir sus aspiraciones en modelos, sin por ello olvidarse de su esencia estética. Yeats, de la misma manera que los poetas ingleses de la década de 1890, crea una *poética* para vivirla y morirla. Lo marginal es un centro en sí mismo: lo que hizo Yeats fue expandir su ideal poético hasta convertirlo en una filosofía total (Kermode, 1986).

El que Yeats formulara la metáfora del poeta con funciones legislativas en la vida de los hombres era una forma de asumir las vicisitudes de la creación solitaria y, además, de tomar conciencia del espíritu de su época y de su país, entonces embebido por la obtención de independencia política. Yeats conocía los riesgos de los nuevos ideales; aún así, los hizo propios pero proyectó sobre ellos sus deseos. Así, adentrarse en la corriente activa del mundo no

significaba disolverse en la multitud, sino definir la figura de poeta por los valores que proyecta en los demás. No obstante, el poeta no podía solo con la tarea de moldear una sociedad a su arbitrio. Para ello, necesitaba la colaboración de sus paisanos. Era necesaria entonces la captación de una autoridad que emanara del artista, no en cuanto a su calidad moral (siempre en riesgo de corromperse dada su sensibilidad), sino en su personalidad y en sus habilidades artísticas y sobrenaturales. Teniendo esto, el artista puede apelar a la acción motivada por un discurso oblicuo que, voluntariamente o no, termina por erigirse en una serie de lineamientos surgidos desde la estética, con lo que se pretende abarcar a su contrario: la vida (en su carácter dinámico). De este modo, la metáfora del poeta como rey o legislador (*hombre público/ hombre de acción*) es señal de un cambio notorio, reflejado en sus actos, pues Yeats pasa del ensueño solitario, el anonimato y lo secreto de las sociedades esotéricas a la notoriedad y publicidad de la actividad política.

Pero es necesario un equilibrio en la detentación del poder; hay también una responsabilidad que le es inherente. Y ella se encuentra en el hecho de encarnar esa *poética*, la cual no era, a decir de Yeats, una pose o un mero programa mundano: tenía la finalidad trascendental de integrar el hombre al seno del universo (no debe olvidarse el énfasis religioso de la poesía). Esta responsabilidad era también la del artista para con él, con su personalidad. Ser verdadero consigo mismo significaba que su arte era una total puesta de manifiesto de su tendencia natural, una pulsión hacia el infinito. Seguir esta tendencia no significaba un total abandono a ella, sino una comprensión y un conocimiento para sistematizarla, con lo cual indefectiblemente se convierte en una serie de normas que, al ser respetadas, daban al hombre la posibilidad de realizarse no sólo como artista, sino como hombre. Y es esta actitud la que domina la poesía entera de Yeats, misma que la convierte en una lucha personal por salir del ambiente únicamente artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, MEYER H. (1971), *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, Nueva York, Oxford University Press.
- ALBRIGHT, DANIEL (2006), “Yeats and Modernism”, en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 59-76.
- ALLISON, JONATHAN (2006), “Yeats and Politics”, en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp.185-205.
- AZCUY, EDUARDO (1982), *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BALAKIAN, ANA (1969), *El movimiento simbolista*, traducción de José-Miguel Velloso, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1964), *Las flores del mal*, traducción de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Credsá.
- BAYER, RAYMOND (1965), *Historia de la estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica.
- BÉGUIN, ALBERT (1981), *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario Monteforte Toledo; revisión a cargo de Antonio y Margit Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- BEHLER, ERNST (1993), *German Romantic Literary Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLAKE, WILLIAM (1973a), *A Vision of the Last Judgement* en *The Oxford Anthology of English Literature*, edición a cargo de Frank Kermode y John Hollander, Vol. II, Nueva York, Oxford University Press, pp. 117-121.
- (1973b) *The Marriage of Heaven and Hell* en *The Oxford Anthology of English Literature*, edición a cargo de Frank Kermode y John Hollander, Vol. II, Nueva York, Oxford University Press, pp. 34-44.
- (1973c) *The Letters* en *The Oxford Anthology of English Literature*, edición a cargo de Frank Kermode y John Hollander, Vol. II, Nueva York, Oxford University Press, pp. 121-124.
- BONAFOUS-MURAT, CARLE (2006), “The Reception of W. B. Yeats in France”, en *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, edición a cargo de Klaus Peter Jochum, Nueva York, Continuum, pp. 25-49.

