

Belleza y discordia

Tres poemas de W.B. Yeats a la luz del símbolo y el esquema

Tesina para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas)
Presenta

Olivia Catalán Calvillo

Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad Universitaria 2009



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.

And again: "Never will boundless time be emptied of that pair"
Yeats (*A Vision*)

Índice

Introducción	v-xxii
La rosa eterna	1-32
Una rosa divina	33-55
¿Cómo nace una rosa?	56-76
Conclusión	77-84
Bibliografía	85-86

Agradecimientos

Esta tesina tuvo como primer propósito conocer a un autor que nunca llegué a entender a fondo durante la carrera en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas). Mi principal inspiración fue entender a Yeats y aquello que mencionaban algunos profesores sobre sus teorías que yo desconocía.

Agradezco de antemano la ayuda de la Maestra Julia Constantino, por su paciencia y por aceptar ser asesora de una tesina con un tema un poco descabellado. Agradezco a la Dra. Nora Liceaga por haberme ayudado a indagar en textos religiosos y perder un poco una postura crítica y académica, lo cual me ayudó a entender mejor a Yeats.

Esta tesina es para mis padres, mi hermana y mi sobrina que tuvieron la paciencia de leer cada capítulo y darme su opinión al respecto.

Introducción

Los poemas “The Rose of the World”, “The Secret Rose” y “Leda and the Swan” son tres obras de Yeats en las que una rosa adquiere varios matices. En estos tres poemas se pueden ver las ideas estéticas y cabalísticas que W.B. Yeats explicó en algunos de sus ensayos, los cuales pueden servir como paradigmas para analizar su poesía. El propósito de esta tesina es analizar la rosa que aparece en estos tres poemas con el fin de explicar a Yeats, el poeta, con base en Yeats, el místico visionario que escribió una filosofía que intenta explicar el mundo. Para esto es necesario explicar algunas ideas de Yeats que servirán como base para los tres capítulos en los que se divide este proyecto.

Yeats, el poeta

William Butler Yeats (1865-1939) es un poeta irlandés reconocido no sólo ahora sino también en su época. En 1922 fue senador del Estado Libre Irlandés y en 1923 ganó el Premio Nobel de la Literatura (Yeats, 2002: xix – xxii), además de ser uno de los principales iniciadores del Renacimiento Irlandés y ser responsable de la existencia de un teatro nacional en Irlanda (Ellmann, 1963-1964: 1-6). Hoy en día se puede ver la trascendencia de su obra, incluso en canciones de grupos juveniles como The Cranberries, cuya canción “Yeats’s Grave” del álbum *Ode to my Family* contiene una lectura del poema “No Second Troy”, o el grupo Agalloch cuya canción “A Poem by Yeats” del álbum

Of Stone, Wind and Pillor tiene como única letra el poema “The Sorrow of Love”.¹

De acuerdo con algunos críticos, la obra de Yeats se puede situar dentro de varios movimientos literarios como el Romanticismo, el Renacimiento Irlandés, el Modernismo y el Prerrafaelismo pues muestra tendencias de sus ideologías. La influencia prerrafaelista se puede ver en sus primeros poemas cuando creía que el lenguaje de un poeta debía ser “dreamy, evocative and ethereal” (Abrams, 2000: 2085), y durante su estancia (1885-1886) en la Escuela de Arte Metropolitana de Dublín y la Escuela Academia Royal Hibernesa cuando intentaba pintar a la manera de esta escuela (Ellmann, 1963-64: 32, 33). La influencia modernista en Yeats surgió a principios del siglo XX cuando intentaba usar “a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling” (Ellmann, 1963-64: 214), para lo cual pidió ayuda al poeta Ezra Pound quien “set himself the task of converting Yeats to the modern movement, and had many opportunities from 1912 to 1915 to apply pressure” (Ellmann, 1963-64: 215).²

El Romanticismo en Yeats va muy apegado a su teoría del símbolo, como trataré de explicar en el primer capítulo de esta tesina. Este movimiento me interesa en especial porque en él el poeta pasa a un primer plano y el arte se vuelve hacia sus sentimientos y percepción del universo (Abrams, 1953: 47-69). Por último, el Renacimiento Irlandés, es un movimiento del que no sólo formó parte Yeats, sino que fue uno de sus iniciadores al escribir sobre temas

¹ Ver: Last.fm: <http://www.last.fm/music/Agalloch/+Poem+By+Yeats+Lyrics> y Lyrics Download.com: <http://www.lyricsdownload.com/agalloch-a-poem-by-yeats-lyrics.html>, visitadas el 18 de enero de 2007.

² El movimiento moderno al que se refiere esta cita es el conocido como Modernismo en Europa. Ezra Pound es considerado uno de los padres del Modernismo (ver: McMichael, 1993: 1673).

nacionales y folklóricos irlandeses (Ellmann, 1963-64: 47–57). Mi especial interés en estos dos últimos movimientos se debe a la influencia que sus tendencias ideológicas tuvieron en el arte y la poesía. El papel del poeta en ambos fue muy importante y para describir estos poemas me parece fundamental retomar el contexto en el que fueron escritos, sobre todo por las ideas que encuentro en ellos que están relacionadas con cada movimiento.

Decidí situar el poema “The Rose of the World” en un contexto romántico porque fue escrito alrededor de 1890 que fue la etapa en que Yeats mostró un “romanticismo consciente” (Abrams, 2000: 2085). Como parte de sus tendencias románticas, Yeats creó una teoría del símbolo en la poesía en la cual me baso para establecer una relación entre el símbolo que explica en sus ensayos y el símbolo que encuentro en sus poemas. Por otro lado, para describir el poema “The Secret Rose” (1896-7) tomo el contexto del Renacimiento Irlandés puesto que en él se ve la influencia que el folklore irlandés tuvo en Yeats en la última década del siglo XIX (Abrams, 2000: 2085-2088). Asimismo, para el análisis del poema “Leda and the Swan” tomo a Yeats como el filósofo visionario que creó una cosmogonía para explicar el universo en su libro *A Vision*, puesto que el poema forma parte del libro y en él se ve una relación entre la rosa de los primeros poemas y las teorías cabalísticas de Yeats.

Yeats, el mago

William Butler Yeats fue un poeta visionario que descubrió, por medio de algo que él llamaba escritura automática (una especie de escritura “inconsciente” o, más bien, tomada de lo más profundo de la mente sin la intervención de un razonamiento lógico), un esquema por medio del cual podía descifrar los

misterios del universo y los factores externos a la ciencia que determinan la personalidad de un individuo; de este esquema Yeats no sólo obtuvo una respuesta a una larga búsqueda espiritual, sino también obtuvo “metaphors for poetry” (Unterecker, 1996: 29). Antes de crear el esquema final que explicaría en su libro *A Vision* de 1928, Yeats pasó por varios grupos esotéricos, como la Sociedad Teosófica (1888) y el grupo llamado Aurora Dorada (Golden Dawn, 1890). De acuerdo con el análisis de la biografía de Yeats que hizo Richard Ellmann, la afición de Yeats por buscar una religión se debía principalmente a un rechazo del escepticismo de su padre, John Butler Yeats, y a una búsqueda intelectual que le ayudara a recobrar su autoestima que se veía continuamente afectada por la burla y el rechazo de la gente que lo rodeaba:

To rescue his self-esteem the boy cast about him for defences; the chief defence had to be against his father, and he found it in the religious feelings which his mother accepted. He was full of thoughts about God and intensely religious by nature; then one day his father's refusal to go to church in Sligo set him wondering about belief. Though he copied J.B. Yeats that day by staying home, Yeats began, as he was later to state in his Autobiographies, to seek evidence to confute his father's scepticism. [...] These are the first signs of the rebellion against his father's scepticism which was to carry him in such strange directions (Ellmann, 1963-64: 26).

Esto sucedió cuando Yeats aún no tenía siquiera nueve años de edad. Desde esa etapa tan temprana comenzó con una búsqueda religiosa que no terminaría sino hasta muchos años después cuando su esposa, Bertha Georgie Hyde-Lees, comenzó a realizar la escritura automática en 1917. Para Yeats, la escritura automática venía de espíritus que dictaban a su esposa lo que debía escribir (Yeats, 1937: 8–25). Unos años después, Yeats tomó los escritos de su esposa como base para redactar el libro *A Vision*, en donde explicó su esquema por primera vez. La primera publicación de *A Vision* fue en 1926; para esta tesina tomo la segunda publicación del libro, que fue revisado y corregido

por el autor hasta quedar en su versión final de 1937. Es importante mencionar que para el autor el esquema era una explicación del universo que no provenía de seres humanos, sino de una especie de seres sobrenaturales que él llamaba espíritus (Yeats, 1937).

En este punto de mi ensayo es menester mencionar el contexto ideológico que rodeaba a Yeats como explicación de estas ideas que pueden parecer un tanto disparatadas. En el siglo XIX Europa vivió un resurgimiento del ocultismo. Los dos focos principales en donde se concentró esta ola ocultista fueron Inglaterra y Francia (Chaves, 1996). Las inclinaciones de una civilización hacia la magia y el ocultismo han sido relacionadas por algunos estudiosos de la historia de la magia con momentos de crisis sociales como el periodo que va desde la Revolución Francesa hasta alrededor de la Primera Guerra Mundial, y/o con el cambio de un siglo a otro. Christopher McIntosh explica que “The occult revival began when the old order was crumbling. Revolution was in the air.” J.K. Huysmans escribe: “Pues siempre ha ocurrido así; los finales de siglo se asemejan. Todos vacilan y se turban. Cuando el materialismo se sobreexcita, se alza la magia” (Chaves, 1996: 295-296). La relación que establece McIntosh entre las épocas de guerras o revoluciones y el apego hacia el ocultismo me interesa puesto que Yeats vivió en una época de guerras, como el movimiento irlandés que luchaba por lo que llamaron “Home Rule”, es decir, darle a Irlanda un gobierno propio separado de Inglaterra, y la Primera Guerra Mundial; de hecho Yeats murió justo antes de que se desatara la Segunda Guerra Mundial (Pethica, 2000: xi – xx, Ellmann, 1963-64: 45). Por otro lado, la relación que establece Huysmans entre el paso de un siglo a otro y la inclinación hacia la magia también se puede ver en

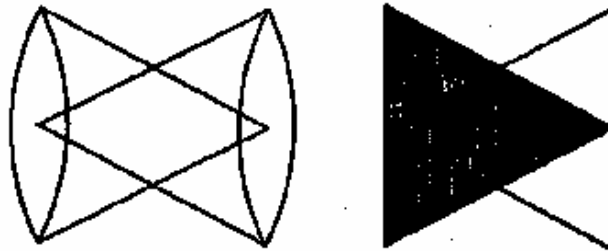
nuestro poeta que vivió el paso del siglo XIX al XX (Yeats, 1937: 8–55). Ya sea que podamos tomar estas teorías como explicaciones del ocultismo en Yeats o no, lo importante es que el poeta vivió una época en la que su esotérica forma de pensar no era nada extraña para sus contemporáneos.

No encuentro mejor prueba de la popularidad de los estudios esotéricos de la época que el hecho de que haya habido un surgimiento de “sectas” o nuevas religiones con tendencias rosacruces y ocultistas. La rusa Helena Petrovna Blavatsky, conocida como Madame Blavatsky, encabezó una suerte de religión llamada teosofía, cuyo principio era principalmente “estudiar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes latentes en el Hombre” (Chaves, 1996: 304). Yeats, primero dentro de la Sociedad Teosófica encabezada por Madame Blavatsky y, posteriormente, en la orden la Aurora Dorada, se inició en todo este pensamiento cosmogónico que intentaba explicar el mundo de acuerdo a estudios cabalísticos y ritos que incluían el tarot, la meditación, la alquimia y la invocación de espíritus (Chaves, 1996: 305-306, Ellmann, 1963-64: 58-71). Esto me lleva a concluir que las diferentes creencias en las que se basa *A Vision* eran muy comunes en la época de Yeats.

La visión de Yeats

De acuerdo con *A Vision*, la evolución de la historia de Europa se mueve conforme a un esquema, o más bien el esquema explica su movimiento. Este esquema está formado por dos conos o *gyres*, uno opuesto al otro, que se entrelazan uniendo así los opuestos que cada uno representa. Uno de ellos es discordia y el otro es concordia. Mientras concordia disminuye, discordia

aumenta y viceversa. Yeats lo explica de la siguiente forma, con base en el siguiente esquema:



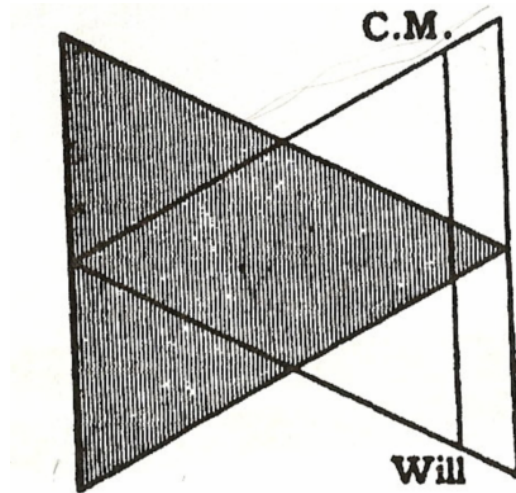
“When Discord”, writes Empedocles, “has fallen into the lowest depths of the vortex” —the extreme bound, not the centre, Burnet points out— “Concord has reached the centre, into it do all things come together so as to be only one, not all at once but gradually from different quarters, and as they come Discord retires to the extreme boundary... in proportion as it turns out Concord in a soft immortal boundless stream runs in.” And again: “Never will boundless time be emptied of that pair; and they prevail in turn as that circle comes round, and pass away before one another and increase in their appointed turn”. It was this Discord or War that Heraclitus called “God of all and Father of all, some it has made gods and some men, some bound and some free”, and I recall that Love and War came from the eggs of Leda. [...] Here the thought of Heraclitus dominates all: “Dying each other’s life, living each other’s death” (Yeats, 1937: 67-68).

El esquema representa los dos conos y la idea que Yeats tenía sobre la evolución de la historia.

La parte sombreada de los conos del lado derecho es concordia, la otra discordia. Adicionalmente, cada cono representa algo distinto: la discordia de Empédocles es el tiempo y la subjetividad, puesto que la idea de tiempo se encuentra en la mente del hombre y, por lo tanto, es subjetiva. Yeats lo llama tintura antitética o cono antitético. Concordia, el cono de la “tintura primaria”, es el espacio y la objetividad. Cuando el cono de concordia está en su amplitud uno es más descriptivo de la realidad externa, es decir: “[one] seeks to exhibit the actual facts, not coloured by the opinions or feelings” (Yeats, 1937: 73). A su vez, mientras más amplio sea el cono de discordia uno se vuelve más

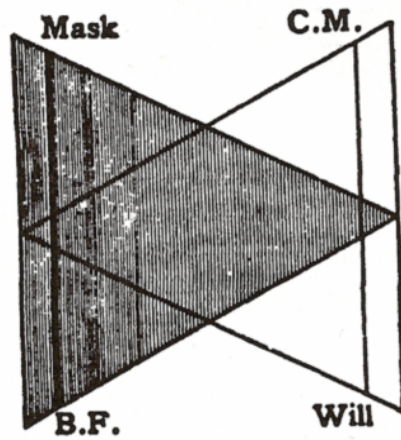
expresivo de sus emociones y sentimientos, en las palabras de Yeats: “our inner world of desire and imagination”. Dentro de estos conos se mueven las *Cuatro Facultades*, que son “Will and Mask, Creative Mind and Body of Fate” (Yeats, 1937: 73). *Will*, deseo, y *Mask*, máscara, representan el **deseo** y su objeto o lo que es y lo que debería ser, y son antitéticas o naturales; mientras que *Creative mind* (mente creativa) y *Body of Fate* (el destino) son primarias y racionales y representan el **pensamiento** y su objeto, o el conocedor y lo conocido. Estas facultades se encuentran opuestas en los dos conos. Las cuatro facultades representan la lucha de opuestos que hay en cada individuo: lo que desean nuestras pasiones es diferente a lo que uno desea racionalmente; nuestra parte racional muchas veces es opuesta a la parte más emotiva e instintiva en nosotros. Estos opuestos giran en sentido contrario uno al otro: *deseo* y *máscara* giran de derecha a izquierda; *mente creativa* y *destino* giran de izquierda a derecha como las manecillas de un reloj.

A simple vista, pareciera que el esquema sólo contiene dos facultades pues sólo dos *Will* (deseo) y *Creative Mind* (mente creativa o pensamiento) están activas. Cuando *deseo* se aproxima a la parte más expandida de su cono arrastra a *mente creativa* con él, entonces el deseo domina cada vez más el pensamiento. Es decir, pensamos cada vez más de acuerdo con lo que deseamos. *Deseo* en esta posición se encuentra a la misma distancia de la gran apertura de su cono que *mente creativa* de la parte más angosta del suyo. Entonces, *deseo* tal como si estuviera saturado por la expansión de su propio cono antitético deja que *mente creativa* domine y lo arrastre hacia su cono primario.



(Yeats, 1937: 75)

Mi manera de explicarlo puede parecer un tanto simplista pero, en general, en lo que consiste el diagrama es en mostrar cómo *deseo* y *mente creativa* se van arrastrando una a la otra hacia los extremos de mayor amplitud de sus respectivos conos. Cuando *mente creativa* arrastra a *deseo* hacia su cono, el individuo llega a tener casi por completo una naturaleza primaria, es decir, objetiva; por el contrario, cuando *deseo* arrastra a *mente creativa* hacia la amplitud de su cono un individuo es casi por completo antitético, es decir, subjetivo. La constante lucha entre lo que deseamos y lo que pensamos racionalmente es más latente cuando *deseo* y *mente creativa* se encuentran cerca del centro del diagrama o en el punto intermedio en el que se juntan los dos conos, pues las tinturas primarias, nuestra objetividad, están al mismo nivel que nuestras tinturas antitéticas, nuestra subjetividad.



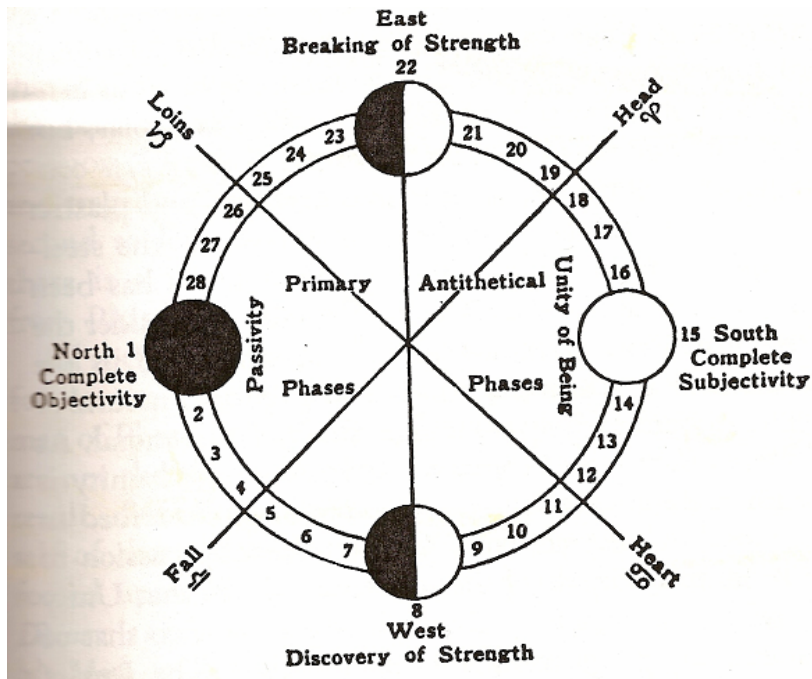
(Yeats, 1937: 77)

En el esquema anterior los conos presentan una línea casi antes de la base de cada triángulo. La línea del cono de discordia (el triángulo sin sombrear) representa el movimiento que ha hecho *deseo* hacia la amplitud de su cono, donde ha arrastrado a *mente creativa*. Ahora bien, la línea del cono sombreado, concordia, marca el punto donde se encuentran *máscara* y *destino*. Esta línea también está próxima a la máxima amplitud del cono primario; esto se debe a que cuando *deseo* y *mente creativa* se encuentran más próximas a la amplitud del cono antitético, *destino* y *máscara* se encuentran a la misma cercanía de la amplitud del cono primario. Del mismo modo, cuando *mente creativa* jala a *deseo* hacia su cono primario, *máscara* y *destino* se trasladan al cono antitético. Cabe recordar que los conos siempre están girando (*deseo* y *máscara* giran de derecha a izquierda; *mente creativa* y *destino* giran de izquierda a derecha). Entonces unas veces *mente creativa* y *máscara* quedan en la parte inferior del diagrama, mientras que *deseo* y *destino* quedan en la parte superior durante el movimiento circular que hacen hacia el centro y hacia el borde de los conos. El *deseo* (Will) de un cono es la *máscara* (Mask) del otro, así como la *mente creativa* (C.M.) de un cono es el *destino* (B.F.) del otro. En otras palabras, el *deseo* está opuesto a la *máscara*, o lo que es está

opuesto a lo que debería ser; la *mente creativa* está opuesta al *destino*, o el conocedor está opuesto a lo conocido.

Sobre esto Yeats dice: "Everything that wills can be desired, resisted or accepted, every creative act can be seen as Fact, every Faculty is alternately shield and sword" (Yeats, 1937: 73-74). Las cuatro facultades son las etapas que recorreremos durante nuestra vida y marcan nuestras características. Para explicar el intercambio entre facultades, Yeats ahonda en este concepto y describe a varios escritores y personas que conocía por medio de la fase lunar a la que pertenecían. Ésta marca las características de cada una de las cuatro facultades en cada individuo, pues cada facultad en un hombre/mujer pertenece o viene de una fase lunar distinta. En cada fase lunar las cuatro facultades tienen características particulares y dependiendo de su posición es posible saber el carácter y el destino de un hombre. La fase lunar es determinada por la posición en la que se encuentre el *deseo (Will)* dentro de una rueda en la que se encuentran los conos (Yeats, 1937: 73-79).

Para explicar a fondo el diagrama de los conos, posteriormente Yeats incorporó el esquema de la rueda en *A Vision*. Cada época o cada periodo desde que empieza hasta que acaba pasa por 28 fases lunares. Las fases lunares se refieren a la forma en que vemos la luna durante sus ciclos de 28 días alrededor de la tierra (novilunio, cuarto creciente, plenilunio, cuarto menguante). Yeats define las fases con base en 28 divisiones hechas a una rueda. La rueda de Yeats es un círculo con cuatro ejes que lo cortan formando conos y una línea que lo divide a la mitad. Cada cono está dividido en 7 partes iguales.



