



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**“[...] HE SEEKS IN BOOK OR MANUSCRIPT”: UN ESTUDIO TEXTUAL Y
EDITORIAL DE TRES POEMAS EN LOS DOS VOLÚMENES DE *THE WILD SWANS***

***AT COOLE* DE WILLIAM BUTLER YEATS**

TESINA QUE PRESENTA

JAVIER ALBERTO VÁZQUEZ CERVATES

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

DIRECCIÓN: DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

MÉXICO, D.F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi hermano y a Eslaifer:

And I was like '...' and he was like '...'

Petunia, Papá, Abuela, Yorch, Jaz, Ale, Magaña, Pats, Andrea y Livia.

Me gustaría agradecer especialmente Mar Gámiz por su ayuda en la redacción de este trabajo. También quisiera agradecer a Antonio Puente, la persona que quizás más me ayudó tanto en la composición como en la presentación de este estudio. Sin la ayuda de ellos este esfuerzo hubiera sido más caótico de lo que ya es.

A mi asesor y amigo Mario Murgia por los consejos, la amistad y soportar mi particular redacción así como a Luz Aurora Pimentel, Charlotte Broad, Alan Page y Nair Anaya. A los profesores de la Facultad que me ayudaron y que realmente me enseñaron algo: Ricardo Jara, Aurora Piñeiro, Argentina Rodríguez y Alfredo Michel.

A mis amigos Cano, Serch, Valti, Moi, Ro y los Teilnehmers; Lupecas, Salas, Jonny, Gerry, Miqui, Xi PG, Mina. Al Club de Lectura: Zeidy, Lore y Angie. A Cocou, Tania, Shesh, Andrubis, JP, Ana Laura. A Ro Garay, Cintia (en la base de Datos), Javier Escalera, Fer PG y Grabs; Gero, Contla; Jaramillo, Gabriel LV, Ikram.

Del otro lado del Atlántico me gustaría agradecer a Alfredo Guzmán, Christin Viets, Aarony Zade y particularmente a David Young por toda la inspiración durante estos años.

En los Estados Unidos a George Bornstein en la Universidad de Michigan y especialmente a Mark Gaipa de Brown University (Modernist Journals Project) por permitirme usar los recursos electrónicos de la universidad y reproducir algunas publicaciones periódicas en este trabajo.

And last but certainly not least to the love of my life, The Arsenal Football Club.

We're by far the greatest team, the world has ever seen!

Victoria Concordia Crescit

*Koscielny to the rescue again, Bendtner to Wilshere, lovely passing and
Fàbregas... terrific pass to get Nasri clear, he's got support, Samir Nasri...
Arshaaaaaaavin! Dream goal!*

just tae see likesay the creative process, ken, the creative process...
Irvine Welsh

I basically play the same songs every night, but different versions. I can change them
while performing, which is what I always do [...] I almost never play the same thing twice.
Hendrik Weber

He went on through, stopping for a moment on each page —he'd read every word
of it ten times in proof and passed the pages for the printer but he felt they had
undergone a further unaccountable mutation to become a magazine... he blurred his
eyes against the impossible late mistake.
Alan Hollinghurst

Índice

Abreviaciones	5
Introducción	6
1. Historia editorial de <i>The Wild Swans at Coole</i> (1917) y (1919). Teoría y crítica textual, editorial y literaria contemporánea en la obra de Yeats	12
2. “The Wild Swans at Coole”	30
3. “An Irish Airman Foresees his Death” y “On Being Asked for a War Poem”.	60
Conclusiones	100
Bibliografía	109

Abreviaciones

BH. The Book of the Homeless. Le Livre de Sans-Foyer. Ed. Edith Wharton. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1916.

LR. Little Review. A Magazine of the Arts. (junio 1917).

NLI. Cualquier manuscrito en la National Library of Ireland, que contiene un número de catalogación por volumen y fólder.

NYP. Cualquier manuscrito en la New York Public Library (usualmente en la colección Berg).

Q. Cualquier manuscrito perteneciente a John Quinn, el coleccionista y filántropo irlandés con residencia en Nueva York.

VP. The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats. 3ra. ed. Eds. Peter Allt y Russell K. Alspach. Londres y Nueva York: Macmillan, 1966.

WSC (17). The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse. Dublin: Cuala Press, 1917.

WSC (19). The Wild Swans at Coole. Londres y Nueva York: Macmillan, 1919.

WSC MM. The Wild Swans at Coole: Manuscript Materials by W. B. Yeats. Cornell Yeats. Ed. Parrish, Stephen. Ithaca: Cornell UP, 1994.

Introducción

When you write anything in any way, not just musically, but write prose or poetry or even if you say something to somebody and you feel like it's honest and it feels like represented, you feel good about it. And if you say something you don't really believe, possibly it might come back on you later on, you feel it.

James Blake

¿Correcciones?
Más bien el placer de hacer estallar el texto.

Roland Barthes

Cualquier opinión para comparar poemas o volúmenes de poesía se argumenta, usualmente, en un aparato crítico o en una respuesta puramente personal acompañada de un juicio de valor. Aunque esto pasa con cualquier apreciación de cualquier creación artística, en la historia de la producción y crítica de poesía ocurre con más frecuencia que en otros ámbitos. El aparato crítico y el juicio de valor se diferencian en distintos niveles los cuales suelen ser juzgados con enfoque distinto en la mayoría de los casos, y el lector es el que debe de hacer las distinciones de manera asociativa.

El problema llega cuando las distinciones son de parte del autor y ahí aparece la cuestión universal, ¿qué quiere decir el poeta o qué representa el poema? Esta duda se enfatiza con la elección de palabras y, en otros casos, de versos y poemas completos para ser seleccionados en un volumen. El problema se agudiza aún más cuando existen dos o más volúmenes. ¿Cuál es la versión definitiva? o ¿qué poema o tomo es mejor? son preguntas que el lector y el crítico tratan de responder todo el tiempo, a veces generando más incógnitas que soluciones.

Estas cuestiones poéticas y editoriales recaen en la obra de William Butler Yeats

(1865-1939), particularmente en una serie de poemas y volúmenes que produjo a lo largo de su extensa carrera poética. Un ejemplo claro es *The Wild Swans at Coole* (WSC), publicado en noviembre de 1917 por Cuala Press. En su primera edición, el libro constó de veintitrés poemas y una obra teatral. Más tarde, en la nueva edición de 1919 por parte de Macmillan se añadieron diecisiete poemas: de esta forma se creó una nueva edición. Durante gran parte del siglo XX la crítica yeatsiana hizo asociaciones de distintas índoles, a veces basadas en conclusiones apresuradas o aseveraciones sin detalle crítico alguno. Un ejemplo de éstas lo da Terrence Brown, uno de los biógrafos del poeta:

The second edition of *The Wild Swans at Coole*, which Yeats published in 1919 (removing *At the Hawk's Well*) added among seventeen new poems a number which gave notice that the experience of marriage to a living woman, as distinct from consort with an ideal image of an unrequited love, has had its very real effects (250-251).

El comentario de Brown es de índole biográfica y le quita el significado ulterior en un estudio poético de cualquier índole. WSC no es únicamente un volumen de poesía amorosa; el hecho de que Yeats se haya preocupado por rehacer el volumen lo dota de un interés que escapa al puramente temático.

Los diferentes volúmenes despertaron un fervor crítico que se inscribe en la década de 1980 con la aparición de las dos publicaciones periódicas sobre Yeats. El interés revivió después de los años sesenta (en el centenario del nacimiento del poeta), cuando comenzaron a popularizarse los estudios y análisis textuales. Aun cuando existe una tendencia a estudiar la poesía del periodo posterior a la Primera Guerra Mundial,

los pocos artículos existentes no son evidencia de un amplio estudio crítico como el que *A Vision* o *The Tower* han experimentado en las últimas décadas. Para 1980 obras como las de Richard Finneran, Ronald Schuchard o Michael Sidnell, George Bornstein, David Holdeman al igual que la de Helen Vendler estaban por aparecer. Es por esto que la mayor parte de la bibliografía así como los estudios son mucho más particulares que la crítica tratada por Richard Ellmann o Marion Witt. Incluso cuando los artículos y estudios son breves, tenemos la impresión de que *WSC* no ha sido estudiado en su totalidad respecto a dos grupos aislados y a la vez en continuo diálogo.

Mi interés radica en un estudio textual y editorial de tres poemas en los dos volúmenes de *WSC*. Este estudio comprenderá no sólo los aspectos prosódicos de los poemas, sino también su aspecto textual y editorial. Usaré la edición académica estándar *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats (VP)* así como los manuscritos editados por Steven Parrish para diferenciar el estado de los distintos poemas. El aspecto metonímico de la reescritura para crear una imagen o un significado nuevo con respecto a uno anteriormente creado es un punto de vista interesante de los dos volúmenes, y el hecho de que no ha sido explorado en ocasiones es lo suficientemente atractivo. Es decir, la metonimia y la sinécdoque juegan un papel importante en *WSC* ya que los poemas y cada una de sus correcciones representan cierto concepto para Yeats. La interpretación prosódica, como explicaré en el siguiente capítulo, funciona mediante la sustitución mientras que las interpretaciones metonímicas funcionan por asociación.

Deirdre Lynch, en su sección "Poems in Process", nos indica sobre la labor del irlandés: "Yeats usually composed very slowly and with painful effort. [...] His manuscripts show the slow evolution of his best poems, which sometimes began with a

prose sketch, were then versified, and underwent numerous revisions” (A19). Lo que sigue en esa sección es una revisión, basada en el sobresaliente trabajo de Jon Stallworthy, respecto del poema "The Sorrow of Love", que fue a su vez modificado al menos en tres ocasiones. Mediante este análisis formal y estructural de los manuscritos, Stallworthy, y también Curtis Bradford, llegan a conclusiones que tienen de por medio el trabajo de revisión tanto del poeta mismo como de lo que han dicho otros críticos acerca del poema. Ésta es la línea en la que se inscribe mi trabajo (la revisión crítica de la historia textual del poema) sólo que con una clara distinción: la posición de los poemas frente a los volúmenes en un proceso metonímico-sinecdótico. Este proceso, si bien usado singularmente en versos o grupos de versos, es importante en la formación de estrofas, poemas, y por ende libros. Este punto será tratado a profundidad en el primer capítulo de este trabajo. El estudio que haré de los manuscritos va de los cambios mínimos —comas y palabras— hasta cambios en la totalidad de una obra. Uno de los temas a tratar es el funcionamiento de los poemas dentro de un volumen. Respecto a esto Harold Bloom menciona: “There is no textual authority without an act of imposition, a declaration of property that is made figuratively rather than properly or literally” (237). Es interesante la visión que Bloom propone ya que, como veremos más adelante, la crítica textual tiende a desinteresarse un tanto de la autoridad que el texto nos impone.