- BORNSTEIN, GEORGE (2006), “Yeats and Romanticism”, en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 19-35.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO (2005), *Andróginos: eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- (1996) “Magia y ocultismo en el siglo xix”, en *Acta Poética*, 17, primavera, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 291-326.
- (2000) “Sueño y analogía en la filosofía romántica”, en *Acta Poética*, 21, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 299-315.
- CHILD, RUTH C. (1940), *The Aesthetic of Walter Pater*, Nueva York, The Macmillan Company.
- CLARK, DAVID R. (1965), “‘Metaphors for Poetry’: W. B. Yeats and the Occult”, en *The World of W. B. Yeats. Essays in Perspective*, edición a cargo de Robin Skelton y Ann Saddlemyer, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 54-66
- COLDWELL, JOAN (1965), “‘The Art of Happy Desire’: Yeats and the Little Magazine”, en *The World of W. B. Yeats. Essays in Perspective*, edición a cargo de Robin Skelton y Ann Saddlemyer, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 40-53.
- CONSTANTINO, JULIA (1995-1996), “Simultaneidad de identidades: las máscaras de Yeats”, en *Anuario de Letras Modernas*, 7, México, UNAM, pp. 165-172.
- CUDDON, J.A. (1999), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revisado por C.E. Preston, Londres, Penguin Books.
- DONOGHUE, DENIS y MULRYNE, J. R. (ed.) (1965), *An Honoured Guest, New Essays on W. B. Yeats*, Londres, Edward Arnold Ltd.
- DONOGHUE, DENIS (1973), “The Human Image in Yeats”, en *William Butler Yeats: a collection of criticism*, edición a cargo de Patrick J. Keane, Nueva York, McGraw-Hill Paperbacks, pp. 100-118.
- DUNLOP, ROBERT (1922), *Ireland: from the Earliest Times to the Present Day*, Londres, Oxford University Press.
- ELLMANN, RICHARD (1973), “Assertion Without Doctrine”, en *William Butler Yeats: a Collection of Criticism*, edición a cargo de Patrick J. Keane, Nueva York, McGraw-Hill Paperbacks, pp.81-99.
- FAIVRE, ANTOINE (1973), *L'esotérisme au XVIII siècle. En France et Allemagne*, París, SEGHERS.
- FENNELLY, LAWRENCE W. (1975), “W. B. Yeats and S. L. MacGregor Mathers”, en *Yeats and the Occult*, edición a cargo de George Mills Harper, Canada, Macmillan of Canada/Maclean-Hunter Press.