This wheel is every completed movement of thought or life, twenty-eight incarnations, a single incarnation, a single judgment or act of thought. Man seeks his opposite or the opposite of his condition, attains his object so far as it is attainable, at Phase 15 and returns to Phase 1 again (Yeats, 1937: 81).

Como se puede observar en el esquema, la rueda queda dividida en cuatro conos opuestos uno al otro; dos de ellos presentan un corte a la mitad que divide la rueda en dos partes. El este es la ruptura de la fuerza; el sur es la completa subjetividad; el oeste, opuesto al este, es el descubrimiento de la fuerza; el norte, opuesto al sur, es la completa objetividad. Si recordamos los conos, discordia quedaría en el sur, siendo la subjetividad, y en el norte estaría concordia. La rueda representa todo acto completado que forma un ciclo, tanto en el mundo como en la vida de una persona.

Las fases primarias de una persona, es decir sus fases objetivas y racionales, se encuentran al norte en concordia, mientras que las fases antitéticas o pasionales se encuentran al sur, en discordia. De la fase uno a la ocho se encuentra la lucha para perder la unidad impuesta por el destino; la

fase ocho a la 15 es la lucha por encontrar la personalidad; la fase 15 a la 22 es la lucha para perder la personalidad; y de la 22 a la 1 se encuentra la lucha por aceptar la unidad impuesta por el destino (Yeats, 1937: 80–81). Entonces se cumple un ciclo que comienza de forma opuesta a como termina y a la mitad de éste se encuentran dos opuestos: 1) las primeras fases de lucha por perder la unidad se oponen a las últimas de lucha por aceptarla; 2) las segundas fases de lucha por encontrar la personalidad se oponen a las terceras de lucha por perderla. Es así como la rueda y los conos explican en sí la lucha de opuestos que hay en la vida, misma lucha que se encuentra dentro de las cuatro facultades que se mueven por los conos.

Phase 15 is called Sun in Moon because the solar or *primary tincture* is consumed by the lunar, but from another point of view it is *Mask* consumed in *Will*; all is beauty. The *Mask* as it were wills itself as beauty, but because, as Plotinus says, things that are of one kind are unconscious, it is an ideal or supernatural incarnation. Phase I is called Moon in Sun because the lunar or *antithetical tincture* is consumed in the *primary* or solar, but from another point of view it is the *Body of Fate* consumed in *Creative Mind*; man is submissive and plastic (Yeats, 1937: 82).³

Entonces, en la fase 15 todo es belleza puesto que la *máscara* está consumida por el *deseo*. El deseo de la máscara en sí es la belleza, por lo tanto el deseo y su objeto se conjugan dentro de ella. En otras palabras, lo que es y lo que debería ser logran su unidad dentro de la belleza y esto se logra dentro del cono antitético. Por otro lado, en la fase uno el *destino* está consumido por la *mente creativa*, el objeto del pensamiento es consumido por él; lo conocido se consume en el conocedor. En esta parte se logra la completa objetividad y rige

³ Cada 29 días aproximadamente la luna da una vuelta alrededor de la tierra, lo cual se relaciona con el establecimiento de los calendarios a nivel universal. Las fases lunares son las distintas formas en las que la vemos en el transcurso de este periodo (Novilunio, cuarto creciente, plenilunio o luna llena y cuarto menguante). Yeats lo describe de la siguiente forma: “[...] a lunar period is a day from sunset to sunset, a year from moonless night to moonless night” (Yeats, 1937: 197).

la razón. Es en estas dos fases en donde se alcanza una unión entre opuestos, pues uno se consume o funde en el otro. Sobre la fase XV Yeats escribe: “*Body of Fate and Mask are now identical; Will and Creative Mind identical; or rather the Creative Mind is dissolved in the Will and the Body of Fate in the Mask*” (Yeats, 1937: 135). Sobre la fase I escribe:

This is a supernatural incarnation, like Phase 15, because there is complete objectivity, and human life cannot be completely objective. At Phase 15 mind was completely absorbed by being, but now body is completely absorbed in its supernatural environment. [...] Thought and inclination, fact and object of desire, are indistinguishable [...], there is complete passivity, complete plasticity [...]; and mind and body take whatever shape, accept whatever image is imprinted upon them, transact whatever purpose is imposed upon them, are indeed the instruments of supernatural manifestation, the final link between the living and more powerful beings (Yeats, 1937: 183).

En ambas fases la vida humana es imposible puesto que un ser humano no puede llegar a deshacerse del cuerpo quedando sólo en razón como en la fase I, o llegar a la completa belleza como en la fase 15. La fase 15 forma parte de discordia: dentro de las pasiones o las tinturas antitéticas se puede lograr la total belleza; la fase I está dentro de concordia: dentro de las tinturas primarias o racionales se puede llegar a la completa objetividad. En las demás fases la vida humana sí es posible y está regida por el intercambio de tinturas que hay en los conos: la razón (concordia) está opuesta a la pasión (discordia). Y este intercambio se encuentra tanto en la evolución del mundo como en un individuo. Como Yeats lo explica, la teoría de los conos es una especie de “rule of thumb that somehow explained the world”.

Después de haber explicado las *Cuatro Facultades*, Yeats explica la base de éstas. Esta base es los *Cuatro Principios*:

The *Faculties* are man's voluntary and acquired powers and their objects; the *Principles* are the innate ground of the faculties, and must act upon one another in the same way. [...] The Principles are the

Faculties transferred, as it were, from a concave to a convex mirror, or vice versa. They are Husk, Passionate Body, Spirit and Celestial Body. Spirit and Celestial Body are mind and its object (the Divine Ideas in their unity), while Husk and Passionate Body, which correspond to Will and Mask, are sense [...] and the objects of sense (Yeats, 1937: 187-188).

Los *Cuatro Principios* son parte de una rueda paralela o yuxtapuesta a la rueda de las facultades, pero en esta rueda actúan o circulan fuerzas divinas que actúan sobre un ser humano y sobre el mundo. Asimismo,

The wheel or cone of the Faculties may be considered to complete its movement between birth and death, that of the Principles to include the period between lives as well. In the period between lives, the Spirit and the Celestial Body prevail, whereas Husk and Passionate Body prevail during life (Yeats, 1937: 188).

Así, las ideas en su unidad que forman el *Espíritu* y el *Cuerpo Celestial* son la mente y su objeto, mientras que la *Cáscara (Husk)* y el *Cuerpo Pasional* que corresponden al *deseo* y a la *máscara* son los sentidos y sus objetos. *Husk* a su vez es el símbolo del cuerpo humano, la cáscara que cubre la mente que hay dentro. Durante la muerte la conciencia pasa de la *cáscara* al *espíritu*; la *cáscara* y el *cuerpo pasional* desaparecen, dejando así la unidad del *espíritu* con el *cuerpo celestial*. En otras palabras, al morir nos deslindamos de todo lo pasional y carnal para quedar en la mente y su objeto.

Esta rueda avanza conforme al movimiento solar, en un periodo equivalente a 12 meses, y es simultánea al movimiento lunar de las facultades: "Phase 22 in the cone of the *Principles* would coincide with Phase I in the cone of the *Faculties*. 'Lunar South in Solar East.' In practice however, we do not divide the wheel of the *Principles* into the days of the month, but into the months of the year" (Yeats, 1937: 188). La rueda de los principios se mueve en un ámbito etéreo y es determinado de acuerdo a los signos zodiacales. Me atrevo

a llamarlo etéreo puesto que la importancia de los principios es únicamente por ser un “bagaje” de las facultades. Es un movimiento en un mundo atemporal y sin espacio pues los principios no son aparentes o conscientes en la existencia humana. En las palabras de Yeats: “I shall write little of the *Principles* except when writing of the life after death. They inform the *Faculties* alone that are apparent and conscious in human history” (Yeats, 1937: 207). No sería oportuno hacer un listado de paralelismos entre las *Facultades* y los *Principios*, mas me parece menester decir que el continuo intercambio de opuestos en un ámbito “celestial”, y no terrenal, es lo que lleva a Yeats a pensar en la historia y la evolución del mundo como una lucha de opuestos; pero a la vez al formar parte de una rueda, estos opuestos forman ciclos. Cada ciclo se repite después de 26,000 años de acuerdo con el poeta y en este tiempo cada civilización que ha completado su ciclo regresa al mundo (Yeats, 1937: 203):

The twelve months or twelve cycles can be considered not as a wheel but as an expanding cone, and to this is opposed another cone which may also be considered as divided into twelve cycles or months. As the base of each cone has at its centre the apex of the other cone the double vortex is once more established. The twelve cycles or months of the second cone are so numbered that its first month is the last of the first cone, the summer of the one the winter of the other. It resembles exactly every other double cone in the system. The passage from Phase I to Phase 15 is always, whether we call it a month or six months or twelve months, or an individual life, set over against a passage from Phase 15 to Phase I; and whether we consider the cone that of incarnate or that of discarnate life, the gyre of Husk or Will cuts the gyre of Spirit or Creative Mind with the same conflict of seasons, a being racing into the future passes a being racing into the past, two footprints perpetually obliterating one another, toe to heel, heel to toe (Yeats, 1937: 209 - 210).

Aquí, mi principal interés es la idea latente en Yeats de este eterno retorno a un mismo principio. El futuro sería entonces la repetición del pasado que se vuelve el presente. Al tratarse de un ciclo eterno, la repetición de una época se vuelve inevitable, pero para que esta época se repita primero tiene que completar su

ciclo y terminar. A su vez, mientras una época está terminando otra está comenzando; lo mismo sucede con una persona y con una civilización: “every phase returns, therefore in some sense every civilisation” (Yeats, 1937: 206). Valiéndome del esquema de las *Cuatro Facultades* y el esquema de Concordia y Discordia he podido aterrizar ciertas ideas de Yeats en los poemas. El resto del sistema complicado que creó el poeta como explicación al mundo me parece interesante mas no mantiene una relación íntima con los poemas salvo en que la evolución de la historia es marcada por el intercambio entre los conos, lo cual se encuentra dentro del poema “Leda and the Swan”.

El contexto ideológico y esotérico que rodea la obra de W.B. Yeats le añade un gran significado a lo que expresa en sus poemas. A lo largo de las siguientes páginas intentaré desglosar las ideas místicas y estéticas del poeta para explicar y describir tres poemas con base en ellas. Adicionalmente, mi propósito es añadir aquellas convenciones que han sido relacionadas con una rosa, siempre y cuando éstas mantengan una gran semejanza con la rosa tal como aparece en los poemas “The Rose of the World”, “The Secret Rose” y “Leda and the Swan”.

Por muchos años Yeats:

suppressed or only half disclosed many of his principal preoccupations, so that the reader who wishes to understand fully what every single work means must pass through a kind of initiation in those of his ideas that never went beyond the manuscript stage (Ellmann, 1963-64: 4).

En *A Vision* se encuentran desglosadas muchas de las primeras preocupaciones de Yeats. Su cosmogonía y sus ideas con respecto a la lucha que define a cada individuo fueron la respuesta a una búsqueda espiritual que le tomó toda la vida. Me parece que los poemas que aquí analizo adquieren

nuevos matices si son leídos a la luz de las ideas que Yeats explica en *A Vision* y en algunos otros ensayos. Del mismo modo, si agregamos un poco de contexto histórico-cultural a la rosa, flor que aparece de modo recurrente en la literatura, los poemas se llenan de una carga simbólica que hace que las rosas de Yeats sean únicas. Así, el propósito de este ensayo es describir cuánto aportan Concordia y Discordia, y algunas otras teorías de Yeats, a los poemas “The Rose of the World”, “The Secret Rose” y “Leda and the Swan”.

Capítulo I

La rosa eterna

*For Concord or Love but offers us
the image of that which is changeless.*
Yeats

“The Rose of the World” apareció por segunda vez en *The Collected Poems of W.B. Yeats* como parte del libro *The Rose* de 1895. Yeats le dio el siguiente epígrafe de las *Confesiones* de San Agustín al grupo de poemas que conforman el libro *La rosa*: “Sero te amavi, Pulchritudo tam antiqua et tam nova! Sero te amavi” (“Too late I loved you, Beauty so old and so new! Too late I loved you”) (Yeats, 2000: 496). Yeats calificó los poemas de este libro como personales, ocultos e irlandeses (Unterecker, 1996: 75). “The Rose of the World” ya había sido publicado anteriormente en el libro *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* en 1892. Comienzo mi investigación con este poema, tanto por su fecha de publicación (fue el primero de los que analizo aquí) como por el papel que la belleza desempeña en él. En este poema la belleza es un emblema eterno en el mundo, siempre tan nueva y tan vieja (“tam antiqua et tam nova!”). Se trata de una sola belleza para todo el universo y ésta yace en él como una continua potencia transformadora.

El poema consta de tres estrofas en metro yámbico con rima a b b a b, c
d d c d, f g g f g:

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,
And Usna's¹ children died.

¹ Aquí hay dos referencias a mujeres míticas o legendarias: Helena de Troya y Deirdre. En las leyendas irlandesas, Naoise y sus dos hermanos, los tres hijos de Usna, se llevaron a la bella Deirdre a Escocia. El rey Conchubar tenía planeado casarse con ella, así que hizo que los cuatro regresaran a Irlanda y asesinó a los tres hermanos (Abrams, 2000: 2092).

We and the labouring world are passing by:
Amid men's souls that waver and give place
Like the pale waters in their wintry race,
Under the passing stars, foam of the sky,
Lives on this lonely face.

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 rode
Before her wandering feet (Yeats, 2002: 13).

La primera estrofa comienza con una pregunta ("Who dreamed that beauty passes like a dream?") seguida de las razones por las cuales la belleza no "pasa como un sueño". En todo caso sería una pesadilla si tomamos en cuenta todos los sucesos que ella ocasiona: la destrucción de Troya y la muerte de los hijos de Usna ("For these red lips [...] Troy passed away [...] And Usna's children died"). Sin embargo, lo importante es que la belleza no es algo pasajero, sino permanente. En esta estrofa la voz poética, que probablemente sea el poeta mismo, culpa por completo a la belleza femenina, a los labios rojos de Deirdre y de Elena. El yo poético de Yeats habla de una misma belleza en las dos. Ellas a su vez se relacionan con la rosa por el título del poema: "La rosa del mundo".

La segunda estrofa habla del ir y venir de la gente todos los días y al final está esa cara, la de Deirdre y Elena, es decir, la cara de la belleza que yace estática mientras el mundo gira a su alrededor ("Amid men's souls that waver and give place/ Under the passing stars, foam of the sky/ [...] Lives on this lonely face"). La tercera y última estrofa describe el respeto que todos debemos tener hacia la rosa o la belleza en sí, representada en estas mujeres: los arcángeles deben reverenciar a la rosa que es anterior a ellos y a todos los

hombres y mujeres (“Bow down arcangels in your dim abode/ Before you were, or any hearts to beat,/ [...] He made the world to be a grassy rode/ Before her wandering feet”). “He”, probablemente Dios pues se encuentra escrito en mayúsculas en medio de una oración como se escriben los pronombres que se refieren a Él (“Weary and kind one lingered by **His** seat”), hizo el mundo como un camino de pasto ante sus pies.

En todo el poema hay un tono de melancolía o nostalgia. Esto se debe a que la voz poética describe lo que ha causado la rosa, que en este caso es la muerte de los hijos de Usna y la destrucción de Troya con una especie de compasión y nostalgia por esa cara solitaria. En ningún momento la rosa es magnífica o grandiosa, sino que siempre es triste y solitaria, tal vez altiva por el orgullo que hay en sus labios, mas no es exaltada como algún monumento voluptuoso sino como uno ominoso. Es como si la cara de la belleza yaciera estática en un lugar viendo todo lo que pasa a su alrededor: nosotros viviendo, el mundo en su trajín constante, las almas de los hombres que vacilan o titubean y pasan, se extinguen (“Amid men’s souls that waver and give place/ Like the pale waters in their wintry race,/ Under the passing stars, foam of the sky/ Lives on this lonely face”). Sin embargo, ella no hace nada, simplemente permanece solitaria y luctuosa en el mundo. Pareciera que se trata de una belleza pasiva; no obstante, toda la muerte y la destrucción que aparece en la primera estrofa son debidas a ella. Es a ella a quien deben hacer reverencia los arcángeles pues es anterior a todos y el mundo fue hecho ante sus pies. La cara se vuelve una especie de emblema o incluso una estatua por la que muchos hombres han pasado, han alabado, y han muerto. El poema es una alabanza a la rosa, mas tiene un tono elegíaco pues ésta es descrita con

adjetivos sombríos. La descripción de la cara solitaria y sus labios luctuosos a los que ya nada puede sorprender (“Mournful that no new wonder may betide”) me hace pensar en la nostalgia o tristeza que envuelven a la rosa. No es una rosa alegre sino triste, rodeada de muerte y destrucción. Ésta es la belleza sobre la que Yeats escribe y a la que describe como una rosa eterna y amarga.

A lo largo de este capítulo intentaré demostrar que en “The Rose of the World” la rosa es un símbolo de belleza y es igualada principalmente a una mujer. La belleza en el poema es una belleza eterna que encuentra su representación en el mundo a través de la mujer ideal que describe y descifra el poeta, y de la analogía entre esta mujer y la rosa. La rosa expresa una lucha entre opuestos: el “amor” hacia ella y la destrucción que crean esta ilusión y deseo idealizados. Adicionalmente, la rosa contiene los dos opuestos que luchan dentro de ella, además de los opuestos que hace surgir en la persona que la contempla, alaba y desea. Al final es sólo una belleza, y no muchas, la que forma el tema de “The Rose of the World”, y ésta cobra vida en el personaje de Helena de Troya quien es descrita por Yeats en el libro *A Vision*.

Una sola belleza

Algunos críticos han situado a Yeats dentro del movimiento conocido como el Romanticismo. Es decir, la obra de Yeats posee características de algunas tendencias ideológicas que tenían varios filósofos y poetas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En este capítulo me baso en estas teorías al establecer una relación entre las ideas de Yeats que utilizo para analizar este poema y algunas ideas románticas. Asimismo, lo que aquí llamo símbolo va de acuerdo con la definición que Yeats dio a este término.

En el ensayo "The Symbolism of Poetry" Yeats definió dos clases de símbolos, los símbolos intelectuales y los símbolos emocionales. Estas dos clases de símbolos conforman toda obra de arte.

Besides emotional symbols, symbols that evoke emotions alone,-and in this sense all alluring or hateful things are symbols, although their relations with one another are too subtle to delight us fully, away from rhythm and pattern,-there are intellectual symbols, symbols that evoke ideas alone, or ideas mingled with emotions; and outside the very definite traditions of mysticism and the less definite criticism of certain modern poets, these alone are called symbols. Most things belong to one or another kind, according to the way we speak of them and the companions we give them, for symbols, associated with ideas that are more than fragments of the shadows thrown upon the intellect by the emotions they evoke, are the playthings of the allegorist or the pedant, and soon pass away (Yeats, 2000: 380).

De acuerdo con el fragmento anterior, los símbolos emocionales son aquellos que nos hacen sentir algo al verlos o al leerlos. Cualquier verso contiene este tipo de símbolos y están formados por el conjunto de sonidos, colores y palabras dentro del poema. Una descripción de alguna cosa, de algún sentimiento, emoción, situación o escena dentro de un poema provoca una reacción en el lector, evoca una o muchas emociones. Los símbolos emocionales no evocan ideas como el símbolo intelectual. El que un símbolo sea intelectual o emocional está determinado por las palabras que lo rodean, es decir, es el contexto el que determina el significado del símbolo y si éste es un símbolo intelectual o emocional. Más adelante explicaré esto con ejemplos, pues ahora me parece importante continuar con una definición teórica del símbolo en general, para después relacionarla con las definiciones que da Yeats.

Lingüística y retóricamente llamamos símbolo a:

aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota, en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas

generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. [...]

Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto. La de los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención. El símbolo, pues, opera por contigüidad instituida o aprendida (Beristáin, 2001: 468-9).

De acuerdo con la definición anterior de Helena Beristáin, símbolo es el signo lingüístico cuyos diversos significados se basan en convenciones histórico-culturales y en una “asociación de **ideas**”. El significado o definición del símbolo es aprendido y las ideas o convenciones que lo sustentan han prevalecido a lo largo de la historia y hacen que se mantenga el significado que se le ha dado a este signo.

Sin embargo, opuesto a definiciones lingüísticas del símbolo, siempre se han encontrado las definiciones más poéticas o místicas, por así llamarlas, entre las cuales se encuentra la de Yeats y las siguientes explicaciones de Chevalier:

De ser concepto o metáfora el símbolo sería en verdad bien poca cosa, y no haría sino recargar los ya sobrecargados canales de la computadora cerebral del hombre de hoy. El símbolo no es una manera más poética o hermosa de decir las cosas ya sabidas, aunque también sea eso. El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser.

[...] Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma que en lo sensible lo manifiesta. [...] Frente a las idolatrías de la existencia y del devenir, el símbolo nos remite a lo atemporal y supraconceptual.

[...] La sociología y la lingüística estudian el símbolo en cuanto mediación entre los hombres, y no ven en él más que su dimensión en el plano temporal de las convenciones (Chevalier, 1999: 9-10).

Lo que Chevalier llama símbolo es algo mucho más místico que el significado que se le da en tanto que signo lingüístico. El símbolo es una expresión del mundo ininteligible. En otras palabras, el símbolo es la manera que

encontramos para nombrar o definir una idea mediante su relación con algún objeto. Sin embargo, lo simbolizado no es el símbolo; es decir, el objeto que utilizamos como símbolo, no es lo simbolizado sino el objeto que utilizamos para expresar todas las ideas que hay detrás de este objeto.

El símbolo, de acuerdo con la cita anterior, es más que una relación entre un signo lingüístico y un objeto. El símbolo es la expresión de todas las ideas que se relacionaron con un objeto en la antigüedad y que gracias al símbolo aún conocemos. El símbolo nos da una definición de un objeto completamente separada del objeto como tal. Es decir, el símbolo es todas las ideas que se relacionaron con un objeto. En esta misma cita, Chevalier explica que el símbolo nos transporta hacia los principios del pensamiento pues envuelve todas las creencias e ideas que hubo en cierta época que al ser relacionadas con algún objeto le dieron a éste su carácter simbólico, y a nosotros todo el bagaje cultural e ideológico que le fue dado a dicho objeto.