El primer capítulo es una introducción teórica a los problemas a los que la crítica textual, editorial y literaria se han enfrentado desde la edición de textos en la época victoriana. Este capítulo discute las bases teóricas de los distintos tipos de ediciones, los procedimientos editoriales de Yeats así como la historia textual y editorial de los dos WSC. El segundo capítulo trata sobre “The Wild Swans at Coole”: es un estudio de las

variantes textuales y editoriales de un par de manuscritos y revistas que conformaron la historia del poema antes y después de su publicación en *WSC* (17). El tercer capítulo es un estudio de “An Irish Airman Foresees His Death” y “On Being Asked for a War Poem”. Aquí me centro en el contexto editorial de los dos poemas y la conformación de una estética y sensibilidad poética en la Primera Guerra Mundial, la cual se ve reflejada más tarde en la propia labor de selección del irlandés.

Así, con una serie de aserciones limitadas podríamos hablar de las causas de la reescritura y su efectividad en el entorno de un libro; pero para llegar a la raíz del problema —la llamada identidad poética— debemos tomar en cuenta que la escritura y la reescritura son acciones ajenas a lo sistemático y que se relacionan constantemente con el quehacer del poeta, con el artificio. Roland Barthes menciona la ansiedad que la memoria y la escritura producen:

[...] hay una historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. [...] Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras e incluso de mis propias palabras (*Grado Cero* 24-25).

Si se toma esta cita como una justificación de parte de Barthes para tomar la historia como revisión, por ende la escritura como revisión, encontramos un paralelismo único en la producción poética de Yeats. El poeta se volverá prisionero de sus propias

palabras en el contexto de la suscripción a un discurso que va de la mano de la historia de una poética propia y, por extensión, de una tradición. De ahí la importancia del estudio de este tipo de ansiedades, de preocupaciones poéticas.

Capítulo 1: Historia editorial de *WSC* (17) y (19). Teoría y crítica textual, editorial y literaria contemporánea en la obra de Yeats

The early poems are far less corrected than the later. Would you like to look at it? Are you fond of books? Music? Pictures? D'you care at all for first editions? I've got a few nice things up here...
Virginia Woolf

To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it. And authority here means for "us" to deny autonomy to "it."
Edward Said

1

El acercamiento crítico de los dos volúmenes de *WSC* durante la primera mitad del siglo XX ha formulado una serie de conclusiones: una de éstas nos dice que el volumen de poemas de 1919 es una mejora de su predecesor de 1917. A raíz de esto, surge un problema que reside en pensar y estudiar los volúmenes como mejoras estéticas. Debido a los recientes estudios textuales de distintos manuscritos y ediciones en la carrera poética de Yeats, se ha corroborado que existen dos volúmenes nacidos uno del otro y que son completamente distintos. La opinión respecto si es uno mejor que otro no nos importa en este estudio por el momento.

No obstante, la percepción crítica que se tiene de las variantes de los distintos libros, y en este caso de *WSC*, ha ido cambiando a tal grado que los volúmenes representan dos entidades diferentes en sí mismas, pues generan significaciones distintas. En un plano histórico, Stephen Parrish, en *The Wild Swans at Coole: Manuscript Materials (WSC MM)*, comenta:

The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse by W. B. Yeats, published at the Cuala Press in Dublin in November

1917, contained twenty-three poems [and] had been composed before the end of 1916 and all but two had been previously published in periodicals or collections in the United States or England [...] The second volume bearing the title *The Wild Swans at Coole* was published by Macmillan in London and New York in March 1919. The play, *At the Hawk's Well*, had been dropped and seventeen poems added [...] more than doubling the size of the collection (*WSC MM xxv*).

El vestigio más antiguo de un poema que nos ofrece la edición de 1917 de *The Wild Swans at Coole* es "Upon a Dying Lady" (xxix). La primera edición de *WSC* fue publicada en 1917 en la imprenta de Elizabeth Yeats en Cuala con un tiraje limitado de 500 copias. Graham Martin nos aclara de manera más sucinta: "There were in fact, two *Wild Swans* volumes: a Cuala edition of twenty-nine poems [...], published on 17 November 1917; and a Macmillan edition of forty-six poems, published on 11 March 1919[...]" (55). Martin hace la distinción de dos volúmenes al igual que Ronald Schuchard (416), pero la principal interrogante es el porqué de la diferenciación. Las distintas ediciones de versos, poemas y libros obedecen no sólo a una preocupación estética y artística sino también a una económica y personal que prevalece en todas las ediciones que encontramos.

Por ejemplo, en las figuras 1 y 2 observamos el distinto carácter físico de ambas ediciones: *WSC* (17) de tapa azul, "dark-blue, linen-backed, paper-labelled" (416) y *WSC* (19), de tapa roja. Entre estas diferencias se encuentran tanto las del contenido como las tipográficas: "The Cuala volume prints the poems in a continuous series, and makes no typographical distinction between poems and play. The Macmillan volume begins a new poem in a new page" (Martin 58).

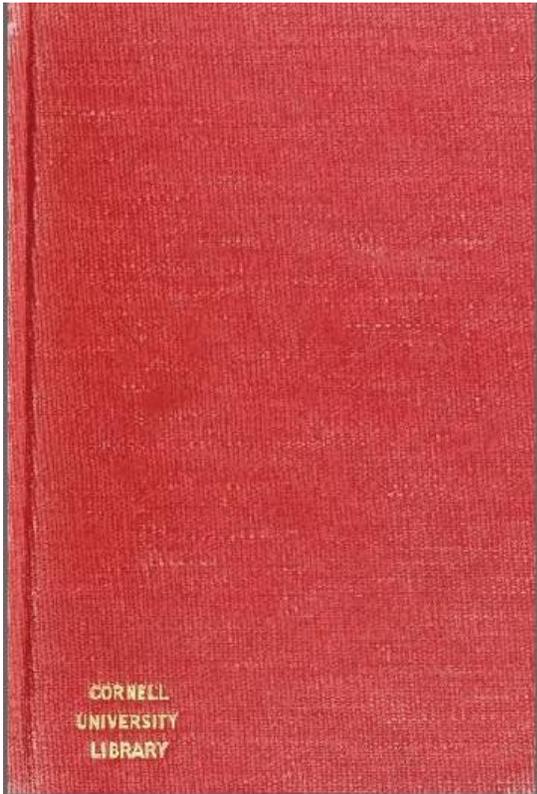


Fig. 1

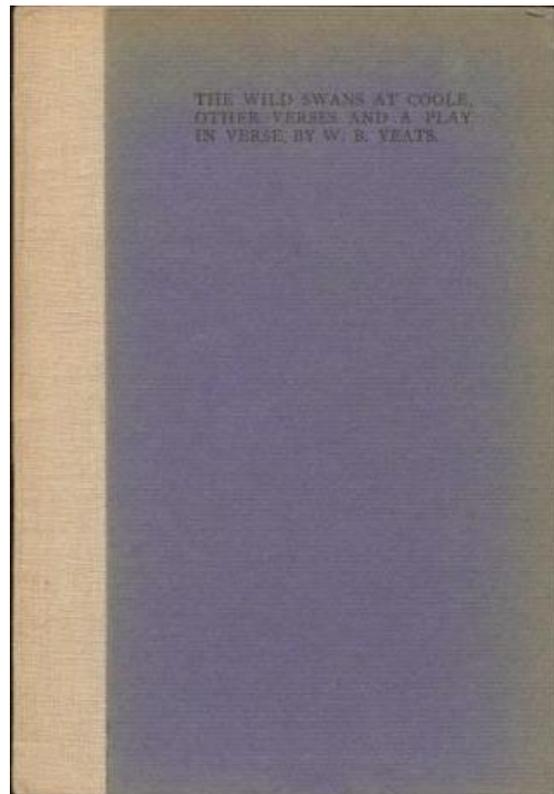


Fig. 2

Aunque se puede argüir que las ediciones de *WSC* no sufrieron cambios tan radicales respecto al orden de los poemas (*The Tower* por ejemplo, "Text and Interpretation" 42-43; "From Things" 27-41), fue suficiente la adición de diecisiete poemas para crear una edición distinta: "All twenty-three poems were reprinted, unaltered, in the 1919 volume, and though scattered, left in the same order save that "The Scholars" was moved forwards from the last place to the twelfth" (*WSC MM xxvii*). Como podemos ver, los cambios físicos se dieron a la par del cambio de contenido. La expansión y los cambios mencionados anteriormente no han sido abordados con profundidad, y menos discutidos textual y editorialmente más que en un par de artículos. El problema, creo,

radica en la creación de significado que el código lingüístico genera en las dos ediciones. Por el contrario, varios críticos (entre ellos Pethica "A Note on the Texts" xxi-xxiv; Wade, *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*, 3ra ed., 1968) han considerado que ediciones distintas con el mismo nombre son expansiones de otras, como en el caso de *The Collected Poems* de 1949.

La forma en que Yeats escribía se transformó a lo largo de los años¹. Sus largas y agotadoras sesiones incluían un par de estrofas al día (Stallworthy 11). Por ejemplo el número de borradores existentes que "The Wild Swans at Coole" tiene en comparación con "An Irish Airman Foresees his Death" es contrastante. Respecto a la publicación, el proceso no difería mucho de la práctica usual (ver nota 1); publicar el trabajo en distintas revistas en distintas formas y tiempos provocó ciertas dificultades, sobre todo con los distintos tipos de revisiones que hacía Yeats. Un ejemplo nos lo da el biógrafo Roy Foster sobre algunos de los poemas incluidos en *WSC* (17): "By early April [1917] he would provide Pound with no less than eight new poems for the American *Little Review*—later reduced to seven, appearing in the June number [...]" (1997:81). Yeats seguía este largo proceso mediante una serie secuenciada de pasos que involucraba distintos niveles de composición: "As early as 1895, and it may be earlier, Yeats seems

1 Bradford complementa: "Yeats worked as hard at his writing in the 1920's and 30's as he had in the 1890's. Up to about 1920 his method of composing was physically tedious. He wrote always in longhand, very slowly, revising as he went along. Before his marriage he wrote usually in bound manuscript books, often cheap books intended for school exercises. He never at any time in his life produced a prose manuscript that could be transcribed by a secretary so Yeats's customary practice was to dictate from his manuscripts [...] Verse manuscripts were, I believe, usually transcribed because of the difficulty of indicating line ends during dictation. When the manuscript in which he was working became nearly illegible because of overwriting and cueing in from the margins and the opposite page, Yeats would either copy it out, dictate it to a secretary, or have it transcribed. He always introduced further changes while rewriting or dictating. If Yeats had dictated or had a work transcribed, he would go to work on the manuscript or typescript his secretary had produced, carrying on in his own hand the process of revision. There was much work to be done on such a draft. Since Yeats was thrown off completely if interrupted while dictating, his secretary had to write what they thought they heard; when transcribing they sometimes misread his writing" (xviii).

to have followed a pattern of composition which was to vary little for the rest of his life: prose draft, rough verse drafts, fair copy, magazine publication, and then further revisions for the first printing in book form." (Stallworthy 4). Esta secuencia le permitía, incluso cuando los poemas ya estaban publicados, hacer modificaciones que seguirían hasta el momento de su muerte, tanto de su parte como de sus distintos editores e incluso su esposa.