- FINNERAN, RICHARD J. (1997), "Preface", en *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose*, edición, notas y prólogo de Richard J. Finneran, Nueva York, Scribner.
- FOUCAULT, MICHEL (2008), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
- FRYE, NORTHROP (1965), "The Rising of the Moon: A Study of *A Vision*" en *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, edición a cargo de Denis Donoghue y J. R. Mulryne, Londres, Edward Arnold Ltd., pp. 8-33.
- (1973) "The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats", en *William Butler Yeats: a collection of criticism*, edición a cargo de Patrick J. Keane, Nueva York, McGraw-Hill Paperbacks, pp. 119-138.
- FURST, LILIAN R. (1969), "Romanticism in Historical Perspective", en *Comparative Literature: Matter and Method*, Illinois, University of Illinois Press, pp. 61-89.
- GAUNT, WILLIAM (2005), *El sueño prerrafaelista*, traducción de Sara Bolaño, México, Fondo de Cultura Económica.
- GAUT, BERYS (2001), "Art and Ethics" en *The Routledge Companion to Aesthetics*, edición a cargo de Berys Gaut y Dominic Mcluer Lopes, Nueva York, Routledge, pp. 431-443.
- GAUTIER, THÉOPHILE, (1876) "Préface", en *Mademoiselle de Maupin*, (versión PDF), facsímil de la edición de 1876, París, Charpentier, pp. 1-36.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80430n.plaineimage.f7.langES#>] (24 de agosto, 2009).
- (1995) "L'Utile et le Nécessaire" en *Anthologie de la littérature française. Le XXe siècle*, Paris, Librairie générale française, pp. 240-242.
- JEFFARES, NORMAN (1970a), "Poet's Tower", en *The Circus Animals: Essays on W. B. Yeats*, Stanford, Stanford University Press, pp. 29-46.
- (1970b) "Yeats, critic", Stanford, Stanford University Press, pp. 47-77.
- (1970c) "Yeats's Mask", Stanford, Stanford University Press, pp. 3-14.
- (1970d) "Yeats, Public Man", Stanford, Stanford University Press, pp. 15-28.
- (1970e) "Women in Yeats's Poetry", Stanford, Stanford University Press, pp. 78-101.
- (1961) *The Poetry of W. B. Yeats*, Londres, The Camelot Press.
- (1962) *W.B. Yeats: Mand and Poet*, Londres, Routledge.
- JOCHUM, KLAUS PETER (2006), "Introduction: The Yeatsian Reception of Europe and the European Reception of Yeats", en *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, edición a cargo de Klaus Peter Jochum, Nueva York, Continuum, pp. 1-11.
- JORDAN, MERY ERDARL (1998), *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Maim, Vervuert/Iberoamericana.

- KEANE, PATRICK J. (1973), "Embodied Song", en *William Butler Yeats: a Collection of Criticism*, edición a cargo de Patrick J. Keane, Nueva York, McGraw-Hill Paperbacks, pp. 20-38.
- KERMODE, FRANK (1986), *Romantic Image*, Londres, Ark.
- KERMODE, FRANK Y HOLLANDER, JOHN (editores) (1973), "Glossary" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, Nueva York, Oxford University Press.
- KIERAN, MATTHEW (2001), "Value of Art" en *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut y Dominic McIuer Lopes, Nueva York, Routledge, pp. 293-305.
- LARRISSY, EDWARD (2001), "Introduction", en *W. B. Yeats, The Major Works*, selección, introducción y notas de Edward Larrissy, Oxford, Oxford University Press, pp. xv-xxix.
- LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS (1995), *Ética*, Madrid, Alianza Editorial.
- LOVEJOY, ARTHUR (1983), *La gran cadena del ser*, Barcelona, Icaria.
- MACNEICE, LOUIS (1977), *La poesía de W. B. Yeats*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MILLS HARPER, MARGARET (2006), "Yeats and the Occult", en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp.144-166.
- NOVALIS, FRIEDRICH VON HARDENBERG (1976), *Los discípulos en Sais*, edición a cargo de Félix de Azúa, Barcelona, Ediciones Hiperión, 1976.
- O'DONNELL, WILLIAM H. (1975), "Yeats as Adept and Artist: *The Speckled Bird, The Secret Rose, and The Wind Among the Reeds*" en *Yeats and the Occult*, edición a cargo de George Mills Harper, Canada, Macmillan of Canada/Maclean-Hunter Press.
- OLNEY, JAMES (1975), "The Esoteric Flower: Yeats and Jung", en *Yeats and the Occult*, edición a cargo de George Mills Harper, Canada, Macmillan of Canada/Maclean-Hunter Press.
- PATER, WALTER H. (2002), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, (Versión 2.01, PDF), edición a cargo de Alfred J. Drake, basado en la edición Macmillan, Londres, 1910 [<http://www.ajdrake.com/etexts>] (7 de julio, 2008).
- PAZ, OCTAVIO (2003), *Los hijos del limo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PERKINS, DAVID (1959), *The Quest for Performance. The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