Ahora bien, Yeats habla de dos clases de símbolos. El símbolo emocional de Yeats está formado dentro del poema por medio de la relación que establece el poeta entre una palabra y otra, y su significado no se basa en convenciones o ideas, sino que adquiere un significado emocional en el lector. En otras palabras, el lector responde emocionalmente al leerlo pues en su mente se forma una pintura en la que todo lo que conforma el poema (sonido, palabras, ritmo, forma) está unido en una armonía que le conmueve. La transcendencia o atemporalidad de este tipo de símbolos no se basa en las convenciones relacionadas con el objeto utilizado como símbolo, sino en el nuevo significado que todo el poema le da a este objeto o situación que hacen

que adquiriera un significado simbólico. El símbolo emocional adquiere su condición de símbolo en el lector.

All sounds, all colours, all forms, either because of their preordained energies or because of long association, evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, whose footsteps over our hearts we call emotions; and when sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become, as it were, one sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion (Yeats, 2000: 272).

Para Yeats una imagen poética dentro de un poema debe ser tomada como una sola. No se puede dividir un color del objeto que éste describe pues juntos forman una imagen nueva tanto del objeto, como del color. El ejemplo de Yeats es sobre una cita de un poema de Burns. Yeats escribe:

“The White moon is setting behind the White wave,/And Time is setting with me, O!”²
And these lines are perfectly symbolical. Take from them the whiteness of the moon and of the wave, [...] and you take from them their beauty. But, when all are together, moon and wave and whiteness and setting Time and the last melancholy cry, they evoke an emotion which cannot be evoked by any other arrangement of colours and sounds and forms. We may call this metaphorical writing, but it is better to call it symbolical writing (Yeats, 2000: 272).

De este modo establece una relación entre la descripción que da en el párrafo anterior y lo que para él es la escritura simbólica. El símbolo, al igual que la escritura simbólica, es para Yeats la escritura que evoca emociones precisas que están relacionadas con todas las formas, colores y sonidos del poema. El conjunto de éstos crea un símbolo; evoca emociones íntimamente relacionadas con el poema.

Ahora bien, también hay símbolos intelectuales y son aquellos que están basados en convenciones. Un símbolo se convierte en un símbolo intelectual al estar rodeado de un contexto que le da su calidad de símbolo.

² El poema citado por Yeats es “Open the Door to Me”, Robert Burns (Yeats, 2000: 272).

If I say “white” or “purple” in an ordinary line of poetry, they evoke emotions so exclusively that I cannot say why they move me; but if I bring them into the same sentence with such obvious intellectual symbols as a cross or a crown of thorns, I think of purity and sovereignty. [...] It is the intellect that decides where the reader shall ponder over the procession of the symbols, and if the symbols are merely emotional, he gazes from amid the accidents and destinies of the world; but if the symbols are intellectual too, he becomes himself a part of pure intellect, and he is mingled with the procession. If I watch a rushy pool in the moonlight, my emotion at its beauty is mixed with memories of the man that I have seen ploughing by its margin, or of the lovers I saw there a night ago; but if I look at the moon herself and remember any of her ancient names and meanings, I move among divine people, and things that have shaken off our mortality (Yeats, 2000: 272).

El contexto que rodea una palabra hace que ésta funcione como uno u otro símbolo. Blanco o púrpura pueden estar relacionados con infinitos objetos dentro de un verso de un poema y así crear una pintura en la mente del lector. Por ejemplo, estos colores podrían estar relacionados con un matiz en el cielo al atardecer. Esto forma un símbolo emocional pues las reacciones del lector están relacionadas con el cuadro creado en el poema, y también pueden recordarle alguna escena similar que haya visto o leído. Entonces el lector “gazes from amid the accidents and destinies of the world”; es decir, el lector obtiene una nueva visión o perspectiva de ellos pues estos forman parte de la pintura en su mente.

Sin embargo, estos colores también poseen una carga simbólica por las ideas que les han sido asociadas. Yeats habla de la cruz y la corona de espinas con que fue crucificado Jesús. Estos colores, al estar unidos a objetos específicos como una cruz, se vuelven símbolos intelectuales pues hacen eco a la definición histórica y cultural que los rodea: “púrpura” al lado de “cruz” hace eco a la grandeza y supremacía que le ha sido asociada al color en un contexto cristiano.

En resumen, lo que llamó símbolo emocional es la imagen poética que se crea por medio del uso de figuras retóricas, el ritmo del lenguaje y las palabras. Ahora bien, el símbolo intelectual logra evocar más que emociones pues está basado en un conocimiento histórico. Es decir, el símbolo intelectual adquiere su significado simbólico dentro de un bagaje cultural que sobrevive a través de la historia pues ha mantenido este significado por miles de generaciones. Tal es el ejemplo de la cruz que desde hace poco más de 2 mil años ha representado al Cristianismo. Así, el símbolo emocional se basa en una asociación de imágenes dentro del poema, mientras que el símbolo intelectual se basa en una asociación de ideas que no son parte del poema en sí, sino de la historia y la cultura.

Para Yeats, cualquier símbolo en general refleja una realidad que se encuentra dentro de la naturaleza y llega al hombre a través de imágenes en la mente que pueden ser expresadas tan sólo por medio de la poesía. En este capítulo tomo como símbolo aquello que contiene tanto al símbolo intelectual como al símbolo emocional, pues la rosa del mundo forma parte de ambos. La rosa en sí siempre ha simbolizado muchas cosas como la belleza, el amor y la mujer y, en este poema, también es un símbolo que evoca emociones en el lector al verla personificada en mujeres bellas; al ver su cara estática y triste mientras el tiempo pasa.

En su ensayo "Magic" Yeats escribe lo siguiente:

I believe [...] in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed; and I believe in three doctrines, which have, as I think, been handed down from early times, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are: —
(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 Nature herself.

(3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols (Yeats, 2002: 369).

Yeats creía en una memoria universal y una mente universal compartida por todos los hombres. Éstas sólo pueden ser evocadas mediante el símbolo: una imagen que es parte de una conciencia universal y que viene a nosotros desde el subconsciente. En mi opinión, estas mente y memoria universales en las cuales para Yeats se encuentra el símbolo, bien pueden ser el bagaje cultural que hay en todos que hace que uno entienda cuando menos uno de todos los significados que puede tener un símbolo. En otras palabras, mi forma de explicar la idea del símbolo de Yeats como el eco de una memoria universal es, por poner un ejemplo, si me baso en el bagaje histórico que ha hecho que una cruz esté relacionada con el cristianismo. La memoria universal es lo que yo llamo historia o bagaje histórico, y ésta se expresa por medio del símbolo pues es éste el que la transmite.

Sin embargo, Yeats se refiere a algo más místico. Para Yeats, como para Chevalier, el símbolo es la expresión de aquello que yace en la naturaleza y que es desconocido para el hombre. Yeats habla de energías preordenadas (“preordained energies”) en un objeto o un sonido que son capaces de evocar emociones; habla de una gran mente y una gran memoria, la memoria de la naturaleza, que sólo pueden ser evocadas mediante símbolos. Entonces el símbolo se vuelve la expresión del lenguaje de la naturaleza.

Adicionalmente, para Yeats una persona es capaz de conocer un símbolo, es decir, de tener una visión de la mente universal, si se encuentra en un estado de trance: “So, too, one is furthest from symbols when one is busy

doing this or that, but the soul moves among symbols and unfolds in symbols when trance, or madness, or deep meditation has withdrawn it from every impulse but its own” (Yeats, 2000: 380). El símbolo para Yeats era algo muy complejo al tratarse de una imagen en la mente que revelaba algo secreto, algo oculto que a la vez es conocido por todos pero que sólo se puede dilucidar en estados de trance. En otras palabras, el símbolo forma parte de una memoria que todos poseemos; sin embargo, dentro de esta memoria hay recuerdos que no todos tenemos. El símbolo sería una suerte de recuerdo o eco de un conocimiento universal que de repente viene a nuestra mente cuando no estamos ocupados en otras cosas. El símbolo es el lenguaje de la naturaleza pues ésta se comunica con el hombre a través de él.

Sobre esto Declan Kiberd explica que:

Things also had a spiritual history which only those whose imaginations had been impoverished by science could dare to ignore. The artist’s task was to restore such autonomy to every object that it ceased to be a mere prop and regained the dignity of symbol (Kiberd, 2001: 445).

Al no estar “empobrecidos” por un pensamiento científico, los poetas se pueden acercar a esta parte mística de la naturaleza, que es su lenguaje. Asimismo, los poetas son los encargados de transmitir este lenguaje utilizando símbolos en sus obras.

Algunos críticos y poetas del siglo XIX y principios del XX creían, al igual que Yeats, que el lenguaje de la naturaleza era el símbolo, el cual era traducido al lenguaje del hombre dentro de la poesía. Albert Béguin lo describe de la siguiente forma:

El poeta actual sabe, con una claridad jamás alcanzada hasta ahora, que le está prescrito percibir el mundo bajo su aspecto simbólico, es decir, de recurrir a las facultades que comprenden la realidad a

través de la imagen y que pertenecen a las capas no observadas del ser (Béguin, 1986: 152).

Sólo el poeta (y con esto se refiere al poeta de la primera mitad del siglo XX), puede percibir y otorgar una visión distinta de las cosas al vestir su apariencia real y cotidiana con un disfraz simbólico que él obtiene por medio de la imaginación y se la da al objeto por medio del lenguaje. Las “capas no observadas del ser” pueden ser descritas únicamente a través del lenguaje poético. El poeta descifra y revela aquello que ve en el mundo y lo re-crea al lector de una forma distinta de la que se había visto antes. En otras palabras, el poeta renueva la realidad a través del símbolo. Pero el símbolo de Yeats es un eco de algo que siempre ha estado en el universo, pero que sólo el poeta puede traducir a un lenguaje que sea comprendido por el resto de las personas: un lenguaje simbólico.

Entonces, el poeta es como una suerte de bardo visionario que traduce un lenguaje oculto al mundo y otorga una perspectiva nueva de las cosas. El poeta por medio de las imágenes en su poema crea una pintura que muestra algo que está en el mundo pero que nunca había tenido los colores que tiene en ella y, de este modo, despierta en el lector una nueva forma de ver aquello que siempre ha estado.

Béguin describe la labor del poeta con las siguientes líneas:

El místico por lo general tiene una percepción particularmente intensa de lo concreto, pero que, podría decirse, no tarda en probar su sabor; encuentra todas las cosas en Dios, les da un valor en tanto que son creación divina, y las usa para sobrepasarlas. El poeta, por su parte, conserva un apetito pronunciado; las cosas tienen para él una existencia que no es solamente representativa. Sin duda, significan más que ellas mismas y el poeta les otorga un valor múltiple; pero esta multiplicidad no excluye su simple y bella existencia de cosas reales, las cuales goza y disfruta. Es que la belleza, la del mundo, existe para él, y si él cree poderla revelar e inventar al captarle en su verbo, su acto transfigurador hace resplandecer ante los ojos las magnificencias sensibles (Béguin, 1986: 155).

Yeats escribe sobre la belleza basándose en algunos objetos y personajes que la han representado a lo largo de la historia literaria, y en las consecuencias que se le ha dado a la existencia de estos personajes, como es el caso de la bella Helena, quien ocasionó la guerra de Troya. Yeats renueva el signo “rosa” cuando escribe sobre este objeto desde una perspectiva mitológica al relacionarlo con los personajes de Helena y Deirdre. Al mismo tiempo, renueva la idea de belleza al darle un matiz luctuoso expresado en los labios de Helena y Deirdre (“For these red lips, with all their mournful pride,”). De esta manera, Yeats da una nueva forma de ver la rosa; sin embargo, el nuevo valor que le otorga a esta flor se basa, o encuentra su origen, en una perspectiva de antaño: la rosa como símbolo de la belleza.

Cabe mencionar que la teoría del símbolo de Yeats y Béguin es una característica del romanticismo, tal como lo definen autores como René Wellek:

Finally, the preference for myth and symbol is characteristic of the romantic perspective. As Wellek explains “[...] the artist discourses to us by symbols, and nature is a symbolic language... a symbol is characterized by the translucence of the eternal through and in the temporal. The faculty of symbols is the imagination” (Hanegraaff, 1998: 244).

El símbolo entonces transmite lo eterno a través de lo temporal. Yeats transmite la idea de una belleza eterna a través de un poema escrito a una rosa.

The **Rose** of the World
Who dreamed that **beauty** passes like a dream?
[...]
Under the passing stars, foam of the sky,
Lives on this lonely face [...]

Bow down, archangels, [...]
Before you were, or any hearts to beat,
[...]
He made the world to be a grassy road

Before her wandering feet (Yeats, 2002: 13, las negritas son mías).

En mi opinión, la belleza en “The Rose of the World” es algo eterno que es representado por la rosa y la mujer, ambas mortales o “temporales”, dentro de un poema que podría llegar a ser leído eternamente. No obstante, al incluir la cita anterior de Welles mi intención es resaltar las características propias del romanticismo que se ven en Yeats, quien se apega al mito al utilizar historias como la de Deirdre, y no sólo utiliza símbolos, sino los define y explica en algunos ensayos.

En “The Rose of the World” la belleza es una idea, una abstracción que se concretiza por medio del símbolo del poeta. La rosa de este poema es: “not only 'eternal beauty,' [...] it is also [...] a compound 'of Beauty and of Peace,' and of 'beauty and wisdom,' and of Shelley's Intellectual Beauty and man's suffering” (Unterecker, 1996: 76). Ahora bien, es menester explicar un poco a qué se refiere Unterecker cuando habla de la Belleza Intelectual de Shelley y del sufrimiento del hombre, para después relacionar todas estas definiciones con el poema.

En una nota al poema “Intellectual Beauty” de Percy Bysshe Shelley, Abrams explica lo siguiente:

“Intellectual” means “nonsensible.” “Intellectual Beauty” is thus beyond access by sense experience. It is simply postulated to account for occasional status of awareness that lend splendor, grace, and truth both to experience of the natural world and to people's moral consciousness. To this mystery Shelley had, at its early visitation, dedicated his powers, and to it he now prays as he passes the noon of life (Abrams, 2000: 723).

La Belleza Intelectual de Shelley es muy parecida a la belleza de “The Rose of the World” en tanto que se trata de una idea inefable a la cual no se puede acceder por medio de los sentidos. La idea de belleza en sí es una mera idea

que cuando se junta a un objeto es propicia a cambiar conforme a la cultura o individuo que la aprecie: lo que es bello para mí, puede no ser bello para otra persona y viceversa.

La belleza de este poema es eterna y no está unida a un solo objeto, sino a un símbolo: la rosa (“The Rose of the World”/Who dreamed that beauty passes like a dream?). La rosa es un símbolo intelectual en tanto que adquiere varios significados que se la han dado por convención, entre ellos la belleza femenina. Del mismo modo, la rosa en “The Rose of the World” forma un símbolo emocional gracias a todo el conjunto de palabras que la rodean que van formando la pintura mental de la rosa de este poema.

Unterecker menciona la relación entre la Belleza Intelectual de Shelley y la rosa que usa Yeats en algunos poemas, y así establece una relación entre la rosa y la idea de belleza como algo inefable (Unterecker, 1996: 76). Asimismo, yo establezco ahora una relación entre la idea de una memoria universal y la idea de la belleza eterna de “The Rose of the World.”

La idea de belleza, es decir, el hecho de que llamemos a algo bello es universal. En cualquier parte del mundo se puede encontrar una palabra que denote tal idea. Es a esta belleza a la que escribe Yeats: la belleza como una idea inefable que se encuentra en el mundo y ha tomado forma en mujeres como Deirdre y Helena, a la vez que ha sido simbolizada por la rosa.

La belleza representa estados de conciencia que dan esplendor, gracia y verdad a aquel que los experimenta. Tal como los símbolos, la belleza es una especie de revelación de la naturaleza (“experience of the natural world”). Así, si junto la definición de la Belleza Intelectual de Shelley y la definición de símbolo de Yeats como un eco del lenguaje de la naturaleza, llego a la

conclusión de que tanto el símbolo como la belleza son una forma de acceder a un lenguaje oculto que se encuentra en el mundo y puede expresarse dentro de la poesía. El símbolo es la única forma de expresar el lenguaje de la naturaleza. Así, la rosa es el símbolo utilizado para expresar la belleza que hay en la naturaleza.

En este poema la belleza es eterna y es igualada a una rosa y a dos mujeres. La rosa es la representación simbólica de la belleza y a través de este símbolo se puede expresar una idea que forma parte de una “memoria universal”. Cabe recordar que la memoria y la mente universales sólo pueden ser expresadas mediante el símbolo. Así, la rosa expresa un eco de esta memoria y mente universales al ser la representación de una idea universal, la idea de belleza, que es tan intangible que encuentra su descripción en “The Rose of the World” por medio de la comparación entre ella y una rosa y dos mujeres.

La belleza de este poema en sí es una causa de admiración, pero una admiración que en ella conlleva respeto y cuidado pues se trata de un peligro. Tal vez una admiración temerosa al ver lo que puede suceder por querer acercarse a ella como lo hicieron los hijos de Usna y Paris, el príncipe troyano (“For these red lips [...] Troy passed away [...] and Usna’s Children died. [...] Bow down archangels”). Quizás Yeats utilice la rosa como símbolo del sufrimiento del hombre al basarse en la destrucción que causó tal belleza como la de Helena y Deirdre. La belleza en este poema es un modo de expresar la idea de la belleza en sí. Es decir, en “The Rose of the World”, Yeats utiliza la belleza como tema para traducir por medio de un símbolo su idea de la belleza inefable del mundo, que es una belleza terrible.

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,
And Usna's children died.
We and the labouring world are passing by:
Amid men's souls that waver and give place
Like the pale waters in their wintry race,
Under the passing stars, foam of the sky,
Lives on this lonely face (Yeats, 2002: 13).

De acuerdo con el poema, la belleza tiene labios y cara pues toma forma en Deirdre y Helena. La cara solitaria que continúa viviendo es la cara de la belleza. El primer verso del poema, "Who dreamed that beauty passes like a dream?", es el que establece la relación entre la rosa del título, "The Rose of the World" y la belleza. Los siguientes versos de la primera estrofa establecen la relación entre los labios de Deirdre y Helena, la belleza y la rosa. De este modo la belleza es personificada en dos mujeres mitológicas y simbolizada por una flor. Yeats le da cuerpo a una idea al utilizar personajes mitológicos bellos y une a ellos la destrucción que ocasionaron para hacer de la belleza algo terrible.

El símbolo creado por medio de la rosa da una nueva visión de la belleza, no es una belleza cualquiera sino un ideal imperecedero ("lives on this lonely face"). En otras palabras, Yeats hace una analogía entre dos mujeres y una rosa para crear así un símbolo de la belleza. Entonces, tal como Ellmann lo describe en la biografía de Yeats, *The Man and the Masks*, usa la rosa como símbolo de: "beauty, of transcendental love, of mystic rapture, of the inner reality, of divinity" (Ellmann, 1963-64: 97). La rosa no sólo es entonces la belleza, sino la divinidad a la que hasta los arcángeles veneran, el arrebató místico por el cual los hombres mueren, y la realidad interna y profunda que se encuentra en el mundo y revela el poeta por medio del símbolo. El amor

trascendental hacia la rosa está latente en el mundo, es trascendental puesto que nunca muere.

El poema es una alabanza a la belleza, pero no es una alabanza común. La voz poética culpa a la rosa de desgracias cuando la describe con base en la destrucción que ha causado. Sin embargo, no hay un tono de furia o rabia dentro de la descripción de la cara de la belleza: el adjetivo “lonely” que describe la cara de la belleza me hace pensar que la voz poética siente pena por la belleza que sobrevive todo mientras va causando muerte. Nosotros sólo pasamos por aquí, mientras que la belleza permanece siempre aquí. Al analizar la frase “weary and kind one lingered by His seat” que antecede a la creación de la rosa, creo que Yeats intenta explicar lo tedioso que era el mundo sin ella; es como si la hubiesen esperado aquellos que estaban sentados cerca de Él (Dios), hasta que Él creó el mundo ante sus errantes pies y los arcángeles deberían reverenciarla. A ella debemos tener respeto y tal vez hasta miedo, mas no amor. Este poema no es un poema de amor hacia alguna mujer sino una muestra de respeto hacia una fuerza tan grande que todos los hombres, e incluso los ángeles, deben venerar.

En “The Rose of the World” el símbolo se va construyendo con las palabras, *red*, *mournful*, *pride*, *gleam*, y *died*. Esto va creando una escena de manera que uno pasa del “cuadro” de unos labios a una llama funeraria seguida de la muerte de los hijos de Usna. Es como si con una cámara tuviéramos tres tomas en una secuencia de causa-efecto. Todo comienza con una pregunta (“Who dreamed that beauty passes like a dream?”) en la que aparece dos veces la palabra sueño, primero como verbo y luego como sustantivo. De este modo se enfatiza el hecho de que la belleza no es tan

efímera y vaga como un sueño; sería más parecido a una visión si tomamos en cuenta que un símbolo es una visión de una realidad que está en el mundo, pero que sólo el poeta puede descubrir y traducir en estados de trance. Después de esta pregunta en donde todo parece tan etéreo y vago (¿quién lo hizo, quién se atrevería?) siguen las imágenes un tanto fuertes (pues están llenas de color y presentan acontecimientos que llevan en sí la muerte) que argumentan por qué el sueño del primer verso no es posible, es decir, por qué la belleza no pasa como un sueño. Todo el poema se vuelve una especie de elegía a la belleza en tres de sus representaciones literarias. Es una sola belleza cuyo símbolo se forma a través de lo que ella ha causado. Es decir, la rosa se vuelve un símbolo del sufrimiento del hombre pues causó la muerte de numerosos hombres en la guerra de Troya a causa de Helena, y de dos hermanos que murieron por Deirdre; es un símbolo de amor trascendental, pues la belleza es una idea eterna, y el amor hacia ella trasciende a través de las épocas en las que ella continúa viva; por último, es símbolo “of the inner reality, of divinity”, pues nos permite acercarnos al lenguaje oculto de la naturaleza. No hay una descripción de lo que es la belleza, ni de lo que es una mujer bella, ni de una rosa, sino de la manera en que los hombres reaccionan cuando enfrentan una belleza tal como la que representan Deirdre y Helena. La belleza es algo que se encuentra en la memoria universal y el poeta la recrea por medio de ejemplos de colores, palabras y mujeres idealmente bellas.

La segunda “escena” que podemos ver en el poema es de un mundo en movimiento y nosotros viviendo en él. Entre las almas de los hombres que vacilan y pasan o ceden el paso como las olas del mar, se encuentra una cara solitaria. Hasta este punto la descripción de esta cara se basa en sus labios y

en su expresión. La tercera estrofa es la explicación sobre por qué hasta los arcángeles deben reverenciar la cara que aparece al final de la estrofa anterior: “He made the world [...] before her wandering feet”. La rosa es anterior a todo. Es aquí en donde la inmortalidad de la belleza es aun más clara. Se trata de una sola belleza y ésta es eterna, anterior aun a los arcángeles y por supuesto mucho anterior a los hombres. No es una mujer; es la belleza en sí, la cual, así tenga miles de representaciones o sea comparada con miles de objetos, personas y personajes no deja de ser una sola.