Después de la modificación de los manuscritos y de algunas versiones o copias en papel, existen dos pasos en la configuración de las ediciones de los poemas: "After first printing in a periodical or anthology, he would then gather some poems for publication in two distinct book formats: the private press Dun Emer/Cuala format, and the commercial Macmillan format..." (Jerome McGann ctd. en Bornstein: 2001, 76). Sin embargo, Yeats no siempre tuvo un patrón regular de composición, como sugieren el último par de citas, y menos para *WSC*:

The forty-six poems of the Macmillan volume were written over seven years from January 1912 to January-February 1919. Two peaks of creative output in 1915 and 1918 each account for about half the total, the other half being spread fairly evenly over the remaining five years. [...] the poems of the Cuala edition are in unchronological sequence, and the Macmillan additions were disposed in two groups, before and after a central block taken over from the earlier volume. While poems in the second group were all written about 1918-1919, the first mixes together poems from 1918, poems from 1917 but not then published, and poems published in 1917 but written before it (Martin, 55).

Pero, ¿qué poemas existen en tal o cuál edición? ¿A qué año pertenecen cada uno de los poemas? La siguiente tabla ayudará a responder estas preguntas.

WSC (17)		WSC (19)	
150	The Wild Swans at Coole	150	The Wild Swans at Coole
153	Men Improve with the Years	151	In Memory of Major Robert Gregory
154	The Collar-Bone of a Hare	152	An Irish Airman Foresees His Death
		153	Men Improve with the Years
		154	The Collar-Bone of a Hare
		155	Under the Round Tower
		156	Solomon to Sheba
		157	The Living Beauty
		158	A Song
		159	To a Young Beauty
		160	To a Young Girl
		161	The Scholars
		162	Tom O'Roughley
		163	Sheperd and Goatherd
164	Lines Written in Dejection	164	Lines Written in Dejection
165	The Dawn	165	The Dawn
166	On Woman	166	On Woman
167	The Fisherman	167	The Fisherman
168	The Hawk	168	The Hawk
169	Memory	169	Memory
170	Her Praise	170	Her Praise
171	The People	171	The People
172	His Phoenix	172	His Phoenix
173	A Thought from Propertius	173	A Thought from Propertius
174	Broken Dreams	174	Broken Dreams
175	A Deep-Sworn Vow	175	A Deep-Sworn Vow
176	Presences	176	Presences
177	The Balloon of the Mind	177	The Balloon of the Mind
178	To A Squirrel At Kyle-na-gno	178	To A Squirrel At Kyle-na-gno
179	On Being Asked for a War Poem	179	On Being Asked for a War Poem
180	In Memory Upon a Dying Lady	180	In Memory of Alfred Pollexfen Upon a Dying Lady
181	I. Her Courtesy	181	I. Her Courtesy
182	II. Certain Artists bring her Dolls and Drawings	182	II. Certain Artists bring her Dolls and Drawings
183	III. She turns the Doll's Faces to the Wall	183	III. She turns the Doll's Faces to the Wall
184	IV. The End of Day	184	IV. The End of Day
185	V. Her Race	185	V. Her Race
186	VI. Her Courage	186	VI. Her Courage
187	VII. Her Friends bring her a Christmas Tree	187	VII. Her Friends bring her a Christmas Tree
188	Ego Dominus Tuus	188	Ego Dominus Tuus
161	The Scholars	189	A Prayer on Going into my House
*	At the Hawk's Well: A Play.	190	The Phases of the Moon
		191	The Cat and the Moon
		192	The Saint and the Hunchback
		193	Two Songs Of A Fool
		194	Another Song of a Fool

En la tabla anterior podemos observar dos columnas: en la izquierda tenemos los

poemas pertenecientes a la edición de 1917, los cuales son veintinueve y la obra dramática *At the Hawk's Well*; en la segunda columna vemos los cuarenta y seis poemas de la edición de 1919 ya sin la pieza dramática. *VP* ofrece una numeración para toda la bibliografía poética publicada; esto, según los editores Allt y Alspach, para facilitar la diferenciación de los distintos volúmenes. Por ejemplo, *The Wind Among the Reeds* fue publicado en Londres en 1899 y tiene el número 11; para *The Tower* es 70. Para *WSC* (17) el número 42 mientras que para *WSC* (19) existen dos numeraciones: 46, la edición de 1919 impresa en Londres y Nueva York y 48, reimpresa sólo en Londres en 1920.

Yeats hace una anotación al prefacio de la segunda edición de 1919: "This book is, in part, a *reprint* of *The Wild Swans at Coole*, printed a year ago in my sister's hand-presss [sic] at Dundrum, Co. Dublin. I have not, however, reprinted a play which may be a part of a book of new plays [...]" (*VP* 852, primeras cursivas mías). Lo que cabe resaltar es la palabra "reprint" que no tiene nada que ver con "re-edit" y naturalmente no se refiere a una re-edición. Una reimpresión sería un tiraje adicional y, si tomamos literalmente las palabras de Yeats por un momento, esa misma reimpresión tendría un tiraje más amplio que el de las 500 copias impresas por Cuala en 1917. Si bien esta anotación podría ser interpretada como una opinión literaria, crítica y poética (literaria por su carácter abstracto y subjetivo), es más bien una opinión editorial ya que explícitamente da una instrucción sobre la reimpresión de un libro.

Si se extiende alguna de estas opiniones encontramos que se puede concluir en "intención del autor".² A lo largo de la historia de los estudios textuales han existido

² Respecto a este problema ver, la reseña de Groden "Contemporary Textual" 264-267, McNamee "What then?" 216-220 y respecto al problema de la muerte del autor, ver Barthes "The Death..." 142-149 y

distintas maneras de interpretar los manuscritos y textos de los autores. Una de estas maneras es la a través de la llamada “intención del autor” que fundamentalmente se resume a la elección por parte de un crítico o académico —basado en el “dominio y conocimiento” de la obra poética de dicho autor— de qué variante o revisión se ajusta mejor en una edición final. McGann critica fuertemente esta postura en *A Critique of Modern Textual Criticism*:

The scholarly consequences of this hegemonic use of the theory of final intentions are far reaching, and they extend ultimately to the way we read and comprehend literary works, and not merely to how we edit text. More immediately, the consequence has been to retard the development of the theory of textual criticism. Important critics and theorists continue to maintain the dominance of Bower's theories even when the empirical evidence demonstrates,[...] that those theories are not adequate under certain circumstances (35).

Este tipo de decisiones genera un problema (el de la decisión del editor, académico o crítico basado en la intención), el cual revolucionó los estudios textuales durante la tercera parte del siglo XX. De nuevo, el comentario de Yeats está más orientado hacia las direcciones editoriales que hacia la intención de composición. El valor que obtienen los poemas cuando se les atribuye significado mediante la famosa “intención del autor” nubla ciertas interpretaciones (como veremos más tarde) y deriva en muchas otras que suelen perjudicar la argumentación crítica de un texto. Menciono este concepto, no sólo por la importancia que ha tenido en los estudios textuales y sobre todo por la diferencia que genera entre las distintas escuelas de interpretación textual, sino porque la “intención del autor” se utilizó como criterio editorial para la elección de poemas en

Foucault “What is...” 205-222.

posteriores ediciones. El ejemplo más contundente lo veremos en el siguiente capítulo. Aquí cobra importancia este término, ya que las ediciones críticas de Yeats son regidas por este concepto y es sólo hasta finales del siglo XX cuando esta percepción empieza a cambiar. Martin concluye:

How far can authorial rearrangement of relatively short poems written over a number of years affect the primary chronological relationship between them? The answer will vary with the collection, [...] And in the case of *Wild Swans* it quickly becomes evident that the poems [...] are much too various express anything about Yeats in 1918-1919--without, at least, certain preliminaries (54-55).

El primer acercamiento crítico que se le dio a la poesía de Yeats en los años cincuenta y años sesenta fue a través de los estudios biográficos miméticos. Estos estudios señalaban la relación directa entre Yeats, su poesía y Maud Gonne. Conforme fue pasando el tiempo otros estudios abarcaron los volúmenes de poemas como etapas vivenciales o como evoluciones entre estilos, corrientes y periodos literarios: “It has become usual, that is, to examine each Yeats collection as made up of poems chosen and ordered to express specific themes; as having, therefore, quasi-artistic identity and meaning” (Martin 54). El interés en este “quasi-artistic identity and meaning” se debe tanto al formalismo extremista como a la empírica labor romántica del *New Criticism*. Si bien las obras de Marion Witt y Richard Ellmann sentaron las bases para cualquier desenvolvimiento crítico posterior, fue hasta la década de los ochenta, y debido a la fuerte influencia del posestructuralismo, que conceptos como el de la “intención del autor” o la vida de Yeats en su obra fueron puestos en tela de juicio. En la siguiente parte de este capítulo, explicaré las teorías de Jerome McGann, George Bornstein y

Paul de Man; éstas me ayudarán a resolver conflictos teóricos y argumentativos que existen en torno a los estudios textuales y la teoría literaria.

Entre los incesantes problemas de edición de textos que la crítica textual enfrenta está la constante batalla interna que tiene con la llamada “muerte del autor”, postulada por Roland Barthes (142-149). Por ejemplo, los *New Critics* toman el texto como una “urna”: dejan de lado el contexto editorial y social en el que se escribió. En los siguientes capítulos diferenciaré la relación que tienen texto, autor y la forma casi simbiótica que estos dos tienen; sobre esto Janet Wolff, refiriéndose también a Barthes comenta: “the author as fixed, uniform and unconstituted creative source has indeed died... But the author, now understood as constructed in language, ideology, and social relation, retains a central relevance (136)” (ctd. en Groden, “Contemporary Textual” 276). Este tipo de interpretaciones (las hechas por los *New Critics*) fue usado durante mucho tiempo como estándar teórico del *New Criticism*. Estos críticos (“Contemporary Textual” 265; McGann 55-81; *Material* 8-9, 33) idealizaban el poema u objeto de arte como una única pieza clave inamovible y sagrada.

En contraste con los estudios textuales realizados por los *New Critics*, basados en una versión final del poema y apoyados por la “intención del autor”, Bornstein y McGann fijan su enfoque en el aspecto social de los procesos y estudios textuales. Como observamos en la anterior cita de Wolff, el autor como una construcción unívoca y sagrada ha cambiado y las obras del autor en contexto han cobrado mayor importancia. En estos estudios de ambos críticos, especialmente los de McGann (1992), se critica fuertemente la “intención del autor” y se cuestiona de manera seria la formación de cánones hegemónicos, visiones generales e infundadas sobre obras. Entre sus múltiples estudios, McGann formula una teoría similar a la de Wolff basada en

el aspecto social del acto textual. Bornstein menciona en cuanto a la obra de McGann:

That is to recognize that the literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographic code). Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other factors. They might also include the other contents of the book or periodical in which the work appears, as well as prefaces notes or dedications that affect the reception and interpretation of the work (“Material Modernism” 6).