- PETHICA, JAMES (2006), “Yeats, folklore, and Irish legend”, en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 129-143.
- ROSENTHAL, M. L. (1973), “Poems of the Here and the There”, en *William Butler Yeats: a Collection of Criticism*, edición a cargo de Patrick J. Keane, Nueva York, McGraw-Hill Paperbacks, pp. 39-44.
- SADDLEMYER, ANN (1965a), “‘All Art is Collaboration’? George Moore and Edward Martyn” en *The World of W. B. Yeats. Essays in Perspective*, edición a cargo de Robin Skelton y Ann Saddlemyer, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 203-222
- (1965b) “‘A share in the Dignity of the World’: J.M. Synge’s Aesthetic Theory”, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 241-253.
- (1965c) “Image-Maker for Ireland: Augusta, Lady Gregory”, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 195-201.
- (1965d) “The Cult of the Celt: Pan-Celticism in the Nineties”, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 19-21.
- (1965e) “‘The Noble and the Beggar-Man’: Yeats and Literary Nationalism”, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 22-39.
- SANTAYANA, JORGE (1993), *Interpretaciones de poesía y religión*, traducción de Carmen García Trevijano y Susana Nuccetelli, Madrid, Cátedra.
- SHELLEY, P. B. (1977), “A Defence of Poetry”, en *Shelley’s Poetry and Prose*, edición a cargo de Donald H. Reiman y Sharon B. Powers, Nueva York, W. W. Norton & Company, pp. 478-510.
- SKELTON, ROBIN (1965), “Division and Unity: AE and W. B. Yeats”, en *The World of W. B. Yeats. Essays in Perspective*, edición a cargo de Robin Skelton y Ann Saddlemyer, Victoria, The Morris Printing Company, Ltd, pp. 223-232.
- STAROBINSKI, JEAN (1974), “Jalones para una historia del concepto de imaginación”, en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, pp. 137-153.
- SYMONS, ARTHUR (1919), *The Symbolist Movement in Literature*, Nueva York, E. P. Dutton & Company.
- TODOROV, TZVETAN (1993), *Teorías del símbolo*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores.
- TORRES RIBELLES, FRANCISCO JAVIER (1992), *Eternal Shadows: Symbolism in the Theatre of W. B. Yeats*, Alicante, Universidad de Alicante.
- UNTERECKER, JOHN (1974), *A Reader’s Guide to W. B. Yeats*, Nueva York, Strauss and Giroux.

- VENDLER, HELEN H. (2007), *Our Secret Discipline. Yeats and Lyric Form*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press.
- VICKERS, BRIAN (1988), “On the Function of Analogy in the Occult”, en *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, edición a cargo de Ingrid Maerker y Allen G. Debus, Nueva Jersey, Folger Books, pp. 265-292.
- WATSON, GEORGE (2006), “Yeats, Victorianism, and the 1890s”, en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edición a cargo de Marjorie Howes y John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 36-58.
- WELLEK, RENE (1983), “El concepto de romanticismo en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Faia, pp. 122-193.
- YEATS, W. B. (2007), *Early Essays: The Collected Works of W. B. Yeats*, Volumen IV, edición a cargo de George Bornstein y Richard J. Finneran, Nueva York, Scribner.
- (1996) *The Collected Poems of W. B. Yeats*, edición, notas y prólogo de Richard J. Finneran, Nueva York, Scribner.
- (1997) *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose*, edición, selección, notas y prólogo de Richard J. Finneran, Nueva York, Scribner.
- (2001) *W. B. Yeats: The Major Works*, edición, selección, notas e introducción de Edward Larrissy, Oxford, Oxford University Press.
- ZWERDLING, ALEX (1965), *Yeats and the Heroic Ideal*, Nueva York, New York University Press.