La rosa como símbolo de la belleza en este poema bien puede ser una evocación de la memoria universal de una idea de belleza que yace en el mundo y que históricamente ha sido causa de destrucción. En la historia literaria hay muchos mitos, leyendas, poemas, etc. que tratan sobre alguna mujer que causó la destrucción de un hombre. En “The Rose of the World”, la rosa es un símbolo de esta belleza ideal y eterna: es la rosa del mundo, no de Grecia (Helena) ni de Irlanda (Deirdre), sino una belleza universal “encarnada” en estas mujeres que Yeats usa como ejemplos o imágenes de ella.

Una rosa y dos conos: “The Rose of the World” in a Gyre

En el libro *A Vision* Yeats ahonda en la idea de una belleza suprema única en ciertas mujeres, a la vez que describe el eterno juego o intercambio de opuestos en un individuo y en el mundo. El juego entre belleza y crueldad, ternura y seducción es definido en una mujer con base en dos conos. En algunas obras como la *Iliada*, la manera de embellecer un evento histórico, como la destrucción de la ciudad de Troya, es utilizar la belleza como excusa, y

qué mejor representación de la belleza para un poeta que la mujer. Sin embargo, en *A Vision*, Yeats trata de definir la personalidad de una mujer capaz de causar tales desastres por medio de esquemas, como en un intento de darle vida a una leyenda (Yeats, 1937: 131-134). Las mujeres pasivas de “The Rose of the World” adquieren una personalidad en *A Vision* y son descritas por Yeats como mujeres tan frágiles que parecieran no saber de lo que son capaces. Por supuesto que para la descripción de este tipo de mujeres Yeats usa su ejemplo por excelencia: Helena de Troya.

El poema inicia con la pregunta “Who dreamed that beauty passes like a dream?” Se me ocurren varias respuestas, pero la primera que vino a mi mente fue “Shakespeare lo hizo”. Hay un sin número de poemas sobre lo efímero de la belleza, algunos escritos por Shakespeare.³ La belleza para muchos poetas había sido tomada como algo pasajero y, sobre todo, al tratarse de la belleza de una mujer. Este poema de Yeats no sigue esa idea: la belleza no pasa, es algo que permanece y su actividad está latente pues causa destrucción. Sin embargo, Yeats no se refiere a la belleza en una mujer, que supuestamente se acaba con los años, sino a la idea de belleza. La cara de la belleza siempre ha estado y estará en el mundo.

³ El soneto XVIII de William Shakespeare es un ejemplo de la idea de la belleza como algo efímero:

Shall I compare thee to a summer's day?/ Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,/ And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,/ And often is his gold complexion dimmed,
**And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimmed;**
But thy eternal summer shall not fade/ Nor lose possession of that fair thou owest,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,/ When in eternal lines to time thou growest:
So long as men can breath or eyes can see,/ So long lives this, and this gives life to thee
(Hollander, 1973: 928, las negritas son mías).

Incluyo también el siguiente verso del poema “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell, posterior a Shakespeare, en donde se ve claramente la idea de la belleza como algo pasajero: La voz poética dice a su amada “Thy beauty shall no more be found” (Hollander, 1973: 1148) pensando en el paso del tiempo que acaba con toda belleza.

La belleza por mucho tiempo y en muchas obras ha estado relacionada con las rosas y las mujeres.⁴ En este poema la belleza en sí es la que se describe, se define y se intenta retratar. En *A Vision*, Yeats le da toda una caracterización a las mujeres que poseen esta belleza. Me parece sumamente interesante la manera en que Yeats le da todo un cuerpo a un personaje que utiliza en muchos de sus poemas, en éste en particular para representar algo tan poco concreto como la idea de belleza. Una belleza mítica se vuelve característica de una mujer en la que predominan las fases antitéticas, la parte más pasional de un individuo, como se verá a continuación.

Yeats describió a Helena de Troya como una mujer de la fase lunar 14. Cabe recordar la introducción a esta tesina, en donde expliqué que la fase lunar 15 es en la que se alcanza la completa y total belleza, mas en esta fase no es posible la vida humana. Así las fases 14 y 16 son en las que se encuentran personas de mayor belleza: “As we approach Phase 15 personal beauty increases and at Phase 14 and Phase 16 the greatest human beauty becomes possible” (Yeats, 1937: 131). En la sección de *A Vision* dedicada a la fase XIV Yeats describe a Helena y le da las siguientes características:

Will— The Obsessed Man.

Mask (from Phase 16). *True*— Serenity. *False*— Self-distrust.

Creative Mind (from Phase 16). *True*— Emotional will. *False*— Terror.

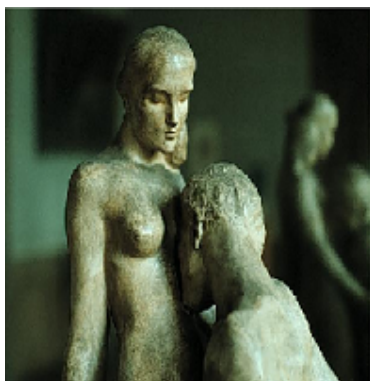
Body of Fate (from Phase 2) — Enforced love of the world.

Here are born **those women who are most touching in their beauty**. Helen was of the phase; and she comes before the mind's eye elaborating a delicate personal discipline, as though she would make her whole life an image of a **unified antithetical energy**. While seeming an image of softness and of quiet, she draws perpetually upon glass with a diamond. [...] And for all the languor of her movements, and her indifference to the acts of others, her mind is never at peace. [...] Her early life has perhaps been perilous because of that nobility, that excess of *antithetical* energies, which may have so constrained the fading *primary* that, instead of its becoming the expression of those energies, it is but a vague beating of the wings, or their folding up into a melancholy stillness. [...] Is it not because

⁴ Recomiendo la lectura del poema *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

she desires so little, gives so little that men will die and murder in her service? (Yeats, 1937: 131-133, las negritas son mías).

Posteriormente, Yeats habla de una escultura de Rodin ("The Eternal Idol", 1889) que representa algo muy similar a su idea de las mujeres de esta fase y en especial, Helena de Troya.



5

Sobre esta imagen Yeats dice:
"that kneeling man with hands clasped behind his back in humble adoration, kissing a young girl a little below the breast, while she gazes down, without comprehending, under her half-closed eyes. Perhaps, could we see her a little later, with flushed cheeks casting her money upon some gaming table, we would wonder that action and form could so belie each other, not understanding that the fool's *Mask* is her chosen motley, nor her terror before death and stillness" (Yeats, 1937: 133).

De acuerdo con Yeats, Helena era casi completamente antitética en su naturaleza. Helena tenía un exceso de energías antitéticas.

Si recordamos la visión de Yeats tal como la expliqué en la introducción a este trabajo, las fases antitéticas pertenecen al cono Discordia, son las fases en donde surgen las catástrofes y también se dan los deseos, la imaginación. De este modo Helena, en su naturaleza, ya lleva la destrucción. Sus energías se han convertido en una quietud o inmovilidad de la melancolía (melancholy stillness), tal como la cara en el poema.

We and the labouring world are passing by:
Amid men's souls that waver and give place,
Like the pale waters in their wintry race,
Under the passing stars, foam of the sky,
Lives on this lonely face.

⁵ http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/rodin.html

Esta estrofa está llena de movimiento en los primeros cuatro versos. Los verbos *labouring*, *waver*, *passing* y la frase *wintry race*, todos se refieren a una acción o movimiento; por otro lado, el quinto verso tiene el verbo *lives on* el cual no describe una acción sino un estado. La pasividad de la cara de la rosa es más clara en comparación con las otras líneas que describen el movimiento del mundo mientras la cara no actúa, simplemente vive. Esto aunado a la descripción de los labios de esa cara con el adjetivo *mournful*, me ayuda a establecer una relación entre la melancolía de Helena y la soledad de la rosa del mundo. Así como la rosa parece tan tranquila mientras ve el mundo pasar, así Helena parece ser la imagen de la suavidad y el silencio, mientras “dibuja perpetuamente sobre el vidrio con un diamante”. Sin embargo, Helena desea muy poco (“she desires so little”): ella no desea, mas es intensamente deseada. Helena podría ser un peligro latente que observa el mundo mientras descansa en sus “tinturas primarias” cuando el cono de concordia se encuentra en su amplitud, mas conforme las cuatro facultades se acercan al cono de discordia, Helena comienza a parecerse más a la imagen descrita por Yeats de la escultura de Rodin.

Como lo explica Declan Kiberd: “Helen had no deliberate intention of greatness. Like all of Yeats’s beauties, she was ravishing by virtue of not taking thought, by the taking of pleasure in a dance for its own sweet sake” (Kiberd, 2001: 461); la rosa de este poema es claro ejemplo de “las bellezas” de Yeats. El disfraz que usa, la tintura caprichosa que lleva es la del loco, “the fool”; el que juega a “hacerse el tonto”, escondiendo su verdadera identidad. Tal vez esta imagen de inocencia es la que prevalece en el poema: la rosa no es vista como un objeto destructivo y la voz poética nunca muestra enojo. El tono

elegíaco y condescendiente me hace pensar que la voz poética acepta y comprende el poder pasivo de la rosa. A fin de cuentas, el mundo se encuentra a sus pies. Me permito incluir unos versos del poema “No Second Troy” de Yeats, también sobre Helena de Troya, con el fin de compararlo con este poema para explicar el enfoque que Yeats le da al poder de una mujer tan bella como Helena.

Why should I blame her that she filled my days
With misery [...]?
What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made simple as a fire,
With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
[...]
Why, what could she have done being what she is?
Was there another Troy for her to burn?

Este poema fue escrito para Maud Gonne⁶ a quien Yeats claramente compara con Helena al preguntar si habría otra Troya para que ella la quemara. De acuerdo con John Unterecker, es probable que Maud Gonne perteneciera a la fase 16 (Unterecker, 1996: 27). Sin embargo, me parece que en “No Second Troy” la descripción de Maud Gonne comparada con Helena de Troya hace que la primera se acerque mucho más a la fase 14. Además de esto, cuando Yeats conoció a Maud Gonne, ella “became for him from that moment on the prototype of feminine beauty, ‘A Helen,’ a ‘Pallas Athene’” (Unterecker, 1996: 12).

En el poema anterior la frase “What could have made her peaceful with a mind/ That nobleness made simple as a fire” concuerda con la descripción de Helena puesto que: “Her early life has perhaps been perilous because of that nobility, that excess of *antithetical* energies” (Yeats, 1937: 133). Tanto Helena

⁶ Actriz irlandesa de la que Yeats siempre estuvo enamorado. Maud Gonne nunca aceptó casarse con Yeats.

como Maud Gonne poseen una nobleza que les da su irresponsable inocencia y su exceso de energías antitéticas o pasionales. Mujeres como ellas no hacen nada, son inocentes, mas hay cosas que los hombres hacen por ellas.

En “No Second Troy” el yo poético de Yeats se pregunta por qué habría de culpar a Maud Gonne por llenar su vida de sufrimiento. Me parece que Yeats nunca culpó a las mujeres tan bellas como Gonne o Helena de causar desgracias. Ellas simplemente son así y no hay por qué culparlas pues su destino está marcado por el hecho de que poseen tal belleza que “men will die and murder at their service.”

Ahora bien, en “The Rose of the World” la rosa no hace nada; la destrucción se hace por/para ella, mas ella no lo hace: “**For** these red lips [...] Troy passed away”. Troya murió por esos labios, pues Paris y Menelao hicieron la guerra por Helena; sin embargo, Helena no hizo la guerra, no luchó en ella, sólo fue la causa de que otros pelearan y murieran. Es principalmente en esto en lo que me baso para decir que el poeta no culpa a la belleza con rencor u odio, sino acepta su poder. Como bien dice en “No Second Troy”: ¿por qué habría de culparla? Ella no habría podido hacer nada al ser lo que es: una Helena, una Atenea.

La caracterización que Yeats le otorga a Helena en *A Vision* es análoga al símbolo que crea en el poema. El poder de la belleza es el de inspirar y evocar emociones, pero éstas tienen que surgir de un espectador. En Helena, en su representación, realmente no hay deseo, no hay emociones, pero existe el recuerdo de ellas: “a vague beating of the wings”. Helena pareciera no sentir sino sólo ser e inspirar sentimientos por medio de su hermosa apariencia; tal

como la idea de belleza y la belleza del poema, Helena parece solitaria, inocente y melancólica.

Sin embargo, Yeats le da un vuelco a la aparente inocencia de Helena, su aparente quietud no es más que un disfraz. Aquí es donde Yeats le otorga pasiones a un personaje ideal como Helena: parece que le da una personalidad distinta a la pasiva Helena que aparece en "The Rose of the World". Se trata de una rosa cruel que a la vez sufre por lo que ha causado, o tal vez una rosa insensible pues no desea nada y no da nada a cambio de todo lo que un hombre estaría dispuesto a dar por ella. En el poema, Helena y Deirdre son descritas con la siguientes líneas: "these red lips, with all their mournful pride,/ Mournful that no new wonder may betide". Se me ocurre que ellas poseen un orgullo luctuoso al saber toda la destrucción que han causado; tal vez sea orgullo por su belleza, orgullo vestido de vanidad, pero a la vez guardan luto por aquellos que han dado la vida por ellas: tantos que ya nada las puede impresionar. Comparadas con la Helena que usa la máscara del bufón en *A Vision*, ambas podrían ser la representación de una mujer cansada de jugar al verse sola en la eternidad, viviendo mientras todo pasa y muere. La imagen de ingenuidad que Yeats describe en *A Vision* con las líneas: "that kneeling man [...] kissing a young girl a little below the breast, while she gazes down without comprehending", con la imagen de la mujer que Yeats describe poco después "casting her money upon some gaming-table" son dos contrastes que pueden darle un matiz nuevo a la cara del poema.

La Helena bella e inocente en apariencia podría ser esa Helena que describe "The Rose of the World", y la razón de la destrucción que ocasiona es el deseo que engendra en los hombres al no desear nada ni dar nada como la

describe Yeats en *A Vision*. Sin embargo, en una nota que Yeats escribió sobre el poema en 1925 dice lo siguiente: “I notice upon reading these poems for the first time for several years that the quality symbolized as The Rose differs from the Intellectual Beauty of Shelley and of Spenser in that I have imagined it as suffering with man and not as something pursued and seen from afar” (Abrams, 2000: 2092). En mi opinión, la rosa de “The Rose of the World” sufre junto con el hombre, pero a la vez es vista desde lejos y deseada locamente por aquellos que murieron por ella. No es una rosa que se encuentre conviviendo con los hombres que la buscan, es una rosa que sufre estática en medio de un desorden, mas ella no es parte del desorden sino que es su causa. Ésta podría ser la razón de su sufrimiento.

Además de la relación que hay entre la visión de Yeats y este poema, en la cara de Helena de Troya y Deidre hay también otra relación. La rosa, la belleza, causó la destrucción a la que hace referencia el poema, pero “The Rose of the World” es una creación. De este modo, la belleza también es la causa de la creación del poeta, y, entonces, el cono de concordia se abre. Discordia se expande dentro del poema en la destrucción que ocasionan las mujeres y se va adentrando en concordia que es la creación del poema en sí. A su vez concordia se adentra en el cono de discordia dentro del poeta, pues el poema, la creación, surge de la subjetividad y la imaginación del poeta. Como explica Kiberd “The disintegration of one edifice becomes the very condition for erecting another.” La destrucción de Troya es la base de la creación de la *Iliada*, y Yeats se basa también en esto para escribir poemas.

Una rosa, un símbolo y un esquema

Como dije anteriormente, "The Rose of the World" fue escrito alrededor de 24 años antes de que Yeats escribiera la primera versión de *A Vision*, e incluso de que su esposa comenzara la escritura automática de donde saldría el libro. Esto me lleva a concluir que Yeats incluyó al esquema que le fue dado una idea que tenía de tiempo atrás. Su esquema de Concordia y Discordia, las Fases Lunares y las Cuatro Facultades queda a la perfección con ideas que prevalecían en su mente. Yeats veía en la belleza femenina la imagen que presenta por medio del símbolo de la rosa en este poema. En la parte de *A Vision* dedicada a la descripción de las personas que pertenecen a la Fase 14, pareciera que Yeats encontró la manera de explicarse el poder de la belleza de una mujer como Maud Gonne o Helena de Troya. Quizá no es necesario haber leído *A Vision* para poder leer el poema y entenderlo. Sin embargo, para entender a Yeats como poeta que escribió varias obras sobre el tema de la belleza y Helena de Troya como una causa de destrucción, me parece que es importante e incluso intrigante saber que hay una descripción de Helena con base en su personalidad. Adicionalmente, para los estudiosos de la biografía y obra de Yeats, su relación con Maud Gonne parece llamar mucho la atención puesto que el poeta escribió un sin fin de poemas a la actriz irlandesa, además de haberle propuesto matrimonio varias veces en las que siempre fue rechazado. Entonces, en *A Vision* pareciera que Yeats dio una explicación, quizás a sí mismo, de su obsesión por la actriz. Maud Gonne, como Helena, poseía tal belleza que por destino tenía que causar el sufrimiento de un hombre.

Por otra parte, la teoría del símbolo como medio para expresar una memoria universal, hace que el símbolo de la rosa sea la traducción del lenguaje de la naturaleza que encuentra el poeta, en este caso, para expresar la belleza. La belleza, tal como la “gran memoria” en la que cree Yeats, se encuentra en el mundo y puede ser traducida al hombre mediante el símbolo. La memoria de la naturaleza, y la belleza que hay en ella pueden ser traducidas a un lenguaje simbólico por el poeta: “The finished work of art stands for a feeling (Yeats’s word is “mood”) that can find expression in no other way.” Yeats ve el poema como “a complex relationship of images, rhythms, and sounds which, in conjunction, become a symbol for emotional experiences otherwise inexpressible in words” (Unterecker, 1996: 30). Si hacemos caso de esta cita, “The Rose of the World” expresa el sentimiento que el poeta tiene hacia la belleza del mundo, o la rosa del mundo, y no hay manera de describirlo más que por medio del poema y la reacción que este crea en el lector.

En mi opinión, el poema “The Rose of the World” es bello y a la vez expresa la idea de belleza. Podrá ser una idea sobre la belleza que únicamente Yeats tiene y comparte por medio de este poema; sin embargo, creo que Yeats logra darle una nueva perspectiva a esta idea, además de otorgarle un valor distinto a una rosa, y crear una emoción nueva hacia la belleza del mundo. Esta emoción es la que la lectura de “The Rose of the World” crea en el lector. Adicionalmente, si conocemos todo lo que para Yeats rodeaba a mujeres tan bellas como Helena y Deirdre, tal como las describe en *A Vision*, la rosa del mundo se vuelve una mujer destinada a causar destrucción.

El poeta puede darle un nuevo enfoque, o una nueva “vida” a una idea por medio del símbolo en la poesía, aunque Yeats vaya un poco más lejos al

no sólo darle “vida” a una idea, sino también darle una cara y una personalidad, como lo hace en *A Vision*.

Capítulo 2

Una rosa divina

*Exhausted by the cry that it can never end,
my love ends; without that cry it were not love
but desire, desire does not end. The anguish
of birth and that of death cry out in the same instant.
Life is no series of emanations from divine reason
such as the Cabalists imagine, but an irrational bitterness,
no orderly descent from level to level,
no waterfall but a whirlpool, a gyre.
Yeats, A Vision*

En la segunda mitad del siglo XIX, en Irlanda comenzó a surgir un movimiento nacionalista que buscaba un gobierno propio, separado de Inglaterra. En el ámbito cultural surgió entonces el Renacimiento Irlandés (*The Irish Literary Renaissance*). Yeats fue uno de los iniciadores o principales representantes de este cambio que buscaba revivir la nacionalidad y el folklore irlandeses. Él junto con otro grupo de artistas, entre ellos la actriz Maud Gonne, soñaba con darle a Irlanda un arte irlandés. Ésta es una de las razones por las cuales Yeats fue tan reconocido en su época; tal como lo escribe Maud Gonne: “Without Yeats there would have been no Literary Revival in Ireland” (Yeats, 2000: 332). El poema “The Secret Rose” contiene una gran cantidad de referencias a la mitología celta; es por eso que en este capítulo tomo a Yeats como un poeta irlandés preocupado por revivir el folklore de Irlanda y porque, como lo escribe Oscar Wilde: “If [Yeats] has not the grand simplicity of epic treatment, he has at least something of the largeness of vision that belongs to the epical temper. He does not rob of their stature the great heroes of Celtic mythology. He is very naïve and very primitive and speaks of his giants with the air of a child” (Yeats, 2000: 321).

En “The Secret Rose” Yeats retoma ciertas leyendas de Irlanda en las que la rosa y/o la belleza fueron motivo de cambios en “los grandes héroes de la mitología celta”, y termina con una invocación al poder de la rosa por parte del poeta, quien como visionario siente que se acerca la destrucción que ésta trae consigo. A su vez, el poema pareciera ser un rezo o una plegaria a la belleza, pues la voz poética invoca a la rosa tanto al sentir su poder destructivo como por su poder creativo al principio del poema cuando pide que ella lo envuelva, quizá para crear el poema en sí. Es en esta parte en donde me gustaría explicar un poco las ideas rosacruces de Yeats que hay en *A Vision* y su relación con “The Secret Rose”, pues en este poema la rosa es un tanto más mística que en el poema analizado en el capítulo anterior. Es por esto que en este capítulo me alejo un poco de la idea yeatseana de símbolo, que fue explicada anteriormente, para establecer una relación entre el simbolismo que se le ha dado a la rosa a lo largo de la historia y la rosa mística de “The Secret Rose”; pues encuentro que algunas de las cosas que la rosa simboliza le añaden un gran significado a la lectura del poema. Sin embargo, cabe recordar que en este proyecto únicamente utilizo aquellas ideas que mantienen una íntima relación con las teorías estéticas y mitologías cabalísticas de Yeats.

La belleza como divinidad, un símbolo rosacruz

Después de haber explicado el concepto de símbolo para Yeats en el capítulo anterior, en este capítulo es importante aclarar la definición en la que me basaré al referirme a esta figura retórica. A pesar de que esta definición está en “La rosa eterna” me parece importante incluirla de nuevo en este capítulo para evitar confusiones. Así, lo que aquí llamo símbolo va de acuerdo con la

siguiente definición de Helena Beristáin:

Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota, en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. [...]

Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto. La de los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención. El símbolo, pues, opera por contigüidad instituida o aprendida (Beristáin, 2001: 468-9).

De este modo, en este capítulo me baso en el conjunto de convenciones que han sido asociadas con el signo “la rosa”, siempre y cuando estas convenciones estén relacionadas con las ideas de Yeats sobre ella tal como aparece en el poema. Así pues, hago uso de convenciones para establecer una relación entre los simbolismos que circulan alrededor de la rosa y la rosa que aparece en el poema que analizo aquí.

“The Secret Rose” aparece en *The Collected Poems of W.B. Yeats* como parte del libro *The Wind Among the Reeds* de 1899. Probablemente Yeats lo escribió entre 1896 y 1897 (Abrams, 2000: 2096), esto es, tres o cuatro años después de “The Rose of the World” y alrededor de 20 años antes de *A Vision* (1917). Este poema tiene algunas similitudes con “The Rose of the World” y sobre todo con el poema “The Rose upon the Rood of Time” que abre el libro *The Rose* en *The Collected Poems*. Sobre el libro *The Rose*, James Pethica explica que:

The rose was a key symbol for Yeats in the 1890s, representing eternal and spiritual beauty, and it was central to the iconography of the Order of the Golden Dawn, an occult and Rosicrucian society into which he was initiated in 1890. His notes in *Poems* (1895) also alert readers to the traditional usage of the rose as a symbol of love and, in Ireland, as a symbol of the nation (Yeats, 2000: 12).

“The Secret Rose” está lleno de ideas rosacruces al tratar a la rosa con un tono

místico rodeada del folklore irlandés, que hace que en este poema la rosa sea algo más parecido a una divinidad que a una mujer o a una idea inefable. De este modo, la rosa es la belleza, las mujeres bellas de las leyendas irlandesas, la inspiración del poeta y un símbolo místico y religioso. El libro del que forma parte este poema, *The Wind Among the Reeds*, fue escrito tanto para Maud Gonne como para Olivia Shakespear quien era entonces amante de Yeats. En este libro Yeats incorpora elementos cristianos y celtas para hacer los poemas más públicos y también como parte de su intento de darle a Irlanda una “unidad cultural” (Unterecker, 1996: 87-90).

Este poema es una especie de “rezo a la rosa”. Si recordamos el capítulo anterior, en el poema “The Rose of the World” la rosa representa la belleza y es igualada a la belleza femenina idealizada en mujeres míticas. “The Secret Rose” no menciona a la famosa Helena de Troya, pero hace referencia a mujeres de la mitología celta en tanto que se refiere a la rosa como la belleza femenina; y hace referencia a leyendas irlandesas y creencias cristianas, en tanto que trata la rosa como un símbolo de revelación mística. Adicionalmente, “The Secret Rose” está escrito con palabras como “thy” y “thine” que desde hace siglos no son utilizadas en inglés. Esto crea un distanciamiento entre el lector y el poema al situar el poema en una época lejana con un tono antiguo, además de ser otra similitud con un rezo pues las oraciones cristianas en lengua inglesa también utilizan estas palabras.¹

Las primeras líneas del poema son las que hacen que éste parezca un rezo:

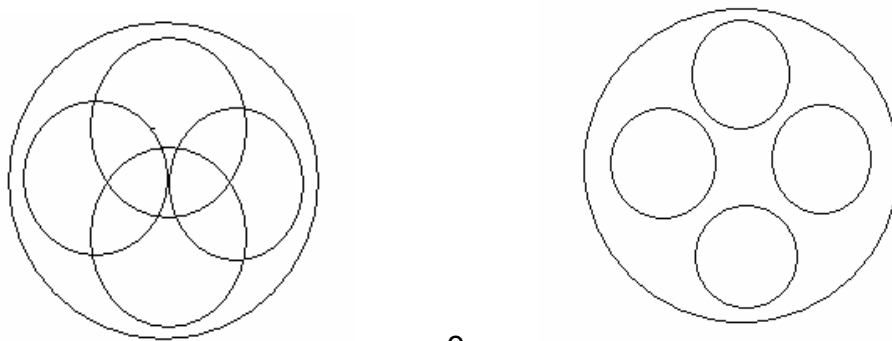
Far-off, most secret, and inviolate Rose,

¹ Ejemplos en: “*The Daily Office*” en *The Online Book of Common Prayer*, en: <http://www.bcponline.org/>

Enfold me in my hour of hours; where those
Who sought thee in the Holy Sepulchre,
Or in the wine-vat, dwell beyond the stir
And tumult of defeated dreams; and deep
Among pale eyelids, heavy with the sleep
Men have named beauty (Yeats, 2000: 2095).

La voz poética pide a la rosa que lo envuelva, que le traiga tal belleza como trajo a todos aquellos que lucharon por ella o la buscaron y ahora yacen en la conmoción y el tumulto de sueños vencidos. Aquí la rosa adquiere un matiz diferente. Por supuesto, es igualada a la belleza (“men have named [it] beauty”) como en el poema “The Rose of the World”, pero en “The Secret Rose” tiene un matiz un tanto más místico y religioso: hay quienes buscaron la rosa en el Santo Sepulcro. Adicionalmente, en una nota de Yeats en las primeras ediciones de su libro *Collected Poems*, hace una asociación entre la rosa, Irlanda y la religión (Unterecker, 1996: 76). De manera que Yeats explícitamente estableció una relación entre la rosa y la religión que es mi tema de interés en este capítulo.

Mientras investigaba un poco sobre las ideas esotéricas de Yeats, descubrí que el símbolo de la Orden Rosacruz era una rosa y una cruz. Supuestamente este icono fue encontrado en la tumba de Christian Rosencreutz, padre de los rosacruces: “La Rosacruz es el signo y el símbolo de la fraternidad” (Arnold 1997: 49). Adicionalmente, en la tumba de Christian Rosencreutz se encontraron “Cuatro círculos dispuestos en forma de cruz y un quinto más grande pasando por los otros” (Arnold, 1997: 50). Entonces el signo de los rosacruces sería algo así:



o

Esto es muy parecido al rosetón de las iglesias góticas y a una **rosa** de cuatro pétalos. Me atrevo a ahondar en la iconografía rosacruz puesto que, como dije anteriormente, la orden *The Golden Dawn* a la que pertenecía Yeats en la época en que fue escrito este poema era una orden rosacruz.

Si tomo el inicio de este poema como un rezo a esta flor me parece adecuado añadir estas ideas además de las convenciones que la han rodeado: “La rosa y su color [...] eran los símbolos del primer grado de regeneración y de iniciación a los misterios” (Chevalier, 1999: 892). La voz poética pide a la rosa que lo cubra como en un intento de iniciarse en aquellos misterios que después Yeats explicaría en *A Vision* y que se encontraba estudiando en la época en que escribía el poema.

La rosa es relacionada con lo siguiente de acuerdo con la simbología cristiana:

El amor. La aurora. Flor de la Virgen María. Gracia santificante. San Ambrosio dice que la rosa crecía sin espinas en el paraíso, y que después de la falta le crecieron para recordarle a Eva el pecado y la pérdida de la gracia, pero que conservó la belleza y el aroma para que a Eva y a Adán les doliera la pérdida del paraíso (Monterrosa, 2004: 182).

Dentro del símbolo “rosa” se encuentra la rosa blanca que es: “El amor puro. Inocencia. Pureza” (Moterrosa, 2004: 182). Sin embargo, la rosa de “The Secret Rose” es roja. Me atrevo a hacer tal afirmación basándome tanto en el

signo rosacruz, cuya rosa supuestamente es roja, como en las convenciones que rodean a la rosa roja; sin dejar de lado el hecho de que este poema tiene una gran semejanza con el poema “The Rose upon the Rood of Time”² en donde la voz poética, Yeats mismo, describe la rosa de la siguiente manera: “Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days” (Yeats, 2000: 12). Esta descripción se le puede aplicar tanto a la rosa de “The Rose of the World”, como a la rosa de “The Secret Rose”. En ambos poemas es una rosa roja y triste, aunque en el último la rosa no parece yacer estática en el mundo, sino que actúa sobre el poeta (“Enfold me in my hour of hours”) y, más adelante, veremos cómo el poeta siente que se acerca el poder destructivo que ella trae consigo.

De acuerdo con las convenciones ligadas a la rosa roja, se puede ver una raíz destructiva en el simbolismo dado a la rosa en las creencias cristianas, y su relación con la mujer, si tomamos en cuenta la opinión de San Ambrosio, para quien las rosas rojas adquirieron sus espinas por culpa de Eva. Una vez más encuentro una relación entre la rosa, la belleza, la mujer y la destrucción o el sufrimiento, misma relación que está presente en los dos poemas vistos hasta ahora.

² “The Rose upon the Rood of Time”

Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days! Come near me, while I sing the ancient ways:/Cuhoollin battling with the bitter tide;/ The Druid, gray, wood nurtured, quiet-eyed,/ Who cast round Fergus dreams, and ruin untold;/ And thine own sadness, whereof stars, grown old/ In dancing silver sandalled on the sea,/ Sing in their high and lonely melody./ Come near, that no more blinded by man's fate,/ I find under the boughs of love and hate,/ In all poor foolish things that live a day,/ Eternal Beauty wandering on her way.

Come near, come near, come near—Ah, leave me still/ A little space for the rose-breath to fill!/ Lest I no more hear common things that crave;/ The weak Word hiding down in its small cave;/ The field mouse running by me in the grass,/ And heavy mortal hopes that toil and 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 Eri and the ancient ways:/ Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days (Yeats, 2000: 12).

Las últimas tres líneas del primer fragmento citado del poema son las que me hacen pensar en el insomnio del poeta, y en hombres vencidos y cansados que han buscado la rosa (“and deep/ Among pale eyelids, heavy with the sleep/ Men have named beauty”). Entre los pálidos párpados de la vigilia los hombres la han llamado belleza. Quizás estos hombres son aquellos poetas que alguna vez escribieron alguna obra sobre una rosa.³ Sin embargo, en estas líneas la rosa conserva muchas diferencias en relación con aquella del poema analizado en el capítulo anterior, y una de ellas es que aún no es igualada a una mujer. El poema continúa con las siguientes líneas:

Thy great leaves enfold
The ancient beards, the helms of ruby and gold
Of the crowned Magi; and the king⁴ whose eyes
Saw the Pierced Hands and Rood of elder rise
In Druid vapour and make the torches dim;
Till vain frenzy awoke and he died; and him
Who met Fand walking among flaming dew
By a grey shore where the wind never blew,
And lost the world and Emer for a kiss;

Aquí Yeats incorpora elementos celtas y sobre todo la historia del rey Conchubar, que forma parte del ciclo de Ulster dentro de la mitología celta, y que fue alterada cuando el cristianismo llegó a Irlanda. Sobre esta historia Pierre Grimal, junto con un grupo de investigadores, explica lo siguiente en el libro *Mitologías del Mediterráneo al Ganges*: “Pagano en su esencia y en sus desarrollos, este ciclo de Ulster ha sido rehecho, en algunos lugares, con fines de edificación cristiana. [...] Más tarde, el rey Conchobar expira de pena ante la

³ Un ejemplo de estos poetas es William Blake, a quien Yeats sin lugar a dudas había leído (incluso escribió un ensayo titulado “William Blake y la imaginación” en su libro *Ideas sobre el bien y el mal*). Blake escribió el siguiente poema sobre una rosa:

The Sick Rose

O Rose thou art sick./ The invisible worm,/ That flies in the night/ In the howling storm:
Has found out thy bed/ Of crimson joy:/ And his dark secret love/ Does thy life destroy.

⁴ Yeats cambió la historia de la muerte del rey Conchubar quien al oír de la crucifixión de Jesús murió del impacto. Aquí el rey puede verla por medio de una visión; el héroe legendario Cuchulain fue seducido por Fand y dejó a su esposa Emer (Abrams, 2000: 2095-96).

noticia de la pasión de Cristo” (Grimal, 1973: 28).

Así como la muerte del rey Conchubar o Conchobar fue alterada con fines cristianos, lo mismo sucede con Cuchulain, cuyas aventuras “serían coetáneas de los comienzos del cristianismo” (Grimal, 1973: 28). Aquí es importante mencionar que en el libro *The Wind Among the Reeds*, del cual forma parte este poema, Yeats toma elementos irlandeses y cristianos con el fin de darle a Irlanda una unidad cultural y hacer los poemas más públicos. Quizá es por esto que incorpora en el poema la historia de Conchubar y la de Cuchulain que pertenecen al ciclo heroico de Ulster, uno de los ciclos más importantes de la mitología irlandesa. Éste es el ciclo de héroes épicos que enaltecen la nación de Irlanda y, a la vez, está relacionado con los principios del ferviente cristianismo irlandés que hasta la fecha sigue vivo en la isla. En las palabras del crítico John Unterecker: “And, perhaps in an effort to make the poems more public, certainly in an effort to give Ireland the Unity of Culture he planned for her, Yeats began incorporating Christian material that he made parallel to his Celtic and occult references” (Unterecker, 1996: 90). Si hacemos caso de esta cita, en el poema Yeats unifica un conjunto de ideas folklóricas, cristianas y ocultistas para darle cuerpo a la “rosa secreta”. Tal vez, la rosa es secreta puesto que en ella se encuentra todo un conjunto de ideas y mitos que le dan un toque de misterio. Adicionalmente, la rosa está rodeada del misticismo que le da el ser el icono de una sociedad secreta: la Orden Rosacruz.

En el fragmento citado anteriormente, aparece la primera mujer del poema. Fand, quien de acuerdo con el mito es una diosa, aquí es la causante de la desgracia de Cuchulain. Éste, de acuerdo con el poema, pierde el mundo

y a su esposa Emer por un beso de Fand mientras está envuelto en las hojas de la rosa (“Thy great leaves enfold [...] him/ Who met Fand walking among flaming dew/ By a grey shore where the wind never blew,/ And lost the world and Emer for a kiss;”). Las rosas rojas, de acuerdo con la simbología cristiana, están ligadas a: “El amor encendido. Las llagas de Cristo. El martirio” (Monterrosa, 2004: 183). Tal vez esto sirva para explicar la relación que hay en el poema entre Conchubar, la rosa y la pasión de Cristo (“Thy great leaves enfold [...] the king whose eyes/ Saw the Pierced Hands and Rood of elder rise/ In Druid vapour and make the torches dim;/ Till vain frenzy awoke and he died”). La rosa simboliza las llagas de Cristo, a la vez que es símbolo de religión, regeneración e iniciación en los misterios. El rey Conchubar envuelto en sus pétalos muere después de haber tenido una visión sobre la pasión de Cristo y su martirio. La rosa está presente pues es símbolo de todos los acontecimientos que describen estas líneas del poema. Esta flor también es símbolo de amor encendido como el que sintió Cuchulain por Fand. Así, Conchubar y Cuchulain se ven envueltos en sus hojas al ver y sentir el poder de la rosa en forma de religión, amor y pasión.

Las convenciones del cristianismo relacionadas con la rosa le dan una explicación al motivo por el cual sus hojas envuelven a estos héroes. La mitología retoma las convenciones que le han sido impuestas a la rosa, y esto, en conjunto, le da un tono místico y religioso al poema. Esto es puesto que la carga simbólica que rodea a la rosa le añade sentido a la relación que Yeats establece entre la flor y los mitos que narra en “The Secret Rose”. De este modo, si conocemos la simbología cristiana, es más fácil entender la razón por la que la rosa estaba presente en estas historias. Con el bagaje simbólico en

mente, la rosa del poema deja de ser simplemente la belleza para convertirse en el amor pasional y en un amor religioso similar a la devoción y a la fe.

La lista de hombres que han estado envueltos en las hojas de la rosa continúa de la siguiente manera:

And him who drove the gods out of their liss⁵,
And till a hundred morns had flowered red
Feasted, and wept the barrows of his dead;
And the proud dreaming king who flung the crown
And sorrow away, and calling bard and clown
Dwelt among wine-stained wanderers in deep woods;
And him who sold tillage, and house, and goods,
And sought through lands and islands numberless
years,
Until he found, with laughter and with tears,
A woman of so shining loveliness
That men threshed corn at midnight by a tress,
A little stolen tress (Abrams, 2000: 2095).

El poema se vuelve casi un listado de situaciones en donde la rosa ha estado presente, algunas involucran a alguna mujer hermosa. Sin embargo, el tema del rey que murió al ver la crucifixión (“Thy great leaves enfold [...] the king whose eyes/ Saw the Pierced Hands and Rood of elder rise/ In Druid vapour and make the torches dim;/ Till vain frenzy awoke and he died”); los reyes magos que fueron a ver el nacimiento de Jesús (“Thy great leaves enfold/ The ancient beards, the helms of ruby and gold/ Of the crowned Magi”); el guerrero irlandés que corrió a los dioses de su fuerte (“Thy great leaves enfold [...] him who drove the gods out of their liss”); y el rey orgulloso y soñador que rechazó la corona por ir en busca de la sabiduría de la vida del poeta (“Thy great leaves enfold [...] the proud dreaming king who flung the crown/ And sorrow away, and

⁵ “him who drove the gods...” es el guerrero irlandés Caoilte, que sobrevivió mientras todos sus compañeros habían muerto en la batalla de Gabhra; “the proud dreaming king” se refiere al rey Fergus, quien dejó la corona por buscar la vida solitaria del poeta; “him who sold tillage...” es una historia irlandesa de un joven que buscó a la mujer de la que había salido un brillante mechón de pelo que por las noches alumbraba a los hombres mientras trabajaban para el rey (Abrams, 2000: 2095-96).

calling bard and clown/ Dwelt among wine-stained wanderers in deep woods”), apuntan hacia algo distinto. En casi todas estas historias la rosa representa algo más que belleza, es amor, devoción y hasta poesía o amor a la poesía. Esto es fácil de explicar si tomamos en cuenta el mito que hay detrás de las situaciones que narra Yeats: Conchubar murió al ver la crucifixión, como en un trance religioso; el guerrero Caoilte lloraba por sus amigos guerreros después de una batalla; y el rey Fergus buscaba la sabiduría del poeta. Todos estos personajes siempre estuvieron envueltos en las hojas de la rosa en estas situaciones que implican amor, heroísmo, devoción y poesía.

Para profundizar un poco en los mitos celtas que se encuentran en esta parte del poema y en lo que estos le aportan, encontré algunas definiciones simbólicas que espero añadan significado a la rosa del poema. Así, me parece importante mencionar que las batallas de Gabhra en donde aparece el guerrero Caoilte, pertenecen al ciclo de los fenianos o de Ossian, otro de los grandes ciclos heroicos de Irlanda. De hecho, este ciclo adquirió gran fama a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX en escritores como Mme. de Stael, Goethe y Byron, todos anteriores a Yeats y pertenecientes al Romanticismo (Grimal, 1973: 30-31). Aquí, retomo las convenciones relacionadas con el símbolo de la rosa, sobre las cuales Jean Chevalier escribe lo siguiente:

La rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico: “Sobre el campo de batalla en el que han caído numerosos héroes, crecen rosales y escaramujos... Rosas y anémonas han salido de la sangre de Adonis mientras este joven dios agonizaba...” (Chevalier, 1999: 892).

De este modo, relaciono esta cita y la imagen del guerrero Caoilte que guarda luto a sus compañeros muertos en batalla durante cien mañanas que florecieron rojas. Él también estaba envuelto en las hojas de la rosa cuando

corrió a los dioses de su fuerte y lloró e hizo festines a los guerreros que habían muerto. La cita de Chevalier me da una explicación a las mañanas que florecieron rojas tal vez por la sangre derramada de los guerreros. Encuentro una relación entre el rojo de la sangre y el color de la rosa, que es tan bella como la gloria del triunfante guerrero y a la vez llena de espinas que representan dolor. Aquí la rosa parece estar dentro de la destrucción. Yeats, quizá debido a sus estudios rosacruces, conocía la importancia que tenía la rosa en la cultura Occidental y su relación con el cristianismo y con la Virgen María. De hecho, él mismo escribió: “Because the Rose, the flower sacred to the Virgin Mary, [...] is the western Flower of Life, I have imagined it growing upon the Tree of Life” (Unterecker, 1996: 76). En este poema Yeats parece explotar la simbología de la rosa para darle todos los matices que se le han otorgado y añadirle matices teosóficos que aprendía en sus estudios.

Por otra parte, como dije anteriormente, el poema que introduce el libro *The Rose*, “The Rose upon the Rood of Time”, es muy similar a éste. Sobre la rosa que aparece en ese poema, Unterecker explica lo siguiente:

The Rose that grows ‘under the boughs of love and hate’ represents that intersection of mortality and immortality which seemed to Yeats man’s richest experience, for the mundane rose -a ‘poor foolish’ thing that lives only one day- traps in its symbolic form ‘eternal beauty.’ Yeats’ prayer, in the opening poem’s second stanza, that the rose breath come near but that it not engulf him is therefore a prayer that he be allowed to function at the intersecting point, that point at which - mortal but in touch with immortal things- he is able to hold fixed in mind on Time’s destructive cross the Rose, symbol of imperishable order (Unterecker, 1996: 76).

El guerrero Caoilte se encuentra entre la vida y la muerte: su propia vida y la muerte de sus compañeros (“Thy great leaves enfold [...] him who drove the gods out of their liss,/ And till a hundred morns had flowered red/ Feasted, and wept the barrows of his dead”). La rosa está siempre presente y es tan inmortal

como los dioses contra los que luchó el guerrero. Tal vez es esta intersección entre la vida y la muerte, entre la inmortalidad y la mortalidad, la que hace que Caoilte forme parte del listado de situaciones donde la rosa envuelve a los hombres. Caoilte se encuentra rodeado de la sangre derramada de los héroes que lucharon con él y guarda luto hasta que cien mañanas florecen rojas, lo cual me lleva a pensar en los rosales que crecen en el campo de batalla de acuerdo con las convenciones que explica Chevalier. Aun más, la rosa es el símbolo de un renacimiento místico por su relación con la sangre derramada, a la vez que es la intersección entre la mortalidad y la inmortalidad que para Yeats es la experiencia más rica del hombre; una experiencia un tanto mística. Si seguimos esta línea de ideas, Caoilte se encontraría dentro de un renacimiento místico al estar rodeado de rosales que representan la sangre y muerte de sus compañeros. Adicionalmente, está en medio de la vida y la muerte, y de la mortalidad suya y de sus compañeros y la inmortalidad de los dioses. En todo momento este guerrero está envuelto en las hojas de una flor que representa o simboliza todo lo que está viviendo.