En esta cita Bornstein menciona los dos tipos de códigos (bibliográfico y lingüístico)³ que constituyen un texto y con los cuales el crítico puede notar diferencias textuales que, con otros puntos de vista (la “intención del autor”, por ejemplo), no aparecerían tan fácilmente. Cada uno de los códigos está presente cuando uno estudia textualmente o editorialmente una obra pero Bornstein añade otro código, el contextual:

[...] any material page on which we read any poem is a constructed object that will encode certain meaning even while placing others under erasure. [...] Those meanings are carried by bibliographic codes as well as by linguistic ones, which is why paying attention only to the words in reprintings erases other meanings (31).

En este último código, el contextual, se toman en cuenta las relaciones intrínsecas de los poemas de cada volumen, así como las relaciones que las variantes tienen con los

3 Uso el término de código lingüístico no como lo comprende la lingüística generativa de Chomsky o de la lingüística en general; lo uso en términos de Bornstein: comas, palabras y oraciones. En la siguiente cita McGann aclara los dos términos principales, el bibliográfico y el lingüístico: “that such work has set in motion two large signifying codes, the linguistic code (which we tend to privilege when we study language-based arts like novels and poetry) and the bibliographical code (which interpreters, until recently, have largely ignored) [...] Bibliographical signifiers, on the other hand, immediately call our attention to other styles and scales of symbolic exchange that every language event involves. Meaning is transmitted through bibliographical as well as linguistic codes [...] Correlative with this position is the argument that no single editorial procedure-no single 'text' of a particular work-can be imagined or hypothesized as the 'correct' one [...] And it must be understood that the archive includes not just original manuscripts, proofs, and editions, but all the subsequent textual constitutions which the work undergoes in historical passages” (*Textual Condition* 56-62); “...literary works consist both of their linguistic codes (the words of which they are composed) and their bibliographic code (semantic elements of design, spacing, typeface and the like)” (Bornstein, “Beyond” 50).

poemas. Los *reprintings* citados por Bornstein se representan en este código, el cual genera significado mediante la unión de las distintas facetas del texto —ya sean prosódicas o textuales. A estas relaciones entre los códigos bibliográficos, contextuales y lingüísticos las llamaré sinecdótico-metonímicas.

Propongo mediante el “proceso sinecdótico-metonímico” lo siguiente: una serie de pasos basados en la sustitución e interpretación de estos dos conceptos en los términos teóricos postulados por Paul de Man en “Semiology and Rhetorics” y en el “código contextual” postulado por George Bornstein. Estos pasos se aplican a los poemas de manera exponencial y reduccionista (de lo pequeño a lo grande y viceversa). Un ejemplo se puede observar en cómo una corrección en la puntuación de un verso afecta una interpretación de cierta versión de un poema, al mismo tiempo que por extensión (sinécdoque), en ese mismo corpus de variantes o poemas, una línea o un poema modifica cierto poema y por ende un volumen o una colección. En esta serie de pasos no sólo vemos la ampliación o reducción del significado por parte de una sinécdoque o metonimia sino también una relación intrínseca del poema, verso o volumen con una serie de representaciones del texto.

Esta herramienta interpretativa ayuda a observar el texto, la obra y su contexto de manera limitada sin caer en excesos formalistas o suposiciones editoriales preexistentes. Por último este proceso permite una interpretación no mediante una sustitución explicativa sino más bien por una relación asociativa. Analizaré este proceso en todo su espectro desde los manuscritos hasta las ediciones publicadas y editadas en nuestros días. Usualmente en la crítica literaria el término “proceso” denota un movimiento orgánico entre, digamos, corrientes o estilos. Aquí este término toma el sentido que la crítica textual de los New Critics le otorgaron: una serie de pasos físicos

mediante los cuales se puede observar el desarrollo de un poema desde las etapas primigenias hasta la “última” versión publicada. De esta manera, observamos como la crítica textual (los procesos) y la teoría literaria, retórica y filosófica (la metonimia, metáfora y sinécdoque) se juntan en lo que he llamado el proceso sinecdótico-metonímico. A continuación explicaré un poco más el origen de este término así como las convergencias en los estudios yeatsianos.

Un ejemplo concreto de este último punto en *WSC* (19) lo representa “An Irish Airman Foresees His Death” y “On Being Asked for a War Poem.” Como veremos en el tercer capítulo, cuando “An Irish Airman” es incluido en el volumen nuevo, el significado que genera junto a la reflexión de “On Being Asked” es de un poema-objeto que, siguiendo el código contextual, se podría interpretar como un comentario irónico sobre la Primera Guerra Mundial. Los códigos bibliográficos nos ofrecen otro aspecto del libro distinto si pensamos en otro tipo de interpretaciones más formales por ejemplo.

Bornstein profundiza en la teoría de McGann (“What is the text” 168-93; 176-177) respecto a la forma en la cual los distintos poemas de Yeats adquirirían importancia en publicaciones nacionalistas a principios del siglo pasado y cómo esos mismos poemas adquirirían un significado distinto cuando Yeats lo acomodaba en *Poems* o *Collected Poems*. Respecto a *WSC*, lo que me interesa de estos códigos es cómo el contextual funciona en *WSC* (19) de acuerdo con el orden de los nuevos poemas. Las relaciones contextuales del volumen son similares a las relaciones sinecdótico-metonímicas: funcionan para generar significado en un volumen de poemas.

He mencionado en la introducción la relación que la metonimia y la sinécdoque tienen como creadoras de significado con respecto al papel que desempeñan en la configuración de los volúmenes; esta relación exponencial que va desde una coma

hasta una colección de poemas no ha sido tratada con profundidad. Paul de Man, en “Semiotics and Rhetoric,” postula una serie de preceptos respecto al uso de la gramática y la retórica como entidades desiguales que funcionan entre sí. Si bien el artículo es de corte deconstructivista y apunta hacia la explicación de la famosa pregunta final de “Among School Children”,⁴ la teoría en general y un par de citas en particular resultan cruciales para fundamentar mi aseveración con respecto a la relación de los poemas con el volumen y viceversa en la creación de significado en unidades lingüísticas o signos de puntuación (como comas, variantes de artículos indeterminados etc.) con el uso de la metonimia y la sinécdoque.⁵ Así como el “contextual code” desarrollado por McGann y Bornstein ayuda a explicar mejor la forma en la que los poemas se relacionan entre sí para generar significado en un volumen, la teoría de De Man me ayudará a ejemplificar esta relación en un plano más reducido (correspondiente al del poema, estrofas y versos). De Man diferencia entre el concepto de formación gramatical y el de la disciplina retórica para poner en funcionamiento una teoría lingüística basada en la conjunción-intersección sémica de estos dos conceptos:

We can transfer this scheme [the inclusion of the couple grammar/rhetoric] to the act of reading and interpretation [...] By passing from a paradigmatic structure based on substitution, such as metaphor, to a syntagmatic structure

4 En este artículo de Man discute las diferencias entre las interpretaciones de distintas escuelas críticas, principalmente sobre la interpretación de preguntas retóricas y el signo lingüístico. De Man, gran admirador de Yeats y Milton, da un vistazo a la famosa pregunta final en “Among School Children”. Cuestiona el acercamiento hacia este tipo de preguntas en las cuales el significante y el significado están en juego y deja la puerta abierta a una gran variedad de interpretaciones:

O chestnut tree, great rooted blossomer
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance
How can we know the dancer from the dance? (VP 446).

5 Los términos metonimia y sinécdoque son usados principalmente en aspectos prosódicos del lenguaje. Cuando menciono los procesos sinecdótico-metonímicos en WSC no pretendo intercambiar un proceso editorial descriptivo por un proceso prosódico interpretativo. El término *synecdochical* en inglés es usado en varias ocasiones en el texto de Anita Sokolsky (457) en “The Resistance to Sentimentality: Yeats, de Man, and the Aesthetic Education” (ver bibliografía).

based on contingent association such as metonymy, the mechanical, repetitive aspect of grammatical forms is shown to be operative in a passage that seemed at first sight to celebrate the self-willed and autonomous inventiveness of a subject. [...] (1973: 30-32, cursivas mías).

De esta forma, la mayoría de los estudios paradigmáticos basados en interpretaciones metafóricas (o simplemente en un acto de sustitución) quedan aislados y el acto asociativo de la metonimia, más cercano al “código contextual”, surge como posibilidad de interpretación. La metonimia dentro de un contexto aislado podría generar múltiples significados y, entre las relaciones sintagmáticas de un volumen, podría crear el significado para diferenciar poemas en un volumen o volúmenes. Más tarde de Man menciona brevemente el espectro de esta teoría en la literatura:

The whole of literature would respond in similar fashion, although the techniques and the patterns would have to vary considerably, of course, from author to author. But there is absolutely no reason why analyses of the kind here suggested for Proust would not to be applicable, with proper modifications of technique, to Milton or to Dante or to Holderlin. This will in fact be the task of literary criticism in the coming years (33).

El uso de las relaciones asociativas dentro de un mismo *corpus* tanto en un volumen como en una serie de poemas hasta un poema aislado, pasando por los versos y las variantes, obtiene un peso considerable en el estudio tanto gramatical como retórico que menciona de Man. Las diferencias entre la teoría y crítica literaria y los enfoques del estudio textual son amplios; propongo, después de esta introducción teórica, realizar un estudio textual-editorial de los distintos códigos de tres poemas de los dos volúmenes de *WSC*.

Ben-Merre comenta sobre la naturaleza de los textos del irlandés: “Yeats's verse

is inundated with unfulfilled imperatives of unity [...] on the schematic level as competing poems within a collection, and, as Richard Finneran attests, on the para-textual level as [an] 'elusive' definitive edition" (77). Estos "unfulfilled imperatives of unity" nos hablan de un *corpus* de textos irregular e impredecible lleno de variantes y códigos influidos por opiniones, críticas y literarias, así como por problemas económicos y editoriales, en vez de un imaginario idealizado promovido por el *New Criticism*, en el que los textos son obras de arte únicas y sagradas, como la urna antes mencionada: "First they [the poems] often appeared individually or in groups in magazines or other Yeats books, then in Cuala volumes, then in the Macmillan volume, and then in the collected editions. Each stage of evolving structure proved unstable, becoming a quarry for further *orderings and encodings*" (Bornstein 2001: 77, cursivas mías). Este *corpus* inestable está manifestado en los dos volúmenes de *WSC*. Lo que hace tan especial a las dos versiones de *WSC* son las modificaciones que se realizaron en dos años. La conclusión de Bornstein con respecto a los códigos nos da una forma interpretativa distinta de percibir los variados y tan abundantes libros de poesía de Yeats:

Placement of a poem within a collection occupies a middle ground between its linguistic and bibliographical codes. On the one hand, such a contextual code is bibliographic in that it pertains to the physical constitution of the volume; on the other, the contextual code is linguistic in that it is made up of words (1993: 179).

Aunque este asunto (el ordenamiento) puede ser meramente editorial, los aspectos editoriales, textuales y literarios se conforman en el libro. La posición de los poemas no sólo actúa (en términos de De Man) de manera retórica y gramática sino en términos de Bornstein el uso de las variantes en un texto, el cual a su vez varía dentro de un poema

y una colección que determinan ciertas diferenciaciones que generan significado. Ya explicados los antecedentes críticos y editoriales del libro en general y de las teorías que usaré para apoyar mi argumento —el estudio de los significados que generan los códigos en los poemas—, procederé al análisis textual y editorial de ciertos poemas “representativos” de ambas ediciones.

Capítulo 2: “The Wild Swans at Coole”

I'd like to stop writing conceptual albums for a while.
...liberating is an appropriate word, because I felt burdened by the conceptual weight of my previous
[work] ... because I didn't have an object to project meaning on to...

Sufjan Stevens

la "primera" versión de una lectura debe también poder ser su versión última, como si el texto fuese reconstituido para acabar en su artificio de continuidad, estando entonces el significante provisto de una figura suplementaria: el desplazamiento.

Roland Barthes

El poema que da título a los dos volúmenes de poesía es considerado por la crítica como uno de los pináculos de la carrera de Yeats debido a su carácter meditativo (Bradford 48, 63). Mientras algunas interpretaciones le adjudican un valor estético al poema por su relación con la vida de Yeats y sus visitas a Coole, otras interpretaciones prosódicas se lo adjudican a la forma en la que el sujeto enunciador observa los acontecimientos y visiones mediante el recuerdo de lo acontecido con los cisnes, el clima o la época del año en el que el poema está situado. Este afán de relacionar estos poemas con la biografía del autor (Bradford 49; Pethica, xv) no nos concierne en este capítulo, ya que demuestra un interés extratextual.

“The Wild Swans at Coole” es uno de los poemas más problemáticos textual y editorialmente hablando, ya que la elección de estrofas y la gran cantidad de versiones manuscritas, como lo veremos a continuación, fueron vitales para una serie de interpretaciones durante gran parte del siglo XX. La naturaleza editorial del poema crea dos versiones distintas debido al reacomodo de una sola estrofa. Esta estrofa y su

nuevo lugar en (17) y (19) genera un código bibliográfico nuevo además de alterar el significado y cualquier interpretación posterior que se le atribuya, así como relación del poema inicial con la serie de poemas que sigue en *WSC* (17) y (19).

Procederé con un análisis descriptivo de los manuscritos en la primera parte y de las versiones impresas en la segunda para después determinar cómo las variantes actúan en determinada forma (la conformación del significado de los volúmenes), no sólo para construir el *corpus* del poema, sino también para señalar las necesidades prosódicas inherentes al mismo así como su significado en el contexto de los volúmenes de poesía.

“The Wild Swans at Coole” es el segundo poema más antiguo de la colección después de “Upon a Dying Lady” y está fechado, según la primera publicación, *Little Review (LR)* en octubre de 1916 (*WSC MM* xxvi). Las versiones sobrevivientes del manuscrito y de las distintas copias de éste son veintitrés en total: tres páginas manuscritas en la Biblioteca Nacional de Irlanda (“NLI 30,416”); una hoja manuscrita (“NLI 13,583, 3v”); catorce hojas manuscritas (“NLI 13,587(1)”); una copia con revisiones en la Universidad de Texas (“Texas 1”); tres en la colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York (“NYP 1” y “2”) y una prueba impresa con revisiones en la colección de Anne Butler Yeats (“ABY 1”) (*WSC MM*: 3).⁶

[NLI 30,416, 2r]

1 By night & day
 2 The wild swans [?] fly
 3 F
 4 [?it]
 5 The water in the lake is low
 6 The trees brown leaves [?]
 7 I go out toward evening
 8 To number the wild swans
 9 Year by year I [?]
 10 I have had long seen in the west
 11 I have seen them [?float] on the water
 12 Now [?fly up]
 13 The [? ? ?] [?evening]
 14 The [?swans] [?] [?fly west]
 15 Among the dark woods
 16 ~~And every year~~ I [?to]
 17 And they are gone again

Fig. 3 “NLI 30,416, 2r” ó “2r”.

⁶ Escogí ciertos fragmentos de los manuscritos del poema previo a su publicación ya que revisar todos es una labor que requeriría varias decenas de páginas por versión. Cualquier referencia externa a otros manuscritos será mencionada y citada en éste y el siguiente capítulo.

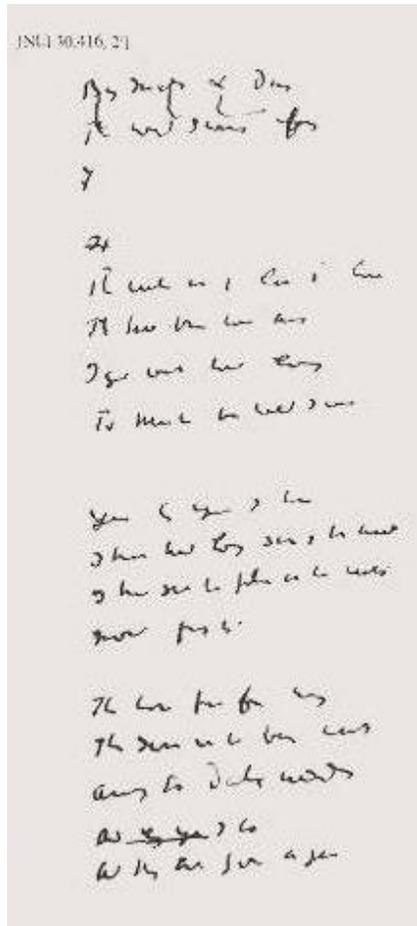


Fig. 3; transcripción.

“NLI 30,416, 2r” (“2r”) —el segundo manuscrito después de “NLI 30,416, 1r”— contiene diecisiete versos, como podemos ver en la Figura 3.⁷ El texto está compuesto principalmente por cuatro estrofas de las cuales la primera fue cancelada. La transcripción de la segunda estrofa muestra cuatro oraciones vagamente relacionadas la una con la otra; esto se debe a que la idea del manuscrito está en desarrollo y no es más que un esbozo en el cual se generan ciertos conceptos generales que mencionaré más adelante.

⁷ “NLI 30,416, 1r”, el manuscrito anterior, contiene nueve líneas y cuatro están canceladas; “NLI 30,416, 3r” contiene ocho, la mayoría ilegibles.

Los primeros dos versos cancelados introducen dos imágenes principales que se desarrollan en las estrofas posteriores con más detalle: día-noche y los cisnes que vuelan. El espacio que crea el sujeto enunciador, en el cual ésta mira los cisnes, está delimitado por ciertas referencias imaginarias.⁸ En la siguiente estrofa el número de versos es el mismo aunque aún no existe un patrón métrico definido por más que las oraciones en primera persona indiquen cierta aliteración. Mientras la elaboración de "Year by year" adquiere una importancia en los distintos tiempos del poema (verso nueve), otro espacio temporal incluido en el espacio físico del poema comienza a desarrollarse: éste evoca una estancia previa y un recuerdo de ese mismo momento del avistamiento. El tiempo verbal (presente perfecto) repetido dos veces, "have seen" y "have had", requiere dos referencias temporales que el sujeto enunciador crea para poder elaborar un argumento meditativo más tarde.

La idea principal de este avistamiento se hace explícita en la última estrofa que introduce la partida final de los cisnes, así como su estancia momentánea en este espacio. Lo que "2r" nos muestra es la idea de una observación y creación tanto espacial como temporal de un momento en el cual la sujeto enunciador recuerda otro en el mismo espacio en distinto tiempo. Digamos, el propio poema, dentro de los tres primeros manuscritos, crea un marco de referencia lo suficientemente amplio para que se trace la idea principal —la meditación—. La imagen de los cisnes volando, aunque

⁸ Usaré el término "sujeto enunciador" o "sujeto" en este capítulo ya que, a raíz del uso y lectura de ciertos críticos mencionados en el capítulo anterior, me parece crucial diferenciar entre texto y autor debido a que las interpretaciones hechas a lo largo del s. XX (las de Ellmann y Kermode principalmente) favorecen la visión del autor sobre el texto. Creo importante separar estos conceptos ya que se le han atribuido ciertos valores estéticos a una gran cantidad de poemas por su relación paralela a la vida de Yeats o porque "Yeats lo dice" o "Yeats habla" en los poemas. La caracterización de la opinión y visión del mundo del sujeto enunciador se conforma y modifica a lo largo de los manuscritos; Martin se refiere a esta voz en de "Wild Swans" como "The poem's speaker (the 'I' is, as usual, dramatic, not biographical)" (62); creo que esta cita se puede extender a la mayoría de la poesía de Yeats, dejando de lado los monólogos y poemas drámaticos ya que estos últimos ofrecen otra perspectiva que le corresponde a un personaje ficticio determinado.

eliminada junto con los conceptos antagónicos de noche y día, fue tomada en cuenta en las pruebas para *LR*. Este vuelo y la forma en las que los cisnes se comportan le da al poema la característica de un recuerdo en el cual los cisnes son personificados, dejando atrás su estado salvaje. Esto puede verse en el siguiente manuscrito “1r” donde los cisnes nadan o vuelan de distintas maneras: “Mysterious, beautiful”.

[NLI 13,587 (1), 1^r]

The swans at Coole

1 The woods are in their autumn colours
 2 But the lake waters are low
 The hard the
 3 ~~And all paths dry under footfall~~ still
 T }
 4 [?] he path ways hard under the footfall
 5 ~~And I when~~ In the pale twilight I
 6 In the half dark I will go
 Indolently
 7 ~~Indolently among the shadow of the grey~~ stones
 8 And number the swans
 Among the shadow of grey stones — and number the
 9 ~~Indolently among the stones & number the~~ swans
 Floating among the stones.

10 We are now at the nineteenth autumn
 11 Since I first made my count.
 12 I make no sound for if they heard me
 13 Suddenly they would mount
 Scattering & fr
 14 And wheel above the waters in great broken wings
 15 And a slow clamour of wings.

16 But now they drift on the still water
 17 Mysterious, beautiful
 18 Among what rushes will their eggs
 19 ~~Where is the stream or pool~~

Fig. 4 “NLI 13, 587(1), 1r”
 ó “1r”
 transcripción.