En mi opinión, al añadirle este bagaje simbólico al poema se explica la razón por la que las mañanas florecen rojas y por la que Caoilte se encuentra envuelto en las hojas de la rosa mientras esto sucede, además de añadirle al poema un significado que no sólo lo explica, sino también le da otra lectura. Sin embargo, mi principal objetivo al añadir el simbolismo de la rosa y la mitología en la que se basa el poema es ejemplificar que, en "The Secret Rose", Yeats comenzó a incorporar material celta y cristiano que hizo paralelo a sus estudios ocultistas y que, en *The Wind Among the Reeds*, "entangled with the symbols is a great deal of Irish material" (Unterecker, 1996: 90). Este poema contiene la

carga ideológica de los estudios de teosofía en los que Yeats apenas se iniciaba, y si es leído desde una perspectiva ocultista, simbólica y mitológica adquiere matices místicos y folklóricos que, de ignorar este bagaje, tal vez no tendría.

Adicionalmente, el hecho de que “la rosa en la cruz destructiva del tiempo” se encontrara fija en la mente de Yeats me lleva de nuevo al icono rosacruz y a la relación entre la cruz y la rosa. La rosa es algo más que un símbolo en un poema, es un icono, un emblema o hasta un “código” secreto que representa a una orden misteriosa. La rosa de “The Secret Rose” representa algo más que a Helena de Troya o a Fand; esta rosa es una puerta a un sinfín de misterios ocultistas que Yeats comenzaba a descubrir. Es la unión entre sus ideas cabalísticas, su nacionalismo irlandés, su poesía y su idea de la belleza femenina ideal que también representa esta flor.

Es aquí donde encuentro la relación más obvia entre *A Vision* y “The Secret Rose”. El poema retoma la idea de amor y destrucción unidos por una rosa, en los “temas” que contienen: la crucifixión (“the king whose eyes/ Saw the Pierced Hands and Rood of elder rise/[...]/ Till vain frenzy awoke and he died”), puesto que el acontecimiento cristiano contiene la destrucción de Cristo y el amor de Conchubar hacia él; la guerra (“And him who drove the gods out of their liss”) contiene la destrucción de los compañeros de Caoilte y el amor del guerrero hacia ellos; y el abandono del reino por el amor a la poesía (“And the proud dreaming king who flung the crown/ And sorrow away, and [...] Dwelt among wine-stained wanderers in deep woods”). Ahora bien, los temas en los que surgen mujeres como Fand (“and him/ Who met Fand [...] / And lost the world and Emer for a kiss”), capaces de hacer que un hombre como Cuchulain

pierda todo por ellas, crean una relación entre la belleza ideal del poema “The Rose of the World” y la rosa de “The Secret Rose”. Fand probablemente es del tipo de mujeres que, como Helena de Troya, se encuentran en la fase 14, en donde la más alta belleza humana es posible. Es por esto que, en mi opinión, en la rosa Yeats encontró el símbolo por medio del cual podía unir sus ideas ocultistas y su nacionalismo, con su idea de una belleza ideal única en ciertas mujeres que, al no desear nada, mas ser intensamente deseadas, logran que los hombres mueran y maten a su servicio (Yeats, 1937: 131–134).

La intersección entre mortalidad e inmortalidad se encuentra en “The Secret Rose”, pues la rosa es inmortal y causa la muerte de otras personas. En resumen, en este poema, la rosa como símbolo de amor trascendental está mezclada con la destrucción. Un ejemplo de esto es el amor trascendental hacia un ser como Cristo, que está unido a la crucifixión que implica la destrucción de Cristo. Es una rosa mucho más activa que la rosa de “The Rose of the World”, pues envuelve a los personajes míticos irlandeses y a la vez yace eternamente mientras hombres y más hombres pasan por sus hojas. El amor y la guerra están presentes en Caoilte; el amor y la muerte están presentes en Conchubar, ambos grandes héroes irlandeses. Asimismo, el amor y el odio que trae consigo la rosa aparecen en las últimas líneas del poema, donde el yo poético de Yeats espera que la rosa llegue a él:

I, too, await
The hour of thy great wind of love and hate.
When shall the stars be blown about the sky,
Like the sparks blown out of a smithy, and die?
Surely thine hour has come, thy great wind blows,
Far-off, most secret, and inviolate Rose? (Yeats, 2000: 2096)

En estas líneas la rosa trae al mundo el amor y el odio, el amor y la guerra tal vez. La rosa se vuelve el punto de intersección entre mortalidad e inmortalidad,

entre concordia y discordia, que es de acuerdo con Yeats “man’s richest experience”. La voz poética espera que esto llegue a él. Tal vez hasta lo pide pues, de acuerdo con la cita de Unterecker, esto le permitiría contener en la mente el símbolo del orden imperecedero. Aún más, el símbolo del orden imperecedero trae dentro de sí tanto orden como desorden: muerte y vida, creación y destrucción. Adicionalmente, en esta última parte del poema la rosa también puede ser la inspiración del poeta, la creación o el surgimiento del amor en un hombre (como Cuchulain), y la destrucción representada como odio, guerra, abandono y muerte.

Aquí, retomo una vez más las convenciones que giran en torno a la rosa, dentro de las que encontré lo siguiente:

La rosa es una de las flores preferidas por los alquimistas cuyos tratados se intitulan a menudo rosales de los filósofos. La rosa blanca como el lis está ligada a la piedra al blanco, fin de la pequeña obra, mientras que la rosa roja se asocia a la piedra al rojo, fin de la gran obra (Chevalier, 1999: 893).

Al ser la rosa roja un símbolo de la gran obra, el poeta puede pedir que lo envuelva para poder completar su poesía, como si fuese un poema épico en el que la musa es la rosa y, a la vez la obra acabada forma una rosa. Yeats tenía conocimientos de alquimia e incluso escribió un libro intitulado *La rosa alquímica* en el cual incluye ensayos sobre su ideología estética, como en una especie de tratado. Es así como llego a la conclusión de que al pedir a la rosa que lo envuelva el poeta también está pidiendo ayuda para terminar una gran obra.

En las últimas líneas del poema la voz poética predice que se acerca el día en que llegue la rosa, con su viento de amor y odio. En esta estrofa la palabra “wind” aparece dos veces. Ahora bien, puesto que me he basado en

los símbolos que rodean el poema, es necesario hablar un poco del significado que tiene el viento en *The Wind Among the Reeds*, pues éste aparece en varios poemas del libro y también tiene una gran carga simbólica.

Wind is a 'symbol of vague desires and hopes [...] because wind and spirit and vague desire have been associated everywhere' (Unterecker, 1996: 89).

Y de acuerdo con Harold Bloom:

Yeats's wind among the reeds has both Irish mythological and occult sources, as usual, but its main source is in Shelley's winds of destruction-creation, which blow all through his poetry" (Yeats, 2000: 357).

El viento en sí es un símbolo de deseos y esperanzas vagas y trae consigo la creación y la destrucción. Esto unido al simbolismo de la rosa hace que su viento destructivo esté cargado de deseos y de todo lo que el viento implica. El viento de la rosa es el deseo vago del poeta que pide que llegue ésta con su creación y su destrucción, con su amor y odio ("thy great wind of love and hate"). La voz poética siente el viento lejano de la rosa como si se acercara un huracán para barrer todo, acabar con todo y dar origen a otras cosas, pues el viento también es creación y amor ("Surely thine hour has come, thy great wind blows,/ Far-off, most secret, and inviolate Rose?").

Los vientos de destrucción-creación de Shelley a los que se refiere Bloom están relacionados con el cambio de las estaciones, el final de una estación y el principio de la otra, y más importante, están ligados con la inspiración:

The rising wind, linked with the cycle of the seasons, is presented as the outer correspondent to an inner change from apathy to spiritual vitality and from imaginative sterility to a burst of creative power that is paralleled to the inspiration of the biblical prophets. In Hebrew, Latin, Greek, and many other languages, the words for *wind*, *breath*, *soul*, and *inspiration* are all identical or related (Abrams, 2000: 730).

Así el poeta, al sentir el viento de la rosa acercarse y pedir que llegue a él, pide que venga tal belleza capaz de inspirarlo para poder crear quizás un poema.

Por otro lado, si recordamos *A Vision*, Yeats tenía ideas apocalípticas con respecto a la era en la que vivía: “Have I proved that civilisations come to an end when they have given all their light like burned-out wicks, that ours is near its end?” (Yeats, 1937: 50). La idea de un gran cambio estaba en la boca de todos en esa época, y Yeats le dio un matiz mitológico. De acuerdo con Yeats el cambio vendría de uno de los huevos de Leda, la madre de Helena de Troya (Unterecker, 1996: 185). Aquí se puede establecer una relación entre ideas. En este poema no es precisamente Helena o Deirdre, como en “The Rose of the World”, la que traerá el odio y el amor, pero sí es la rosa: una rosa mística y llena de poder cuya presencia se siente en el mismo aire. De ahí que podría ser que la voz poética prediga que pronto habrá destrucción. A esto añadido una breve explicación del contexto de la década de 1890 que da Harold Bloom:

Probably the most important information one can have about *The Wind Among the Reeds* is the date of its publication, the last year of a century, and in particular of a century in which the anguished sense of the moment had become a peculiarly acute element in art and life (Yeats, 2000: 356).

El libro *The Wind Among the Reeds* fue publicado en 1899 cuando la idea del fin de siglo, situación que siempre trae consigo ideas apocalípticas sobre el fin del mundo, perturbaba a la gente. Justo en esta época Yeats escribe un poema en el que presagia la llegada de un cambio anunciado por el viento que trae consigo la belleza. Una vez más el poema trata la idea de creación y destrucción pues tanto el viento como la rosa lo traen consigo, y el poema está

situado en un contexto temporal que sirve de explicación al presagio del poeta al final del poema.

Estructuralmente, cuando al principio del poema la voz poética pide que venga a él el poder de la rosa, se hace un juego entre las primeras líneas del poema y las últimas. En las primeras líneas el poeta pide a la rosa que lo envuelva (“Enfold me in my hour of hours”); en las últimas el poeta está esperando que llegue, al tiempo que hace preguntas apocalípticas sobre lo que traería su llegada (“When shall the stars be blown about the sky,/ Like the sparks blown out of a smithy, and die?”), y termina haciendo una última pregunta que pareciera ser una afirmación: “Surely thine hour has come, thy great wind blows,/ Far-off, most secret and inviolate rose?” Esta oración está conformada como una afirmación y, sin embargo, termina con un signo de interrogación. Mas la pregunta pareciera no serlo, pues el adverbio “surely” (seguramente ha llegado tu hora) es muy certero, como si el poeta afirmara la llegada de la rosa. La última línea del poema repite la primera (“Far-off, most secret, and inviolate Rose”) y cierra un ciclo en el que el poeta regresa a la especie de plegaria del principio, pero ahora casi seguro de que la rosa vendrá a él. El que una oración afirmativa posea un signo de interrogación me hace pensar en la duda al afirmar algo de lo que uno no está seguro, tal vez como al tener una visión o un presentimiento.

Con Yeats, el poeta pretende ser, como de antaño, *vate*, adivino y visionario, asimilando en su poesía los más variados y nebulosos legados de misticismos y filosofías religiosas, desde la teosofía al neoplatonismo, mejor si de raíz más hermética –la Cábala hebrea, las ideas rosacrucianas, por ejemplo- (de Riquer y Valverde, 2002: 222).

Yeats en este poema explota la idea del poeta visionario al presagiar la llegada de la rosa, al pedir que llegue ésta a él y al juntar todas las teorías

cabalísticas y mitológicas que juntó en “The Secret Rose” para escribir un poema sobre una rosa mística que representa pasión, amor, deseo, muerte y destrucción. La rosa de este poema actúa sobre los hombres a los que envuelve con sus hojas, y se acerca hacia Irlanda con un aire revolucionario e ideológico reviviendo su folklore.

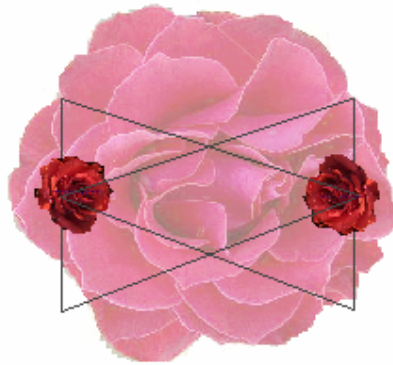
Discordia, belleza y concordia

En resumen, la finalidad de este capítulo es desglosar la presencia del renacimiento irlandés y de las creencias de la orden *The Golden Dawn* en el poema “The Secret Rose”, puesto que son parte importante de la obra de Yeats. La especie de dogma que hace que la rosa esté relacionada con la mujer y con la destrucción, no sólo a nivel literario sino cultural, pues las convenciones en las que se basa un símbolo son socioculturales, le dan otra perspectiva a la lectura del poema y van creando el ambiente místico dentro del que se encuentra la rosa de “The Secret Rose”.

En el esquema de Concordia y Discordia que Yeats explica en el libro *A Vision*, posiblemente encontró una explicación para una idea que llevaba años en su mente. La belleza personificada en mujeres legendarias por las que un hombre ha cambiado el rumbo de su vida se vuelve un motor de cambios buenos y malos en el mundo. Si sitúo la rosa de “The Secret Rose” y de “The Rose of the World” dentro del esquema de Yeats, quedaría en la total expansión de cada cono, que a la vez es el vértice o principio del otro, pues de ella nacen tanto amor como odio, creación y destrucción o sufrimiento. De igual manera, dentro de la rosa se encuentran los dos conos, pues Helena y Deirdre tienen estos dos opuestos dentro de sí, como todas las personas, de acuerdo

con Yeats.

Cabe recordar que, como expliqué en la introducción a esta tesina, los conos o *gyres* tienen un movimiento en forma de espiral, lo cual se asemeja a los pétalos de una rosa. Así, en mi mente, en el esquema de Yeats los dos conos tienen forma de rosas y están dentro de una rosa, como en la siguiente figura:



La rosa contiene la destrucción y la creación dentro de sus hojas y por ella el poeta deshace su vida para rehacer la rosa en el poema y en la mente del lector. La rosa está en concordia y discordia, pues la razón y la pasión son el motor que mueve los conos. Asimismo, los conos están en la rosa al ser parte de Helena y Deirdre, como lo son de cualquier persona.

La rosa de “The Secret Rose” es distinta a la rosa de “The Rose of the World” en tanto que adquiere una nueva personalidad en este poema. Se vuelve un agente destructivo que actúa sobre el poeta y sobre los hombres que buscan la belleza en las mujeres, en la religión y en la poesía. La rosa de este poema se vuelve entonces más parecida a “las rosas célticas, vivaces y altivas, no desprovistas de espinas y cargadas de un dulce simbolismo” (Chevalier, 1999: 893), o como lo explica John Unterecker: “Those readers who had delighted in the more ethereal roses of his earlier poetry were startled to find the

roses of *The Wind Among the Reeds* fragrant with a seductive perfume” (Unterecker, 1996: 92). El perfume de la rosa de “The Secret Rose” no sólo es una fragancia sino un viento destructivo-creativo. Así, Yeats muestra toda la gama de diversos matices de una rosa al crear una rosa divina y celta en este poema, y al revivir a los héroes de Irlanda y vestirlos con las hojas de la destructiva flor que hacen que la rosa secreta tome vida y sirva como un lazo eterno que va uniendo historias, mitos, ideas ocultistas y convenciones. En este poema Yeats logra que la rosa, tan popular en la literatura además de ser un símbolo universal, retome su simbolismo y misticismo para renovarla sin dejar atrás toda su historia. Así, las convenciones de antaño que rodean a la rosa sirven también para renovarla en la poesía y ante el lector.

Capítulo 3

¿Cómo nace una rosa?

...and I recall that Love and War came from the eggs of Leda.
Yeats

“Leda and the Swan” forma parte del libro *The Tower* de 1928 al cual Unterecker califica como “that bitter section of [Yeats’s] work” (Unterecker, 1996: 169). También forma parte del libro *A Vision* en donde sirve de introducción a un capítulo dedicado a las ideas cosmogónicas de Yeats que hay detrás del poema. Yeats lo escribió a los 63 años de edad, cuando ya había madurado sus ideas y su forma de escribir, y había explicado en *A Vision*, el esquema según el cual se mueve el mundo. En este poema la rosa no aparece como tal, entonces mi propósito aquí es descubrir la rosa de “Leda and the Swan”. En este poema se encuentra el origen de la rosa que causó la destrucción que hay en los poemas analizados en los capítulos anteriores. Analizo el poema en un contexto histórico-literario para explicar principalmente una de las teorías de Yeats: “two such cones [Concord and Discord] were drawn and related neither to judgment nor to incarnations but to **European history**” (Yeats, 1937: 11). El poema describe la situación que dio origen a una rosa con tal poder que causó un gran cambio en Europa: la destrucción de una civilización seguida de la creación de otra.

“Leda and the Swan” está basado en un mito griego. De acuerdo con el mito, el dios Zeus se convirtió en cisne y violó a Leda, hija del rey de Etolia y esposa de Tíndaro. De su unión Leda dio a luz dos huevos; en uno de ellos se encontraban Clitemnestra y Pólux, y en el otro Cástor y Helena (Grimal, 1963: 120-121). Varios poemas de Yeats tratan sobre Helena y su papel en la guerra

de Troya,¹ en la que ella fue la causa de la guerra y, por consiguiente, de la destrucción de la ciudad (Grimal, 1963: 168–170).

De acuerdo con la mitología griega, Helena estaba casada con Menelao, el rey de Esparta; sin embargo, la diosa Afrodita había prometido al príncipe troyano Paris la mano de la mujer más bella, que era Helena. De este modo cuando Menelao tuvo que salir de Esparta para ir al funeral de su abuelo en Creta, Paris, que se encontraba en Esparta, enamoró a Helena y se la llevó con él a Troya. Al enterarse, Menelao organizó los ejércitos para ir a recuperar a Helena. Así, la guerra de Troya, y su destrucción, fueron originalmente causadas por Helena (Grimal, 1963: 169-170). Por otro lado, de acuerdo con la tragedia de Esquilo *Agamenón*, de regreso de la guerra de Troya, Agamenón, hermano de Menelao y rey de Micenas, fue asesinado por su esposa Clitemnestra, hermana de Helena (177). De este modo, la literatura y la mitología griegas cuentan cómo las dos hijas de Leda causaron desgracias. En esto se basa Yeats para describir las terribles consecuencias de la violación de Zeus a Leda en el poema “Leda and the Swan”.

El poema es un soneto dividido en dos cuartetos y un sexteto. Los dos cuartetos tienen una rima a b a b, c d c d:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

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

¹ Ejemplos de estos poemas son: “The Sorrow of Love” y “No Second Troy”.

La primera estrofa describe la abrupta llegada del cisne. La frase “A sudden blow” es como si fuera la percepción de Leda, es decir, lo que ella sintió. Esta frase es seguida de una explicación de lo que es ese “golpe repentino”. La palabra *blow* hace referencia tanto a lo abrupto de la llegada del cisne, como al aire que lo rodea pues aún está moviendo sus alas, como se explica en el resto de la línea. Toda esta estrofa está llena de movimiento pues describe una especie de emboscada y termina con Leda yaciendo indefensa ante la opulencia del cisne que la tiene acorralada, atada por su fuerza. En esta parte tenemos la introducción a la escena que seguirá en las siguientes líneas. La palabra “helpless”, indefenso, que describe el pecho de Leda, ya anticipa el tono que tendrá la descripción de Leda en la estrofa que sigue, en donde ella parece darse por vencida.

En la segunda estrofa la violencia ya no es tan latente como lo fue en la primera. La descripción de la violación se centra en las sensaciones de Leda: el terror de sus manos, sus muslos sueltos y su cuerpo que siente el corazón del cisne. Es impresionante cómo en una línea Yeats describe la opulencia del cisne y las piernas de Leda cansadas de luchar, o tal vez cediendo ante la gloria del ave (“The feathered glory from her loosening thighs?”). Esto crea una escena en la mente del lector en la que uno casi llega a ver a un grandioso cisne con todo el trasfondo que tiene el que se trate de un dios seduciendo a Leda, una mortal que se ve tan débil en comparación con Zeus.

La estrofa se divide en dos preguntas: las primeras dos líneas son una; las segundas dos otra. La primera pregunta es como una justificación de Leda por no poder librarse del cisne (“How can those terrified vague fingers push/ The feathered glory from her loosening thighs?”). Sería imposible pedir que

esos dedos aterrizados empujaran al gran cisne. La segunda pregunta describe el inevitable contacto de Leda con el corazón de Zeus (“how can body, laid in that white rush,/ But feel the strange heart beating where it lies?”). Aquí el tono del poema se vuelve un poco más tranquilo, más tierno, pues Leda no parece tan atemorizada sino ahora siente ese extraño corazón. En esta estrofa se encuentra la “trama” del poema: la violación.

La última estrofa narra el final de la violación y todo lo que ella trajo consigo: da una visión de las consecuencias que tuvo la unión entre Zeus y Leda. Como dije anteriormente, esta estrofa consta de seis líneas, una de ellas dividida a la mitad. La rima es e e f e e f:

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.
 Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

La frase con la que comienza esta estrofa (“A shudder in the loins”) describe la unión entre Zeus y Leda como un acto muy carnal e incluso erótico: una simple sacudida de los órganos sexuales o el vientre engendra “ahí” (“there”) toda una desgracia. La cuarta línea, que tomo como un fragmento de la tercera, vuelve a hablar de Leda; Yeats justifica a Leda pues ella parece estar poseída por la situación en el instante en que unió el poder y la sabiduría del dios para crear una mujer con el poder y la belleza de Helena. Sobre esta estrofa y la anterior Unterecker explica:

If we visualize the division between octave and sestet as a kind of fulcrum, we can see how carefully Yeats maneuvered into lines 8 and 9 a point of balance. For one instant, the instant of Helen’s conception, the opposing flows of passion intersect. Zeus at the beginning of the poem had been passionate, Leda helpless and

terrified. At the end of the poem Leda is “caught up” in his passion, Zeus is “indifferent.” But at the structural center of the poem a kind of communion takes place. Leda must feel, Yeats insists, “the strange heart beating where it lies” at exactly the instant that “A shudder in the loins” engenders the future. Everything in the poem contributes to this design. Even rhythm itself underlines the shifting passions of the two characters (Unterecker, 1996: 188-189).

Unterecker toma como un octeto los dos cuartetos de las primeras estrofas. Yo los tomo como dos cuartetos puesto que se encuentran separados, pero bien podrían tomarse como un octeto puesto que dentro de los dos se encuentra el desarrollo o descripción de la violación. Dentro del sexteto no hay división entre líneas, por lo tanto si tomamos el poema como un soneto, como lo toma Unterecker, las primeras dos estrofas formarían el octeto en el que se encuentra el “tema” del soneto, cuya conclusión se encuentra en el sexteto.

De acuerdo con la cita anterior, en el poema hay varios opuestos: la oposición más obvia es Zeus contra Leda, pero también están en oposición la pasión de Zeus contra su indiferencia y el terror de Leda contra su final derrota cuando se encuentra envuelta y dominada por el ambiente. Me parece interesante la observación que hace Unterecker con respecto a la mitad del poema. Justo en la séptima línea (“And how can body, laid in that white rush,/ But feel the strange heart beating where it lies?”) el tono del poema cambia y Leda y Zeus tienen una unión más espiritual o tierna que la siguiente descripción del final de la violación (“A shudder in the loins”). Leda siente el corazón de Zeus y de ese punto en adelante no vuelve a aparecer aterrorizada como en las líneas anteriores.

En esta parte final Yeats intenta dar una explicación al poder de las hijas de Leda; es como si Leda hubiera juntado la sabiduría y el poder de Zeus en esos dos huevos que dio a luz. La tercera línea está dividida en dos partes que

conforman una misma línea. Tipográficamente el poema está arreglado de tal forma que la primera frase (“and Agamemnon dead”) termina donde empieza la siguiente (“Being so caught up”), de este modo forman una misma línea partida a la mitad. Así, tomo esta línea fragmentada como una sola para que el poema quede con un total de 14 líneas, que son las que lleva un soneto. Esta última estrofa forma la conclusión del poema que es una pregunta que en sí da una respuesta (“Did she put on his knowledge with his power/ Before the indifferent beak could let her drop?”): probablemente la justificación del poder de las hijas de Leda sea que ellas fueron el resultado de la unión de la gloria de Zeus con la belleza de Leda, al igual que de la unión del poder y la sabiduría de Zeus. El sexteto concluye la violación que inició la serie de acontecimientos que trajeron al mundo las hijas de Leda, y termina con una explicación sobre el origen de su poder. El octeto entonces es sólo la situación violenta cuya importancia yace en sus consecuencias.

Este poema no trata sobre el poder de una rosa de una forma mística o como un emblema eterno. Aquí la rosa representa a Helena y Clitemnestra. La destrucción es causada por la belleza que se creó de la unión de un dios con una bella mortal —dicha unión es violenta y destructiva—. En este poema discordia toma un papel principal pues todo el caos viene de las pasiones descontroladas de Zeus. Mas concordia podría estar en el momento de la comunión que hay entre los dos a la mitad del poema, al igual que en la creación de las hijas de Leda. Dentro del poema en sí hay una lucha de opuestos tanto entre los dos personajes míticos, como dentro de ellos mismos. Sin embargo, la rosa, mi principal interés, está escondida como una semilla que no se puede ver, pero las consecuencias de su existencia retumban en el resto

del poema. Así, “Leda and the Swan” narra como la rosa no surgió del amor sino de la violenta unión entre dos seres que no debían unirse. En otras palabras, la rosa surgió de la discordia, de las pasiones irracionales de un dios, y creó la guerra y la muerte. Sin embargo, al tomar en cuenta ciertas ideas de *A Vision*, los huevos de Leda no sólo trajeron destrucción sino también creación como ahora me dispongo explicar.

El origen de una rosa: la creación y la destrucción del cisne

El poema “Leda and the Swan” describe el acontecimiento que dio origen a una nueva era, una era que comenzó con violencia, seguida de destrucción y finalmente concluyó en la creación de Roma. Este poema explota la idea que Yeats explica en *A Vision*: “all things dying each other’s life, living each other’s death” (Yeats, 1937: 271). Si recordamos la teoría de las dos ruedas, una formada por las cuatro facultades, otra por los cuatro principios que Yeats explicó en *A Vision*, tenemos pues una explicación cabalística del cambio de una era a otra. Esta teoría cabalística se encuentra dentro del poema. De hecho, el libro V de *A Vision* titulado “Dove or Swan” comienza con el poema “Leda and the Swan”, y el resto del capítulo es “40 pages of commentary” sobre el poema (Unterecker, 1996: 188), en las que Yeats ahonda en la idea de que Concordia y Discordia son etapas que se ven en la historia.

Dentro de los estudios esotéricos de Yeats, mencioné en la introducción su participación en la Sociedad Teosófica fundada por Madame Blavatzky. Cabe recordar que Madame Blavatsky:

To discover what was ancient thought undistorted, [...] supported the analogical method of the new science of comparative mythology. Since about 1860 a great deal of research into the history of religion and myth had been carried out. [...] Madame Blavatsky [...] in her first

book, *Isis Unveiled* (1877), asserted the similarity in fundamental beliefs of all religions, and attributed it to the existence of a secret doctrine which was their common parent (Ellmann, 1963-64: 59).

En el libro V de *A Vision* se puede ver claramente una comparación entre mitologías: las creencias cristianas y la mitología griega. En “Leda and the Swan” Yeats toma la violación de Leda como un presagio y lo llama anunciación. Esto establece una relación entre el poema, el título del libro V de *A Vision* (“Dove or Swan”, paloma o cisne) y un acontecimiento cristiano: la fecundación de la Virgen María por el Espíritu Santo cuya forma en el mundo fue una paloma, lo cual había sido previamente anunciado a María por el Arcángel Gabriel. Esto último se conoce como “la anunciación” en el cristianismo. De este modo, Yeats hace una relación entre las religiones griega y cristiana al llamar “anunciación” al acontecimiento que describe en este poema, cuando explica lo siguiente dentro de las páginas de *A Vision* dedicadas al mismo:

I imagine the annunciation that founded Greece as made to Leda, remembering that they showed in a Spartan temple, strung up to the roof as a holy relic, an unhatched egg of hers; and that from one of her eggs came Love and from the other War. But all things are from antithesis, and when in my ignorance I try to imagine what older civilization that annunciation rejected I can but see bird and woman blotting out some corner of the Babylonian mathematical starlight (Yeats, 1937: 268).

A este párrafo Yeats añade una nota en la que explica que de acuerdo con el historiador Arnold J. Toynbee, Grecia fue la heredera de Creta (Yeats, 1937: 268), a lo cual añadió que Roma fue la heredera de Grecia principalmente en lo que a religión se refiere, puesto que Roma retomó muchas de las deidades griegas. Sobre esto, Pierre Grimal explica que “los dioses de Roma, al menos en la época clásica, no son sino los dioses helenos cuyo nombre ha cambiado.

Zeus se ha vuelto Júpiter, Hera se llama Juno, y así para todo el Olimpo” (Grimal, 1963: 190). En principio, hay una similitud entre mitologías si tomamos en cuenta la cita anterior de Grimal. Ahora bien, Yeats explota esta teoría en “Leda and the Swan” al hacer una comparación entre la mitología cristiana y la griega.

Un punto importante del fragmento de *A Vision* citado anteriormente es la relación que Yeats hace entre los cambios de épocas que han estado marcados por la unión entre una divinidad en forma de ave y una mortal. Un ejemplo de esto es la concepción de Jesús, quien fue el fruto de la Virgen María y el Espíritu Santo (éste es una parte de la trinidad que conforma al Dios del cristianismo). Asimismo, el Espíritu Santo es representado como una paloma que fue la forma que tomó en el mundo de acuerdo con el Evangelio según Mateo (3:16).

Lo que Yeats se imagina en *A Vision* (“the annunciation that founded Greece”) se relaciona con el poema si tomamos las imágenes de Zeus cuando viola a Leda, que cambia de inmediato a la imagen de los muros de Troya ardiendo cuando la ciudad es destruida (“A shudder in the loins engenders there/ The broken wall, the burning roof and tower/ And Agamemnon dead.”) y lo vemos como un presagio. En ese momento se origina o se anuncia lo que pasará con Troya: el muro destruido, el techo y la torre incendiándose. Así, este fragmento es como una anunciación de lo que ocurrirá con Troya.

Algunos poemas del libro *The Tower* retoman el tema de la anunciación del cristianismo. Unterecker establece una relación entre “Leda and the Swan” y otro poema² del libro y explica que:

² El poema al que se refiere es “Wisdom”:

The true faith discovered was/ When painted panel, statuary,/ Glass-mosaic, window-glass,/

Mary's real experience he [Yeats] concludes was, like Leda's, an experience of horror- of terror at the violent arrival of the god, an experience that might, he suggests at the end of each poem, have been compensated for by insight (knowledge) gained in the violent encounter with the supernatural (Unterecker, 1996: 188).

Yeats hace una clara relación entre la situación que narra en "Leda and the Swan" y la anunciación en el cristianismo. De acuerdo con el Evangelio según Lucas, la Virgen María al principio estaba asustada al ver al Ángel Gabriel aparecerse en su casa cuando éste bajó del cielo a anunciarle que sería la madre del hijo de Dios. El ángel le narró posteriormente el futuro de su hijo a manera de presagio o visión (1: 29 - 33). Del mismo modo, en "Leda and the Swan" Yeats da una visión del futuro de las hijas de Leda, o más bien de las consecuencias de su nacimiento. Así, tanto en el poema como en el libro *The Tower* y en *A Vision* se puede ver la idea latente en Yeats de una similitud entre la mitología cristiana y la griega; dicha comparación entre mitologías o religiones era la base de sus estudios esotéricos, los cuales concluyeron con el esquema de Concordia y Discordia.

En la última estrofa del poema Yeats trata la idea del conocimiento que se gana en un encuentro con un ser sobrenatural, como lo explica Unterecker en la cita anterior, cuando el poeta da una posible razón al origen del poder de Helena y Clitemnestra con la pregunta: "Did she [Leda] put on his [Zeus'] knowledge with his power/ Before the indifferent beak could let her drop". Declan Kiberd hace un análisis similar al de Unterecker al decir que: "In 'Leda and the Swan', Yeats has fretted that Leda, like the poet, was rudely possessed

Amended what was told awry/ By some peasant gossamer;/ Swept the sawdust from the floor/
Of that working-carpenter./ Miracle had its playtime where/ In damask clothed and on a seat/
Chryselephantine, cedar-boarded./ His majestic Mother sat/ Stitching at a purple hoarded/
That He might be nobly breeched/ In stary towers of Babylon/ Noah's freshet never reached./
King Abundance got Him on/ Innocence; and Wisdom He./ That cognomen sounded best/
Considering what wild infancy/ Drove horror from His Mother's breast (Yeats, 1963: 246-7).

by a divine power over which she could exercise little control” (Kiberd, 2001: 461). Leda, poseída por el encuentro con lo sobrenatural (“Being so caught up,/ So mastered by the brute blood of the air”), logra juntar las virtudes sobrenaturales de un dios que dan origen a una mujer tan poderosamente bella como Helena. Adicionalmente, si recordamos que para Yeats el esquema de *A Vision* le fue dado por espíritus quienes tenían la sabiduría capaz de explicar el universo (Yeats, 1937: 8-25), es más fácil entender que para él cualquier encuentro con un ser sobrenatural le daba a un mortal cierto conocimiento que ninguna otra cosa en el mundo podría darle. Quizás hacia el final del poema Leda parezca ceder ante Zeus precisamente por tratarse de un ser sobrenatural.

Por otro lado, la rosa de este poema, es decir, Helena pues en ella está la rosa, es el fruto de la unión entre opuestos: un ser sobrenatural y una mortal. Estos opuestos se mezclan en ella, quien pertenece a una fase de casi completa unión entre las cuatro facultades que se encuentran dentro de Concordia y Discordia. Cabe recordar el primer capítulo de esta tesina en el que expliqué que Yeats situó a Helena dentro de la Fase 14 y que la Fase 15, como expliqué en la introducción, es en donde se alcanza la completa y total belleza; dentro de esta fase todo es bello. Es en la Fase 15 en donde el cono de discordia está en su amplitud y ha arrastrado hacia él las cuatro facultades (*Will, Mask, Creative Mind y Body of Fate*). Entonces Helena se encuentra casi dentro de la amplitud del cono de Discordia, donde predominan la subjetividad, la belleza y las pasiones. Si traduzco esto al poema quedaría explicado que de la unión pasional y violenta de un ser sobrenatural (Zeus) y una bella mortal (Leda) surgió una mujer tan bella y antitética como Helena. De las pasiones

que prevalecieron en la violación, surgió Helena cuya fase se encuentra casi por completo dentro del cono de discordia en el cual se encuentran las pasiones; se podría concluir que de acuerdo al poema una unión en la que prevalece discordia crea una persona orillada hacia ésta.

Los conos de Concordia y Discordia no sólo se encuentran dentro de un individuo, como en el caso de Helena, sino que van marcando el movimiento de la historia de Europa de acuerdo con las explicaciones y ejemplos que Yeats otorga en *A Vision*. Entonces, la evolución de una civilización es equivalente a la evolución de un individuo que se mueve dentro de dos conos que definen sus diferentes tendencias o inclinaciones. Yeats escribe: “But nations also [...] had, like individuals, their periods of increase and decrease” (Yeats, 1937: 253) y más adelante en el Libro V da una serie de ejemplos como el siguiente:

Each age unwinds the thread another age had wound, and it amuses one to remember that before Phidias, and his westward-moving art, Persia fell, and that when full moon came round again, amid eastward-moving thought, and brought Byzantine glory, Rome fell; and that at the outset of our westward-moving Renaissance Byzantium fell; all things dying each other's life, living each other's death (Yeats, 1937: 270-271).

Cada era deshace lo que otra hizo; simultáneamente, una era está terminando mientras que otra comienza como en el ejemplo de Bizancio y la época del Renacimiento en Europa occidental, que es el renacimiento al que se refiere Yeats en este fragmento.³ En este punto de su vida, Yeats “realizes the idea that one builds as destroys, and that no totality is possible” (Kiberd, 2001: 456). Esta idea se encuentra en la tesis similar que rodea al poema: una era termina mientras otra comienza. Al relacionar el poema y este capítulo de *A Vision*, me parece más clara la razón por la que Yeats describe esta parte del libro como

³ Hago esta distinción para no confundir el Renacimiento Irlandés, en inglés llamado Irish Revival, con la época conocida como el Renacimiento, en inglés Renaissance.

40 páginas de comentario sobre “Leda and the Swan”. En el poema se encuentra de forma implícita la destrucción de una civilización: la troyana (“A shudder in the loins engenders there/ The broken wall, the burning roof and tower / And Agamemnon dead”). Dicha destrucción trajo la salida del héroe Eneas de Troya y su búsqueda de un lugar donde fundar una nueva civilización que fue Roma, tal como lo describe Virgilio en la *Eneida* (Grimal, 1963: 197). En las palabras de Declan Kiberd: “The disintegration of one edifice becomes the very condition for erecting another” (Kiberd, 2001: 457).

La creación va de la mano con la destrucción y estos dos opuestos conforman a Helena. La frase “all things dying each other’s life, living each other’s death” está presente en el poema si lo situamos en un contexto histórico-literario y lo analizamos tomando en cuenta la visión de Yeats.

Para Yeats, la única totalidad posible en una época se encontraría dentro de la fase lunar 15 o la 1 que son fases de completa unión. Yeats veía esto en la época del Imperio Bizantino. En el libro *The Tower* se encuentra un poema escrito a Bizancio en el que Yeats ahonda en la idea de que:

I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architect and artificers [...] spoke to the multitude and the few alike. [...] They could copy out of old Gospel books those pictures that seemed as sacred as the text, and yet weave all into a vast design, the work of many that seemed the work of one, that made building, picture pattern, metal-work of rail and lamp, seem but a single image; and this vision, this proclamation of their invisible master, had the Greek nobility, Satan always the still half-divine Serpent, never the horned scarecrow of the didactic Middle Ages (Yeats, 1937: 279-280).

En Bizancio Yeats encontraba esa unión que le parecía imposible. Siempre en su mente habían estado presentes los opuestos que rigen el mundo, las personas y el arte, pero, en Bizancio, él encontró una unidad artística y

estética. Así, para él Bizancio se encontraba cerca de la fase en la que todo es bello:

If I were left to myself I would make Phase 15 coincide with Justinian's reign, that great age of building in which one may conclude Byzantine art was perfected; but the meaning of the diagram may be that a building like St. Sophia, where all, to judge by the contemporary description, pictured ecstasy, must unlike the declamatory St. Peter's precede the moment of climax. Of the moment of climax itself I can say nothing, and of what followed from Phase 17 to Phase 21 almost nothing, for I have no knowledge of the time; and no analogy from the age after Phidias, or after our own Renaissance, can help. **We** and the Greeks moved towards intellect, but Byzantium and the Western Europe of that day moved from it (Yeats, 1937: 282, las negritas son mías).

Aquí Yeats ejemplifica la idea del paso de una era a otra dentro de los dos conos de la rueda y hace una analogía entre San Pedro⁴ y Sta. Sofía⁵. El Imperio Bizantino fue la época que Yeats describe como la más cercana a la Fase 15. En las fases I y 15 se alcanza la unidad, la 15 representa la unidad de discordia y la uno la unidad de concordia. Es decir en la fase 15 todo es antitético y bello. En la fase I todo es racional, primario y plástico. Así, el Imperio Bizantino quedaría más cerca de una unidad artística que cualquier otra época pues discordia era más amplio en esta época, mientras que el renacimiento europeo se encuentra en un movimiento rumbo a concordia y la fase 1 por su apego al pensamiento racional. Bizancio se alejó del pensamiento intelectual al igual que Europa occidental en esa época, que sería la Edad Media, en donde predominaba el pensamiento religioso. Un movimiento hacia el éxtasis, hacia discordia, precede el clímax de una época, tal como lo explica Yeats en este fragmento y en una nota que hizo al poema "The Second Coming":

⁴ La basílica de San Pedro en Roma fue terminada entre 1607 y 1612 (Christian Norberg-Schulz, 1972: 105).

⁵ Iglesia de Sta. Sofía en Bizancio-Constantinopla, hoy Estambul, dedicada a la Sta. Sabiduría, edificada por Constantino y reconstruida entre 532 y 537 (Martino, 1994: 363).

the end of an age, which always receives the revelation of the character of the next age, is represented by the coming of one gyre to its place of greatest expansion and of the other to that of its greatest contraction. At the present moment the life gyre is sweeping outward, unlike that before the birth of Christ (Yeats, 2000: 76).

A una era siempre le es revelado el carácter de otra. Esto es similar a la anunciación tanto en el cristianismo, donde el Arcángel Gabriel anuncia a María el porvenir de su hijo y por lo tanto el principio del Cristianismo (Lucas 1: 31-33), como a la anunciación que hay en “Leda and the Swan”: el futuro de Troya y de los héroes de la guerra como Agamenón se encuentra en el poema (“The broken wall, the burning roof and tower/ And Agamemnon dead”).

Hacia el final de una era un cono arrastra al otro de manera que las cuatro facultades en ésta quedan cerca de la expansión de un cono. En el caso de Bizancio, las facultades se encontraban dentro de la amplitud del cono de discordia. El ejemplo de Yeats es la Iglesia de Sta. Sofía (“where all, to judge by the contemporary description, pictured ecstasy”), construida en el Imperio Bizantino. Al contrario, en el Renacimiento y en el siglo XVII (el Barroco) un edificio como San Pedro se ve más apegado al pensamiento intelectual. Quizás esto se deba a que San Pedro es más sobrio que Sta. Sofía. Sin embargo, mi objetivo al utilizar las citas anteriores es ejemplificar como en *A Vision*, dentro de las páginas destinadas a comentarios sobre “Leda and the Swan”, Yeats aborda la idea del esquema que define los cambios de una época. Épocas en las que hubo un predominio de la razón se encuentran en movimiento hacia concordia; épocas con predominio de la religión y la estética se encuentran en el rumbo a discordia. No obstante, cuando Yeats dice “We and the Greeks moved towards intellect”, me orilla a pensar que Yeats veía su época, el siglo XIX y XX, con un movimiento hacia concordia. Quizá esto se deba a la

revolución industrial y los avances científicos que vivió. Adicionalmente, sobre la nota de Yeats, James Pethica explica que: “Yeats’s model sees as imminent the end of a Christian, subjective age, and the beginning of an objective age.” Para Yeats, la época en la que él vivió se encontraba todavía dentro de discordia siendo ésta la era cristiana, mas se acercaba una era objetiva; es decir, las cuatro facultades se adentraban cada vez más en concordia y, por lo tanto, hacia el final de la era subjetiva cristiana y el principio de una era más objetiva. La idea sobre el final de la era que él vivió estaba tan latente en Yeats que escribió algunos poemas como “The Second Coming”⁶ en el que anuncia la llegada de otra época; para él el hecho de que “another Leda would open her knees to the swan” daría origen a otra época tal como sucedió con Troya y Roma después de la violación de Leda (Unterecker, 1996: 185).

Ahora bien, parece un poco confuso que dentro de la subjetiva y antitética era cristiana que comenzó desde el nacimiento de Cristo y continúa hasta hoy en día, Yeats tome el Renacimiento como una época con un movimiento hacia concordia, es decir hacia lo objetivo y primario. Esto se explica si tomamos en cuenta dos cosas: 1) siempre hay un constante intercambio entre las cuatro facultades, y solamente dentro de las fases 1 y 15 se alcanza la completa unión, pero las facultades siempre se mueven hacia la amplitud y la parte más estrecha de cada cono, de manera que dentro de una era subjetiva también hay etapas objetivas conforme avanza el movimiento hacia concordia; 2) para el poeta la era cristiana era una rueda formada por dos conos que, a su vez, se encontraba dividida en varias ruedas formadas por dos conos.

⁶ “The Second Coming” forma parte del libro *Michael Robartes and the Dancer* (1921).

[...] the Christian Era, like the two thousand years, let us say, that went before it, is an entire wheel, and each half of it an entire wheel, that each half when it comes to its 28th Phase reaches the 15th Phase or the 1st Phase of the entire era (Yeats, 1937: 267-268).

Así dentro de una era tan larga como la era cristiana que se mueve dentro de dos conos, hay varios pares de conos que van marcando las tendencias dentro de esta misma. Cada cono “principal” y cada cono “subordinado”, por así llamarlos, contiene las cuatro facultades en su movimiento, de manera que una era caracterizada por el pensamiento religioso tiene etapas en las que el pensamiento racional e intelectual parece predominar por sobre todo. Sin embargo, por formar parte de una era antitética siempre habrá un matiz religioso muy fuerte como se puede ver en la historia. Dentro del Renacimiento no se perdió el pensamiento religioso por más que se inclinara al pensamiento racional.