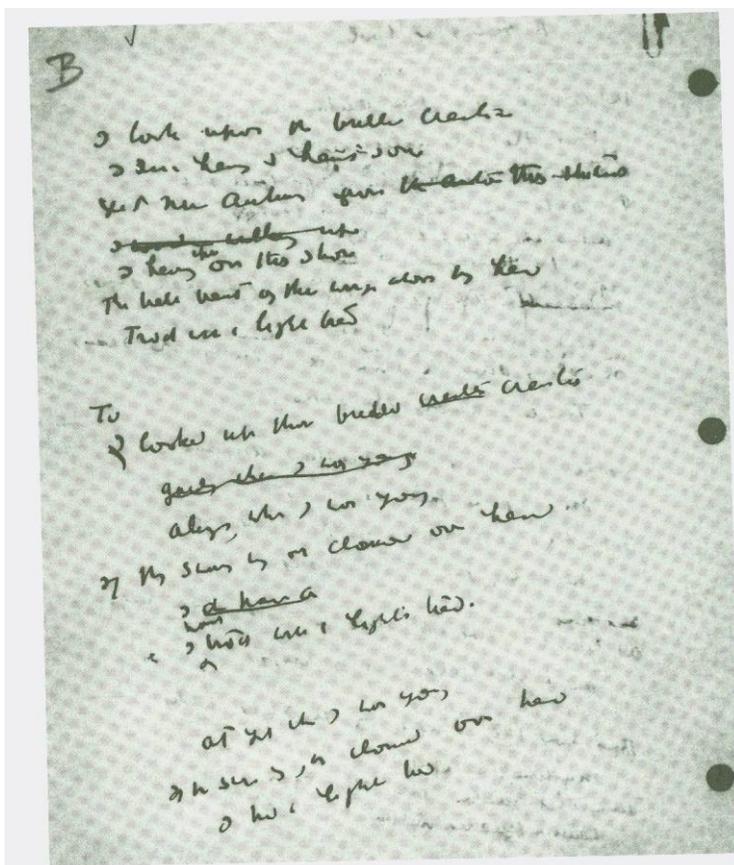


Fig. 5 “NLI 13, 587(1), 1v” ó “1v”

“NLI 13, 587(1), 1r” (“1r”) y “NLI 13, 587(1), 1v” (“1v”) —figuras 4 y 5— forman parte del gran archivo de manuscritos que contiene “NLI 13, 587(1)”. Éstos son los primeros en la serie y tienen la característica de poseer un título así como, en varios casos, estrofas medidas. En este manuscrito se encuentra el primer esbozo de un título tanto del poema como de la colección de poemas. El número de versos así como sus medidas son cruciales, pues como Bradford menciona “the stanza pattern described above governs everything Yeats does in the drafts” (49). En el manuscrito anterior, “NLI 13,583, 3v”, Parrish indica que “in pencil [...] Yeats worked out the pattern of his six-line stanzas” (WSC MM 9). Entonces tenemos ya el tema principal (desarrollado en “2r”), el patrón de la estrofa, un título tentativo y un orden cronológico establecido (“1r” y “1v” no están fechados, pero el desarrollo que tienen estos dos manuscritos, junto con el análisis de

Parrish, y los otros catorce da información suficiente para establecer una datación fidedigna que los caracteriza como los segundos en la serie).

La transcripción de Parrish divide en tres partes desiguales el poema, siendo la primera la más grande hasta llegar a la tercera, que contiene cuatro versos, con uno de ellos cancelado. En el reverso de la hoja, “1v”, la disposición de las estrofas es similar. La división de Parrish considera las seis estrofas en dos pares de modo que las primeras son más extensas que las últimas. Aun cuando la división puede ser concluyente (en cuanto a la conformación final de las estrofas), la pequeña anomalía que aparece entre los versos 6 y 10 representa un problema mucho mayor del que aparenta a simple vista, pues involucra una de las formas en la que la sujeto enunciador observa a los cisnes (en contraste con “lover by lover”): “‘indolently’ introduces too much of Yeats's accident, his state of being at the moment. When he cancels this [...] we have a clear example of revision involving the management of the [voice]” (Bradford, 52).

Si observamos la estrofa en la transcripción sin tomar en cuenta los versos corregidos y los no corregidos, se repite el mencionado *Indolently* en tres ocasiones: seis y siete están cancelados y el comienzo *Indolently* es rescatado para su uso posterior en el verso 9, el cual también está eliminado. El adverbio tendría que modificar una de las oraciones que le siguen, pero en este caso, *Indolently* sólo modifica las oraciones canceladas.

En mi opinión, si algo genera interés en este manuscrito es la temprana conjunción de detalles con respecto a los anteriores manuscritos: el tiempo que transcurre en “2r” es una cantidad de tiempo definido. Este número, sin razón alguna, es asociado con la observación de los cisnes y es aquí donde Parrish hace una

acotación que me parece incorrecta: “3. [el tercer verso de “1v”] 'nine' for 'nineteen’” (*WSC MM* 13). Esta observación, al leer “nineteen”, nos impone una lectura: si bien la versión de *LR* tiene “nineteen” como número de años que transcurren entre la primera visión de los cisnes, en “1v”, según la transcripción, es “nine”. En mi opinión el número de años no tiene una importancia tan crucial ya que el poema dentro de su propia construcción sólo necesita del paso del tiempo —el cual puede ser tan indeterminado y metafórico como un recuerdo— para hacer una reconstrucción subjetiva de la realidad en ese momento. Digamos, aunque pasara un año o diecinueve, no importa el número sino el hecho que haya pasado cierto tiempo, que el sujeto enunciador lo note y que lo necesite la subjetividad del poema para recrear esta atmósfera de vejez y paso del tiempo.

Estos dos manuscritos hacen referencia a dos momentos distintos en el poema. Respecto a esto Bradford menciona que "Yeats makes a revision that involves management of his [voice] when he shifts from his state now at the imagined moment of the poem to his state when he first saw the swans" (57). Este cambio de estado, como lo menciona Bradford no es, digamos, ontológico, sino más bien temporal que responde mejor al recuerdo de Coole y al poema como una meditación sobre el tiempo y la edad, entre otras cosas. Naturalmente, cualquier meditación que se haga con respecto al tiempo necesita no sólo del cambio de éste, sino de un cambio material; el caso de “Wild Swans” es peculiar porque usa distintos tipos de evocaciones temporales para generar el cambio material. En resumen, el manuscrito, y por extensión (sinécdoque), el poema dado su carácter subjetivo, requiere de un cambio temporal, el cual está presente en “1r” y “1v” de manera más detallada.

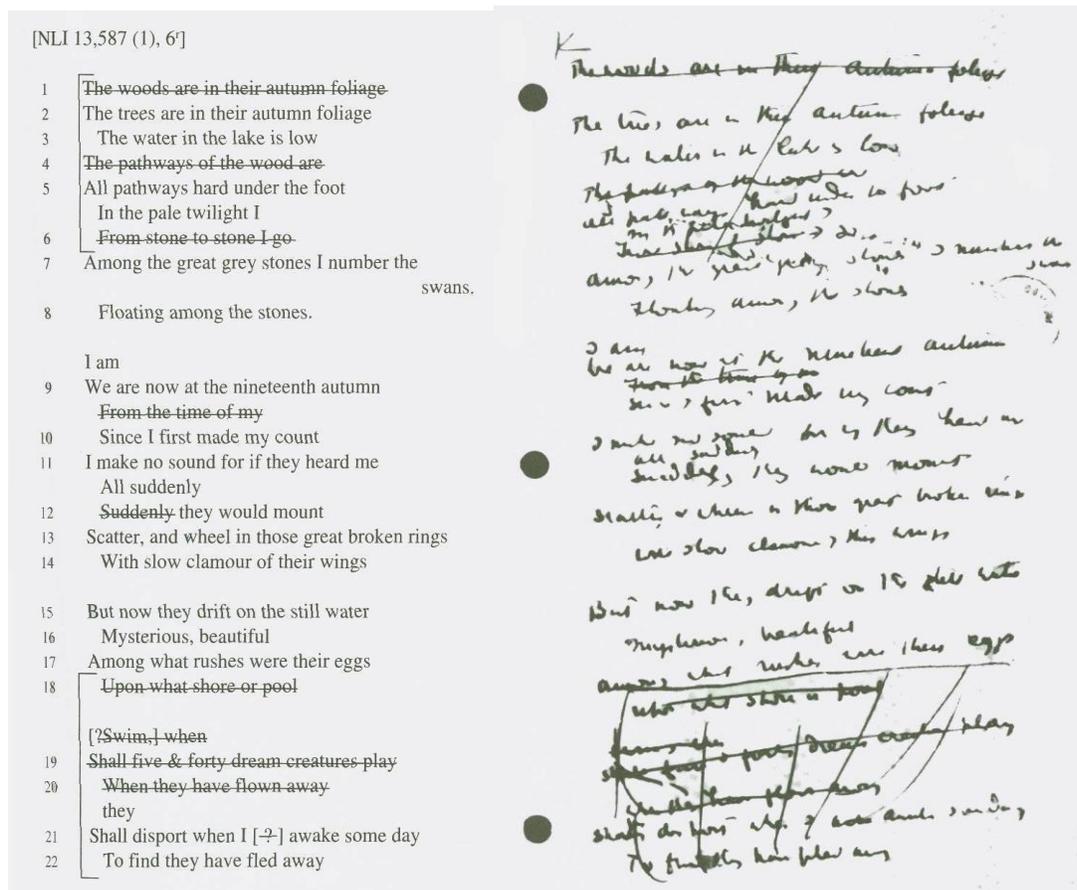


Fig 6 “NLI 13, 587 (1) 6r” ó “6r”; transcripción.

“NLI 13, 587(1), 6r” y “NLI 13, 587(1), 6v” son dos nuevos borradores que corresponden al gran archivo “NLI 13, 587(1)”. Mientras que en las pruebas anteriores la rima y el metro son perfeccionadas, el tema y la estructura espacio-temporal del poema han sido desarrollados. Podemos ver que los primeros seis de los siete versos de la primera estrofa han sido cancelados; éstos tienen la misma temática que los manuscritos anteriores con oraciones similares que han sido perfeccionadas como “Among the great grey stones I number the / swans” (WSC MM 29). Versos anteriores que en “1r” y “1v”

fueron cancelados se repiten en este borrador, al igual que la composición de la primera estrofa.

Hemos observado en los manuscritos anteriores la forma en que Yeats componía sus poemas: empezaba con un bosquejo o resumen en prosa hasta convertirlos en poemas mediante una selección de vocabulario así como unas tres o cuatro pruebas rítmicas. Si bien los cambios que se muestran a partir de “2r” son pocos (si tomamos en cuenta el tema) en “6r” encontramos una diferencia en el verso nueve en el cual “I am” es una variante de “We are”. Los dos versos que le siguen —uno cancelado— muestran la primera persona del singular “Since I first made my count”. La forma plural no sería tan efectiva para el poema dado que la meditación funciona (en todo el *corpus* del poema desde los manuscritos hasta la versión impresa en *WSC* (17)) en un plano subjetivo y personal.

La primera aparición de la conjunción “But” aparece en el verso once de “NLI 13,597 (1), 5r” y se queda en el siguiente borrador (“6r”) en la que sería la cuarta estrofa. Esta conjunción funciona como una disrupción de lo construido en los anteriores manuscritos y estrofas: mientras que en los manuscritos previos hasta “NLI 13,597 (1), 5r”, el escenario era formado con añadiduras y repeticiones, en “6r” encontramos un tiempo distinto en el espacio de Coole, en el cual el sujeto enunciador recurre al tiempo presente de las primeras estrofas —el preciso instante del recuerdo— y nos habla de ese momento en el cual los cisnes se deslizan: “[...]they drift on the still water.” Esta imagen no es usada en los tres manuscritos restantes pero sí en la versión entregada a *LR*; esto corresponde a una preocupación intrínseca del poeta ante un poema que explora la observación del tiempo, la edad y la vejez.