De este modo, Yeats se basa en la historia para ejemplificar su idea de los opuestos que rigen el mundo. Concordia y discordia no sólo están relacionados con un individuo, sino también con la historia de Europa. Cabe recordar que Yeats dijo que el esquema de los conos le había dado metáforas para la poesía. “Leda and the Swan” es utilizado en *A Vision* como ejemplo de un poema cuyas imágenes o metáforas se encuentran o están inspiradas en el esquema. De hecho, con respecto al libro *The Tower*, en la introducción de *A Vision*, Yeats dice lo siguiente:

The other day Lady Gregory said to me: “You are a much better educated man than you were ten years ago and much more powerful in argument”. And I put *The Tower* and *The Winding Stair* into evidence to show that my poetry has gained in self-possession and power. I owe this change to an incredible experience (Yeats, 1937: 8).

Lo que Yeats llama “una experiencia increíble” en esta cita es justamente todo el contenido de *A Vision*: el esquema de los conos. El libro *The Tower* forma un claro ejemplo de la importancia y trascendencia que *A Vision* tuvo en su poesía, ya que está cargado de un significado teosófico que sólo se puede conocer si uno lee este libro y se familiariza con las teorías cosmogónicas del poeta. En mi opinión, si Yeats utiliza el poema “Leda and the Swan” para ejemplificar las imágenes que le dio el esquema y no algún otro como “Sailing to Byzantium” (que también forma parte de *The Tower* y en donde sus teorías son más explícitas), se debe a que en el primero hay una clara relación entre mitologías, y sobre todo, porque en él se encuentra la bella Helena a quien Yeats veía como el origen del amor y la guerra y del principio de una era.

Adicionalmente, de acuerdo con Unterecker, todos los poemas del libro *The Tower* hasta cierto punto explican “Leda and the Swan”. El libro está cargado de ideas de Yeats sobre el cristianismo, la Virgen María y los conos o *gyres* que marcan la evolución y los cambios de épocas, además de que contiene, aunque de forma implícita, la rosa (Unterecker, 1996: 167-189).

Al leer *A Vision* y otros poemas de *The Tower* es más claro que el poema está cargado de un bagaje ideológico que le da un nuevo significado si es visto desde una perspectiva yeatseana. Con esto quiero decir que “Leda and the Swan” es el claro ejemplo de un poema de Yeats que al ser leído a la luz de su esquema adquiere todo el significado que el mismo autor quería que tuviera.

La opinión de Unterecker sobre esto es que:

Though almost everything Yeats wrote after 1922 and a good deal that he wrote before that date is linked to *A Vision*, one can read the poems without knowing the system. “Leda and the Swan” makes a different kind of sense if one sees it as a poem that examines the beginnings of the cycle that preceded ours (Unterecker, 1996: 29).

De acuerdo con esta cita y con las teorías de Yeats, el ciclo que precedió al nuestro es justo el que comenzó con la caída de Troya, de la cual siguió el Imperio Romano y, con éste y Constantinopla, comenzó la expansión del cristianismo, es decir, la era cristiana que es nuestra era. El principio de este ciclo es el que explora Yeats en “Leda and the Swan” poniendo como su origen la creación de Helena.

El poema “Leda and the Swan” fue escrito alrededor de 1923 y la última versión de *A Vision* en la que éste aparece es de 1928. Las referencias a las consecuencias de la violación de Zeus a Leda y los párrafos de *A Vision* que establecen una relación entre María y Leda, y más aún, el hecho de que Yeats haya incluido este poema en *A Vision*, apuntan a que “Leda and the Swan” es un poema que debe ser leído dentro del contexto que el autor creó a su alrededor. Los opuestos que se encuentran dentro de este poema: la violencia, la debilidad de Leda, la especie de ternura que hay a la mitad del poema, todo está relacionado con las teorías de Yeats. No podría faltar Helena, la linda y cruel mujer que desata la expansión de los conos, en el ejemplo que Yeats da del esquema en su poesía. Es por esto que decidí terminar este proyecto con un análisis de “Leda and the Swan” con base en *A Vision*.

“Leda and the Swan” contiene la unión de las teorías de Yeats sobre el cosmos, la belleza como causa de destrucción y la manera de incluir estas ideas en su poesía. En este poema la rosa que aparece en “The Rose of the World” o en “The Secret Rose” es Helena antes de nacer. En “Leda and the Swan” se encuentra la creación de la rosa destructiva, la belleza divina y eterna que causa destrucción en el mundo.

Helena es la rosa y la rosa a la vez, si recordamos el capítulo anterior, es el símbolo de la obra acabada de los alquimistas. La rosa para Yeats es el símbolo del orden imperecedero y él la imagina creciendo en el árbol de la vida. El orden imperecedero es una lucha de opuestos en el mundo, el orden de dos conos, uno que representa las pasiones y otro la razón. Este orden y lucha entre opuestos que estaba en la mente de Yeats desde sus primeros estudios teosóficos en la orden de la Aurora Dorada es lo que explica en *A Vision* con su esquema, y que ejemplifica partiendo del poema “Leda and the Swan” en el último capítulo del libro.

En la orden de la Aurora Dorada los alumnos leían textos que:

tried, through a system of interlocking symbolism derived in part from Eastern religions and in part from the Jewish and Christian Apocrypha, to present to their students the primary patterns through which everything can be apprehended. Such patterns, linking-in the famous formula of Hermes-that which is above to that which is below, gave those who contemplated them peace (Unterecker, 1996: 21).

El esquema de Yeats es un conjunto de simbolismos ligados uno al otro en los que aquello que está en Discordia es paralelo a aquello de Concordia, pues para cada cosa hay un opuesto. Entonces el esquema de *A Vision* se acerca mucho a un estudio de patrones por medio de los cuales todo puede ser comprendido. Para Yeats, incluso la historia de Europa podía ser comprendida por medio de un análisis de la posición de cada época en los conos de Concordia y Discordia.

En “Leda and the Swan” el cisne está opuesto a Leda y sus pasiones son opuestas la una a la otra. Helena surge de una unión de opuestos y en ella surgen opuestos, y de ella surgen opuestos como la destrucción de Troya y la creación de Roma. Para que haya creación, debe haber destrucción. Helena es

un elemento clave en la poesía de Yeats, y por asociación, Helena en muchos poemas es la rosa, otro elemento clave en la obra del poeta. En ambas Yeats encontró cómo darle expresión a sus ideas teosóficas y así, incluir su cosmogonía en sus poemas para dar algo más que imágenes poéticas: para dar al lector su explicación del universo.

Conclusión

*The words of a dead man
Are modified in the guts of the living.*
W.H. Auden, "In Memory of W.B. Yeats"

Helena, una rosa y una rueda

A lo largo de esta tesina he intentado analizar los poemas independientemente uno del otro. La razón por la que decidí hacer esto fue que en cada capítulo trato de explicar algo distinto sobre el símbolo de la rosa y sobre las teorías de Yeats. Asimismo, para no hacer aún más confusas las teorías del autor decidí separarlas un poco. Así, traté de relacionar una teoría de Yeats con un solo poema para poder explicar mejor tanto la teoría, como mi análisis del poema. Ahora bien, llegado el final de esta tesina, es necesario describir la idea de Yeats que encuentro en los tres poemas. Por supuesto, esta idea es: la belleza como causa de destrucción y la importancia de la relación entre la belleza, la rosa y la visión de Yeats. Con este fin, comienzo mis conclusiones con una comparación entre los tres poemas que conforman esta tesina partiendo del poema leído más recientemente, "Leda and the Swan".

A pesar de que Yeats escribió "The Rose of the World" poco más de 30 años antes que "Leda and the Swan", los dos poemas tienen algunas semejanzas que me parecen importantes para esta investigación. Así, me gustaría comparar dos imágenes muy parecidas que se encuentran en estos poemas. En "Leda and the Swan" la imagen de los muros de Troya mientras se incendia y Agamenón muerto ("the **burning** roof and tower/ **And** Agamemnon **dead**"), automáticamente me recuerda una imagen de "The Rose of the World": "Troy passed away in one high funeral **gleam**,/ **And** Usna's children **died**."

En ambos poemas tanto la imagen de la destrucción de Troya como la construcción de los versos son muy similares. Primero se encuentra la imagen de Troya ardiendo seguida de la muerte de uno o varios hombres. Ahora bien, es importante recordar los versos que anteceden a estos. En "Leda and the Swan" el incendio de Troya viene justo después de la línea "A shudder in the loins engenders there". Es decir, la causa de la destrucción de Troya está justo antes de la imagen del incendio de sus muros. Esta causa es nada más y nada menos que el fruto de una sacudida del vientre: Helena de Troya y Clitemnestra. Por otro lado, en "The Rose of the World", los versos que anteceden a la caída de Troya son: "For these red lips, with all their mournful pride,/ Mournful that no new wonder may betide,/ Troy passed away [...]". La causa de la destrucción de Troya son los labios rojos de Helena y Deirdre, al igual que en "Leda and the Swan" es la creación de Helena.

Hay una suerte de secuencia causa efecto en ambos poemas que termina con fuego y destrucción: "A shudder in the loins engenders there/ These red lips, with all their mournful pride,/ [For which] Troy passed away in one high funeral gleam/ [with] the burning roof and tower,/ And Agamemnon/ And Usna's children died." Así, encuentro que en ambos poemas la destrucción de Troya es descrita por medio de una imagen muy similar en donde predominan el fuego y la luz ("one high funeral gleam", "the burning roof and tower"), y todo es a causa de la rosa del mundo: Helena. Ambos poemas retoman la idea de que Troya fue destruida por causa de Helena. Si a ellos añadimos la descripción de Helena que Yeats da en *A Vision* se puede ver una línea de pensamiento en el poeta. La evolución de sus ideas pareciera ser más una repetición de ideas que culminaron cuando por fin pudo explicarse el poder

de la belleza de ciertas mujeres como Helena. En *A Vision*, Yeats da una explicación al poder de estas mujeres, sobre todo, al decir que si los hombres mueren y matan por ellas es por un rasgo que ellas están destinadas a poseer y no pueden cambiar. Para Yeats mujeres como Helena están destinadas a causar desgracias.

Ahora bien, “The Secret Rose” tiene una rosa muy peculiar, pues es una rosa mística. Sin embargo, esta rosa también trae consigo un viento lleno de violencia (“I, too, await/ The hour of thy great wind of love and hate”) que el poeta espera. Yeats esperaba el cambio de su época; esperaba el fin de la era cristiana, y tenía esta idea desde que escribió “The Secret Rose” en 1896, cuando apenas comenzaba sus estudios teosóficos. En *A Vision*, Yeats logra explicar el intercambio entre los conos de Concordia y Discordia que hace que, para él, ya fuera certero el final de la época en la que vivía. Incluso en *A Vision* Yeats escribe a Ezra Pound lo siguiente:

What if every two thousand and odd years something happens in the world to make one sacred, the other secular; one wise, the other foolish; one fair, the other foul; one divine, the other devilish? What if there is an arithmetic or geometry that can exactly measure the slope of a balance, the dip of a scale, and so date the coming of that something? (Yeats, 1937: 29)

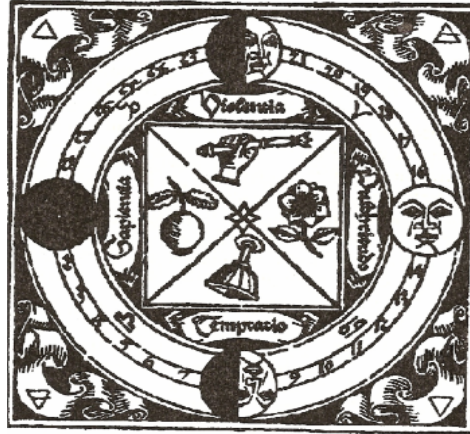
El poeta en verdad creía haber medido el cambio de una era a otra por medio del esquema de la rueda y los conos. Sin embargo, años antes cuando aún no había descubierto los conos, él sentía que se acercaba un cambio grande. La razón por la que el viento de la rosa de “The Secret Rose” es tan violento que el poeta lo siente acercarse (“Surely thine hour has come, thy great wind blows”) se encuentra explicada en *A Vision*, sobre todo dentro de las páginas destinadas a “Leda and the Swan”, en las que el poeta da ejemplos sobre los

cambios en ciertas épocas y lo relaciona con el movimiento de los conos (Yeats, 1937: 266).

La rosa divina que analicé en “The Secret Rose” con base en su simbolismo, encuentra su madurez en *A Vision* al ser en este libro donde Yeats concluye sus estudios teosóficos. Cabe recordar que la rosa era símbolo de iniciación a los misterios y era el icono de la Orden Rosacruz. La rosa, tal como la describí en “The Secret Rose”, es un símbolo misterioso que quizá Yeats se explicó cuando descubrió la gran rueda dentro de la que se mueven los conos de Concordia y Discordia que definen el movimiento de la historia. A esto añadido una convención importante relacionada con la rosa:

Notable por su belleza, su forma y su perfume, la rosa es la flor simbólica más empleada en Occidente. Corresponde en conjunto a lo que es el loto en Asia, estando la una y la otra muy próximas al símbolo de **la rueda**. [...] Designa una perfección acabada, una realización sin falta [...] simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor. [Se la puede considerar como un] centro místico. [...] **El rosetón gótico y la rosa de los vientos muestran claramente el paso del simbolismo de la rosa al de la rueda** (Chevalier, 1999: 891-2, las negritas son mías).

Ahora bien, el esquema de Concordia y Discordia forma una rueda en la que se encuentran estos conos. Una rueda entera representa el intercambio entre pasión y razón que hubo en una época. Yeats llama la “Gran Rueda” a este esquema que explicó en *A Vision*, y sobre el cual dijo:



The Great Wheel
from the *Speculum Angelorum et Hominum*

(Yeats, 1937: 66)

This wheel is every completed movement of thought or life, twenty-eight incarnations, a single incarnation, a single judgement or act of thought. Man seeks his opposite or the opposite of his condition, attains his object so far as it is attainable, at Phase 15 and returns to Phase 1 again (Yeats, 1937: 81).

El hecho de que la rosa histórica y simbólicamente esté relacionada con la rueda, me ayuda a establecer una relación entre ambas, aparte de que le añade sentido a la rosa mística de “The Secret Rose”. En mi opinión, la rosa secreta podría ser la iniciación a los misterios que concluyen cuando la rosa se convierte en rueda en *A Vision*. La rosa al representar el fin de la gran obra y la perfección acabada sería entonces la culminación del libro *A Vision*.

Yeats nunca hace alguna relación explícita entre la rosa y la rueda. Sin embargo, todos sus estudios teosóficos, su uso frecuente del símbolo de la rosa en la poesía y las doctrinas que explica en *A Vision* establecen una relación entre la rosa y la rueda que contiene a los dos conos en los que se basa todo su sistema cosmogónico. En la época en que escribió “The Rose of the World” y “The Secret Rose”, Yeats iniciaba sus estudios teosóficos, pero sabía desde entonces que la rosa era un símbolo importante. Ya sea que Yeats estuviera enterado o no de la relación entre la rueda y la rosa, en mi opinión, es

fascinante la manera en que sus ideas se van hilando de manera que su evolución se puede distinguir en estos tres poemas, escritos en etapas distintas de su vida. Más aun, me parece que la coincidencia, tal vez planeada, de la relación que hay entre la rosa y la rueda hace que los poemas que Yeats escribió sobre una rosa puedan ser leídos a la luz del esquema de la rueda, y así, adquirir una explicación cosmogónica que podría dar una perspectiva totalmente distinta de esta flor, y no la perspectiva usual de la relación entre la rosa, la mujer y la belleza.

Yeats estaba consciente de la importancia de un símbolo y de la amplia gama de significados que éste podía tener:

“Once a symbolism has possessed the imagination of large numbers of men, it becomes, as I believe, an embodiment of disembodied powers, and repeats itself in dreams and visions, age after age,” Yeats noted, though he was careful to add in another place, “but our understandings are temporal and understand but a little at a time.” For that reason the symbol, seeming always meaningful, can frequently mean different things (Unterecker, 1996: 89).

Así, el símbolo puede significar diferentes cosas que cambian con el paso del tiempo. En mi opinión, cuando Yeats escribe “our understandings are temporal, and can understand but little at a time”, se refiere a un símbolo como el de la rosa que va adquiriendo nuevos significados y gana algo más en cada poema.

Ahora bien, la rueda de *A Vision* puede no ser una rosa, ni tener alguna relación con una rosa; sin embargo, la relación entre la rosa y la rueda existe dentro del simbolismo de esta flor. Yeats habla del símbolo como una encarnación de poderes desencarnados que se repite en sueños y visiones. *A Vision*, tal como el título lo dice, es una visión en la que Yeats encontró el símbolo de la rueda, el cual, de acuerdo con la simbología universal, está ligado con el símbolo de la rosa. Quizás al principio de sus estudios esotéricos

ya estaba marcado el rumbo que estos tomarían, pues Yeats comenzó en una orden rosacruziana con una rosa como icono, y terminó creando un sistema cuya base es una rueda.

En la Gran Rueda se mueven los opuestos que rigen el mundo, tal como en la rosa hay una mezcla de opuestos. La rosa representa la destrucción y la creación, la inspiración para la creación del poeta, el amor hacia mujeres como Deirdre, Fand y Helena, la devoción y amor hacia una divinidad como Cristo y el amor a la poesía; y a su vez, la rosa causa la muerte de los héroes troyanos y los hijos de Usna, la destrucción de Troya, la destrucción del matrimonio de Emer y Chuchulain, y la destrucción de la era en la que vivía Yeats que daría pie a la creación de otra era. La rosa y la rueda no sólo son similares en que de acuerdo con significados simbólicos están ligadas la una a la otra, sino también son parecidas en Yeats, pues en ellas están Concordia y Discordia.

Though Yeats fails, as every man must who attempts so impossible a synthesis, his effort to unify life and art into one immense achieved form—a complex, organic interconnected whole which, real microcosm, could contain in image all the universe—comes breathtakingly close to success. The framework of autobiography, letters, essays, philosophical speculation, and cosmology on which he suspended a body of delicately engineered poetry, itself carefully interlinked by a tissue of echoing images and strategic proliferating symbols, becomes almost what he says *A Vision* was intended to be: 'a last act of defense against the chaos of the world.' A great poet, Yeats allows us to experience in the totality of his art the necessary if momentary illusions of order which give us courage to live (Unterecker, 1996: 43).

Yeats logró que toda su obra estuviera relacionada con un esquema que explica el universo. O quizás logró explicar toda su obra y todas sus ideas cuando por fin encontró un esquema que le permitía hacerlo. En mi opinión, para leer a Yeats como poeta, es necesario conocer las ideas que hay detrás de su poesía, pues sus poemas están llenos de significados que no se explican dentro de sus versos sino se encuentran en sus teorías. Yeats no sólo es un

poeta, es un patriota irlandés y un visionario que intentó darnos a conocer los secretos del universo.

“The Rose of the World”, “The Secret Rose” y “Leda and the Swan” son sólo tres poemas de todos los que escribió Yeats, pero únicamente con echar un vistazo a estos tres poemas podemos tener una visión de la unidad de ideas, teorías y creencias que hay en toda la obra del poeta. En esta tesina intenté desglosar las ideas de Yeats que le añaden un gran significado a la lectura de tres de sus poemas. Así, termino por concluir que los tres poemas que elegí contienen un símbolo que resume varias ideas de Yeats: este símbolo es la rosa, que es Helena, que es la belleza, que es el antecedente de una Gran Rueda que explica el cosmos. Los tres poemas, ya sea directa o indirectamente, contienen la idea, que es casi un dogma en Yeats de que la belleza causa destrucción y sufrimiento. La rosa de este proyecto es el símbolo en el que me baso para intentar explicar varias teorías de Yeats. De este modo, espero haber logrado que mi lector tenga una nueva perspectiva de los poemas y de la importancia de la rosa de Yeats.

Al final Yeats consigue una unidad en su obra. Todos sus poemas son distintos a pesar de que los temas en ellos son muy recurrentes. Sin embargo, al desglosar los símbolos detrás de cada línea, la historia detrás de cada mito, se puede encontrar una infinidad de significados distintos en cada uno de los poemas y a la vez una unidad ideológica si tomamos en cuenta las teorías de *A Vision*.

Bibliografía

- Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Abrams, M.H. et.al. eds. 2000. *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, séptima edición. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Arnold, Paul. 1997. *Historia de los rosacruces y los orígenes de la francmasonería*, prefacio de Umberto Eco. México: Diana.
- Béguin, Albert. 1986. *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*. México: FCE.
- Chavez, José Ricardo. 1996. *Magia y ocultismo en el siglo XIX*, Acta Poética 17. México: UNAM.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1999. *Diccionario de los símbolos*. Trad: Manuel Silva y Arturo Rodríguez. España: Herder.
- Ellmann, Richard 1963-1964. *Yeats, The Man and the Masks*. Londres: Faber and Faber.
- Hollander, John and Frank Kermode. 1973. "The Literature of the Renaissance England" en *The Oxford Anthology of English Literature* Volumen I. Nueva York: Oxford University Press.
- International Bible Society, Thomas Nelson Inc. eds 1982. *Holy Bible, New King James Version*, U.S.A.
- Kiberd, Declan. 2001. "W.B. Yeats – Building Amid Ruins" en *Irish Classics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- Martino, P. de. 1994. *Historia Universal del Arte*, Volumen II "Arte antiguo". España: Olimpo Ediciones.
- McMichael, George et. al. eds. 1993. *Concise Anthology of American Literature*. Fifth Edition. New Jersey: Prentice Hall.
- Mitologías de las estepas, de los bosques y de las islas*. 1973. Dir. Pierre Grimal. Trad. José María Valverde. Barcelona: Editorial Planeta.
- Moterrosa, Mariano, Leticia Prado. 2004. *Símbolos cristianos*. Colección Obra Varia. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Norberg-Schulz, Christian. 1972. *Arquitectura Barroca*. Trad. Luis Escolar Bareño. España: Aguilar.
- Pethica, James. 2000. "Introduction" en *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. York: W.W. Norton Company.
- Riquer, Martín de y José María Valverde. 2002. *Historia de la literatura universal, Tomo 8. La entrada en el siglo XX*, Barcelona: Barsa Planeta.
- Rodin, Auguste. "The Eternal Idol" en http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/rodin.html
- Unterecker, John. 1996. *A Reader's Guide to William Butler Yeats*. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.
- Yeats, W.B. 1937. *A Vision*. Basingstoke: Macmillan.

- Yeats, W.B. 1963. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Londres: Macmillan & Co. LTD.
- Yeats, W.B. 2000. *Yeats's Poetry, Drama and Prose. A Norton Critical Edition*. Nueva York: W.W. Norton & Company Inc.
- Yeats, W.B. 2002. *The Yeats Reader*. Ed. Richard J. Finneran. Nueva York: Scribner Poetry.