[Quinn (1), 1^r]

The Wild Swans at Coole

I

1 The trees are in their autumn beauty,
2 The woodland paths are dry,
3 Under the October twilight the water
4 Mirrors a still sky;
5 Upon the brimming water among the stones
6 Are nine and fifty swans

II

7 The nineteenth autumn has come upon me
8 Since I first made my count;
9 I saw, before I had well finished,
10 All suddenly mount
11 And scatter wheeling in great broken rings
12 Upon their clamorous wings

no stanza numbers Texas (1), NYP (1), LR, WSC

1 beauty *rev from foliage Texas (1)*

2 wood land *Texas (1)*

1-2, 4 *no punct Texas (1), LR*

6 swans. *NYP (1), (2), LR, S, WSC*

7 Autumn *WSC*

8 count. *NYP (1), (2), LR, S, WSC (17)* Since that first time I counted. *Texas (1)*

9 *under heading* Revision to Swans at Coole in *NLI 30,358 (69)*;

instead of

They saw through I had etc

They saw before I had well finished.

Texas (1) reads

saw me before I had well finished

They swan saw, ~~though I had but half finished,~~

10-11 mounted . . . scattered *Texas (1)*

12 clamerous *del to clamorous del to clamourous Texas (1)* wings. *Texas (1), NYP (1), (2), LR, S, WSC*

Figura 7 “Quinn (1) 1r” o “Q1r”.

[Quinn (1), 1^r, continued]

III

13 I have looked upon those brilliant creatures
14 And now my heart is sore,
15 All's changed since I, hearing at twilight
16 The first time on this shore,
17 The bell-beat of their wings above my head
18 Trod with a lighter tread.

III IV

19 Unweared now, lover by lover,
20 They paddle in the cold,
21 Companionable streams or climb the air;
22 Their hearts have not grown old;
23 Passion or conquest wander where they will
24 Attend upon them still.

[Quinn (1), 2^r]

V.

25 But now they drift on the still water
26 Mysterious, beautiful;
27 Among what rushes will they build
28 By what lake's edge or pool
29 Delight men's eyes when I awake some day
30 To find they have flown away.

Sept 1917

-
- 13-18 transposed with ll. 25-30 *Texas (1)*, *NYP (1)*, (2), *LR*, *S*
13 those] these *NYP (1)*, *LR*, *S* creatures, *S*, *WSC*
14 sore. *NYP (1)*, (2), *LR*, *WSC*
15 twilight, *WSC*
16 shore.] shore *Texas (1)* *LR*
17 head. *Texas (1)*, *NYP (1)*, (2), *LR*, *WSC*
18 tread.] tread *NYP (2)*
19 now.] still *Texas (1)*, *NYP (1)*, (2), *LR*, still, *S*, *WSC* [?by] lover by lover, *Texas (1)*
20 cold.] cold *Texas (1)*, *LR*
22 hearts have rev from beauty has *ABY (1)* old. *NYP (1)*, (2), *S* old, *LR* line omitted *Texas (1)*
23 conquest, . . . will, *NYP (1)*, *S*, *LR*, *WSC*
24 still.] still *NYP (2)*
26 beautiful, *Texas (1)*
27 will rev from do *Texas (1)* build; *LR* build, *S*, *WSC*
28 lake's *Texas (1)*, *NYP (1)*, (2), *S*, *LR*, *WSC*
29 mens *Texas (1)* men s *NYP (2)* a wake *NYP (2)*
30 away? *Texas (1)*, *NYP (1)*, (2), *S*, *LR*, *WSC*
30/ October, 1916 *LR* July 13, 1917 *NYP (2)* no date *Texas (1)* *NYP (1)*, *WSC*

Fig. 8 "Quinn (1) 2r" o "Q2r".

Los ajustes que se encuentran en las tres pruebas de la Biblioteca Pública de Nueva York (“Quinn (1) 1r”, “Quinn (1) 2r” y “NYP 1” y “2”) son pocos (se dan en pronombres y signos de puntuación); ninguno cambia radicalmente el código lingüístico de las distintas versiones. “Q1r” y “Q2r”, nombrados por el coleccionista John Quinn, muestran al final de la quinta estrofa una fecha que es parte del código lingüístico del poema y nos da una aproximación de la fecha, tomando en cuenta el código contextual de los demás manuscritos. La fecha “Sept 1917” (*WSC MM 39*) muestra las estrofas en una posición determinada con una numeración, como podemos ver en las figuras 7 y 8.

Sin embargo, en los borradores de la Biblioteca Pública, los versos veinticinco al treinta pertenecientes a “Q1r” y “Q2r” corresponden a los versos trece al dieciocho de los borradores que se encuentran en la Universidad de Texas, *LR* y *The Sphere*: la que sería la quinta estrofa en “Quinn”, es la tercera en estos últimos tres. Esto generará un problema en la interpretación posterior a los manuscritos, como veremos más tarde; “Q1r” y “Q2r” también muestran estos dos cambios. Digamos, los manuscritos de Quinn tienen un orden idéntico al de las versiones publicadas en *WSC* (17) y (19), a diferencia del publicado en *LR*.

“Wild Swans” fue publicado por primera vez en *LR* en junio de 1917 y días más tarde en *The Sphere* el 23 de junio de 1917, así como en *WSC* (17) y (19) (*VP* 322; *WSC MM* 3); no existen cambios significativos entre la versión publicada en *The Sphere* y *LR*. Los cambios en la puntuación entre la primera publicación de *LR* y *WSC* (17), al igual que los hechos en “Q1r” y “Q2r”, son mínimos y no modifican de forma determinante la sintaxis de uno u otro. Sin embargo, existe una variante que altera el código contextual del poema, el cual apunté desde de la aparición del “But” en “NLI 13, 587(1), 5r”. Mencionan los editores Allt y Alspach que “in *LR*, lines 25-30 are placed between lines 12 and 13. The Collation follows the poem as it is given here” (322). Vemos así un retorno al orden que “Q1r” y “Q2r” tenían respecto a los otros manuscritos neoyorquinos. A continuación presento las dos versiones publicadas del poema; la primera en *LR* y la segunda en *WSC* (17) y (19).⁹

⁹ Mencionaré sólo *WSC* porque no hay diferencia en el código lingüístico entre las versiones de *WSC* (17) y (19).

THE LITTLE REVIEW

A MAGAZINE OF THE ARTS

MAKING NO COMPROMISE WITH THE PUBLIC TASTE

Margaret C. Anderson
Publisher

JUNE, 1917

Chinese Poems

(translated from the Chinese of Li Po by Sasaki and Maxwell Bodenheim)

Push-Face

jh.

Improvisation

Louis Gilmore

Poems:

William Butler Yeats

The Wild Swans at Coole

Presences

Men Improve with the Years

A Deep-Sworn Vow

The Collar-Bone of a Hare

Broken Dreams

In Memory

An Anachronism at Chinon

Ezra Pound

Imaginary Letters, II.

Wyndham Lewis

The Reader Critic

Published Monthly

MARGARET C. ANDERSON, Editor

EZRA POUND, Foreign Editor

31 West Fourteenth Street

NEW YORK CITY

15 Cents a copy

\$1.50 a Year

Entered as second-class matter at Postoffice, New York, N. Y.

Fig. 9. Portada. *LR*, Junio de 1917 (Vol. 4 No. 2).

Poems

William Butler Yeats

The Wild Swans at Coole

The trees are in their autumn beauty
The woodland paths are dry
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky
Upon the brimming water among the stones
Are nine and fifty swans.

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count.
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

But now they drift on the still water
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build;
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?

I have looked upon these brilliant creatures
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twilight
The first time on this shore
The bell-beat of their wings above my head,
Trode with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old,
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

October, 1916.

Fig. 10 "The Wild Swans at Coole". *LR*, Junio de 1917.

LR 1917

The trees are in their autumn beauty
The woodland paths are dry
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky
Upon the brimming water among the stones 5
Are nine and fifty swans.

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count.
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount 10
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

But now they drift on the still water
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build; 15
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes, when I awake some day
To find they have flown away?

I have looked upon these brilliant creatures
And now my heart is sore. 20
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore
The bell-beat of their wings above my head,
Trode with a lighter tread.

Unwearied still lover by lover, 25
They paddle in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old,
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still. 30

October, 1916

(VP 322-23; WSC MM 38-39)

THE WILD SWANS AT COOLE

The trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones
Are nine and fifty swans.

The nineteenth Autumn has come upon me
Since I first made my count.
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

I have looked upon those brilliant creatures,
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trod with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold,
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

b

Fig. 11 "The Wild Swans at Coole". WSC (17).

But now they drift on the still water
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?

MEN IMPROVE WITH THE YEARS

I am worn out with dreams;
A weather-worn, marble triton
Among the streams;
And all day long I look
Upon this lady's beauty
As though I had found in book
A pictured beauty,
Pleased to have filled the eyes
Or the discerning ears,
Delighted to be but wise,
For men improve with the years
And yet and yet
Is this my dream, or the truth?
O would that we had met
When I had my burning youth;
But I grow old among dreams,
A weather-worn, marble triton
Among the streams.

Fig. 12. "The Wild Swans at Coole". WSC (17)

THE WILD SWANS AT COOLE

THE trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky ;
Upon the brimming water among the
stones
Are nine and fifty swans.

The nineteenth Autumn has come upon
me
Since I first made my count ;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken
rings
Upon their clamorous wings.

B

1

Fig. 13. "The Wild Swans at Coole". WSC (19).

2 THE WILD SWANS AT COOLE

I have looked upon those brilliant
creatures,
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twi-
light,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my
head,
Trode with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold,
Companionable streams or climb the
air ;
Their hearts have not grown old ;
Passion or conquest, wander where
they will,
Attend upon them still.

But now they drift on the still
water
Mysterious, beautiful ;

Fig. 14. "The Wild Swans at Coole". WSC (19).

THE WILD SWANS AT COOLE 3

Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes, when I awake
some day
To find they have flown away?

Fig. 15. "The Wild Swans at Coole". WSC (19).

WSC 1917-1919

The trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones 5
Are nine-and-fifty swans.

The nineteenth Autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount 10
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

La versión de *WSC* nos lleva a una visitación de los cisnes y el escenario en la primera estrofa seguido por el conteo de las aves en la segunda; en la tercera encontramos al sujeto enunciador indistinto e inseguro del tiempo transcurrido: el momento en el que ve a los cisnes volar está relacionado con el tiempo en que el sujeto los observó por primera vez y el tiempo "actual" del poema, así como la trascendencia de los cisnes en relación con la propia trascendencia de la voz. La última estrofa, a diferencia de lo que sucede en la versión anterior, no rompe la continuidad de la creación existencial del poema sino que la concluye: "This 'progressive' structure is not the text of first publication [*LR*], where the 'transcendent' stanza occurs in the middle, not at the end" (Martin 62). La conclusión le da un tono meditativo al poema (en *WSC*) debido a las reflexiones ontológicas de la voz respecto al carácter perenne de los cisnes; eventualmente tras otra visita seguirán ahí aun cuando son criaturas mortales: "The action of the poem embodies his discovery that far from commanding the swans he is commanded by them and must resign himself to the situation they represent (for him): physical-emotional life as an order of transcendence" (Martin 62). Los cisnes, como Martin apunta, representan el ideal de la permanencia en el mundo del sujeto.

El problema principal que encuentro con la edición contemporánea de estos dos poemas, es que la mayoría de las antologías reconoce —sino es que todas— después de una justificación hecha por Yeats, su editor Thomas Mark e innumerables editores y críticos, a "Wild Swans" de *WSC* como el "verdadero" y "único" texto del poema por encontrarse en las ediciones de 1917, 1919 y posteriores colecciones de poemas publicadas por Macmillan.

Aunque estas prácticas son comunes y están aceptadas en la industria editorial en nuestros días —la adición o supresión de variantes por un editor de manera

subjetiva— las recientes discusiones entre la teoría literaria, la crítica textual y la edición de textos apuntan hacia una revaloración de los parámetros que usan los editores. Encontramos en *VP* una decisión unívoca de parte de Allt y Alspach en la elección de un poema como definitivo en su conocimiento de Yeats y las distintas configuraciones de los poemas en el volumen “definitivo” de 1949. En mi opinión las ediciones definitivas, a la luz de los recientes descubrimientos de la teoría literaria y textual vistos en el primer capítulo, presentan una porción de los textos que, si bien puede estar “autorizada”, no muestra el conjunto de posibilidades que ofrece otro tipo de ediciones, como *WSC MM*: “... a definitive text, like the author's final intentions may not exist, may have never existed, and may never exist at any future time... Editors, including critical editors, exercise authority over their texts, and sometimes exercise a great deal of authority” (McGann 89-90). El caso de “Wild Swans” encaja perfectamente en los anteriores ejemplos de McGann, incluso cuando en nuestros tiempos esta práctica editorial pasa desapercibida y es considerada como “normal”.

Levine señala que los movimientos de los cisnes en *LR* y los tiempos verbales usados en las estrofas muestran cierta simetría en el desarrollo del espacio en el poema (1995: 74). Sobre *WSC*, Levine menciona que esta simetría se rompe, lo que genera una interpretación distinta en la continuidad y desarrollo del poema en comparación a la vista en *LR*:

With the change of the stanza order, the spatial and temporal structures of the revised poem [in *WSC*] will inevitably appear as asymmetrical, with respect to the criteria of symmetry established in the first version [...] The second stanza offers a vision of the past, while the third and fourth stanzas of 1919 interpret its significance, first for the narrator, and then for the swans (75).

La simetría que propone Levine en *WSC* es la siguiente: la continuidad temporal del

poema se debe al progreso que observa el sujeto mientras reflexiona sobre su lugar en el mundo, el tiempo, la trascendencia y la vejez. El cambio en este estado meditativo y temporal se da en la última estrofa con “But”. La simetría se rompe cuando la estrofa que comienza con “But” cambia de lugar, creando una disrupción cuando se comparan las dos versiones: “Attend upon them still. / But now they drift on the still water” (VP 322-23) en comparación con “Upon their clamorous wings. / But now they drift on the still water” (VP 322-23).

Detengámonos por un momento en *LR*. La distribución del tiempo en la segunda estrofa genera una diferencia inmediata con el tiempo activo de la primera estrofa ya que ésta inicia un relato que no se ubica en el mismo tiempo: el sujeto genera su propio momento en la narración al hablarnos de otro instante en un presente: “The nineteenth autumn has come upon me”. Los dos números consecutivos (“nineteenth” y “nine and fifty”) son un detalle, que añadido, legitiman el tiempo en el que la voz narra otro de los elementos que perturba el tiempo es el “suddenly” en el verso décimo ya que se refiere al vuelo inmediato de los cisnes. Mientras este vuelo es observado por el sujeto, que se ha referido al pasado “nineteenth autumn”, continúa la legitimación del tiempo y espacio.

De los versos trece al dieciocho de *LR*, los cisnes nadan y vuelan mientras el sujeto hace referencia a Coole en otro tiempo en que los animales harán lo mismo. En la estrofa siguiente hay una continuación en el desarrollo de la meditación, paralela a la “vida” de los cisnes. Schuchard menciona: “in fact Yeats internalises the lake—for nineteen years a place of wondrous visitations—as a symbol of the divine imagination of the mind of Nature” (417). En la última estrofa los cisnes realizan las acciones y dejan poco espacio a las acciones del sujeto, lo que demuestra que, al igual que el escenario,

los cisnes estarán ahí no sólo con el paso del tiempo sino como una “divine imagination of the mind of Nature”. El final del poema es inconcluso, lo cual ha llevado a pensar en una conclusión fallida ya que la voz no observará a los cisnes aunque estén ahí en sus visitas estacionales.

Si vamos a *WSC*, el desarrollo de las estrofas cambia en la tercera. Los cisnes y su desenvolvimiento en el lago generan una promesa que, a diferencia de la versión anterior, no se ve interrumpida. El desarrollo crea una continuidad en el espacio y tiempo que el sujeto narra mediante los distintos tiempos verbales (Levine, “Teaching” 74). Si observamos cómo se desarrollan las estrofas, encontramos que en los primeros y últimos versos de cada estrofa, los cisnes realizan ciertas acciones que están reflejadas directamente con el sujeto: la estructura en la cual las acciones de los cisnes —nadan o vuelan— y su “propósito” en el mundo pasan al texto material gracias al cambio de código contextual (la interpretación del poema con los cambios entre *LR* y *WSC*). En términos del *New Criticism*, “the perfected image” que Eaves menciona (106-107) será la última versión del poema: “But in its new position as final stanza, very different possibilities are set in motion[...] this new ending flirts with symmetrical closure only to reject it” (Levine, “Teaching” 76).

3

Uno de los puntos importantes del poema es el alto grado de subjetividad que es creado y desarrollado a partir de las acciones de los cisnes y su influencia en el recuerdo de Coole. Eaves menciona el cambio inmediato en la percepción: “The poem testifies to its speaker's immediate realization that a perceptual field he had been seeking to monitor by regular measurement had already changed before his eyes” (Eaves 111). El marco de referencia creado por la voz en un principio es tan subjetivo que se modifica a partir de lo que la voz relata: lo vemos durante la elaboración de “2r” y “1r” particularmente y cambia naturalmente al llegar “Q1r” y “Q2r”.

En “2r” observamos los primeros esbozos en los cuales el sujeto crea un tiempo actual y en ese tiempo actual recrea un tiempo pasado, como en las primeras estrofas de los dos poemas de “Q1r” y “Q2r” y *WSC* (17). Un poema tan subjetivo como “Wild Swans” requiere no sólo la capacidad de la voz para recordar sino de recrear dentro de un mismo espacio una visitación previa para conjugar la memoria del presente de esta voz; esto es evidente en los primeros manuscritos pero, para que “Wild Swans” sea una verdadera meditación sobre la vejez necesita una variedad de elementos indirectos (casi todos físicos o naturales como los árboles o las nubes) que observamos en “1r”.

En “1r” los dos tiempos desarrollados con anterioridad se encuentran presentes y se quedarán así hasta los poemas en la colección de Quinn. Para que la meditación y el recuerdo se completen son necesarias metonimias, metáforas extendidas o personificaciones. Es decir, si los elementos directos o básicos en “2r” son los dos tiempos en que la el sujeto se refiere al presente, al pasado, el vuelo de los cisnes y cómo cobran importancia los animales por el avistamiento, los secundarios serían más

específicos como los atributos del lugar, la forma en la que el sujeto percibe el cambio y personifica a los cisnes y el cambio de pensamiento en la voz tras los años. Esta diferencia entre lo primario y lo secundario se puede observar conforme el poema avanza.

El análisis textual y editorial de las dos variantes, según creo, sólo puede ser concebido en contexto. En términos de de Man, el libro funcionaría en un proceso metonímico-sinecdótico respecto a los poemas: el cambio sinecdótico es ocasionado al observar distintas versiones de un poema y como éstas modifican su propio código contextual y bibliográfico; el cambio metonímico se encuentra en el significado que los volúmenes adquieren con los distintos poemas en distinto orden. Estos elementos se encuentran en “1r” y “1v” y convierten al poema mediante este proceso metonímico-sinecdótico —el cual consiste en la extensión de una versión en un poema y al mismo tiempo en un conjunto de poemas que generan significado— en una poderosa meditación subjetiva, típica de *WSC* (17). Esto lo podemos ver en poemas como “The Fisherman” y así por el proceso metonímico encontramos a *WSC* (17) un volumen altamente personal, subjetivo y meditativo a diferencia de *WSC* (19) donde encontramos más preocupaciones políticas y económicas.

Levine habla sobre una posibilidad latente en la última pregunta de la versión de 1919 (“Teaching” 74-76) y de Man nos indica, en su interpretación de la pregunta final de “Among School Children” (30), que existe una transformación retórica a partir de las diferencias entre retórica y gramática y que de este encuentro y fricción entre los textos se genera significado. Schuchard también habla de la creación de significado a través del cambio que experimenta el sujeto durante las visitas a Coole: “this is a poem of remembered vision only, a poem generated by a dejected sense of physical and

imaginative change” (417). Este “imaginative change” no es definitivo de ninguna manera ya que el cambio del código bibliográfico en las distintas versiones modifica radicalmente la lectura que se le puede dar al poema: estos dos cambios (el de la estrofa y el bibliográfico) se conjugan para ofrecer un código contextual distinto al que sólo ofrecería el poema de *WSC*. Uno de los problemas que Levine puntualiza es el de la intención y la historicidad del poema en relación con la biografía de Yeats: muchos problemas podrían resolverse en la versión de 1919 con el simple ajuste a la realidad del poeta en ese entonces.

Levine comenta que “students can usefully interrelate the two approaches [uno formal y otro autobiográfico] by following guidelines that Yeats himself laid down for the interpretation of his work late in his career[...]” (“Teaching” 80). Realizar una lectura unívoca genera respuestas que derivan en comentarios editoriales que conciernen a la “intención del autor” y que al final nos ofrecen una versión única, como si se tratara de una sola versión del poema. Como lo mencioné anteriormente, aun cuando el cambio de estrofas o versos es una forma recurrente de elección en la industria editorial, el problema está en la forma en la cual se editan específicamente los textos. En el primer capítulo mencioné cómo la crítica y teoría literaria se conjuntan con la editorial; problemas como la elección de textos o sobre todo la forma de elegir cuáles se publican son los que la crítica editorial contemporánea ve con más recelo. Este punto se resume en *VP* y la elección de textos por parte de sus editores. McGann profundiza sobre los puntos principales de la edición textual contemporánea —la teoría editorial de Lachmann Greg-Bowers:

In a properly critical edition, the editor will produce a critical text which is based upon the copy-text but into which has been

introduced a series of emendations and corrections [...] In the recent evolution of the theory of intentions, however, the concept has come to be used not merely as a determinant (and it should only be one among several such determinants in any case) of copy-text, but as a guide to the choice of which version of a text we choose to work from [...] The wide range of published and prepublished textual forms which the modern editor has at his disposal corresponds to various sorts of 'intentions' conceived with the literary institution of his time and place. Under these conditions, the critical editor is not normally seeking an author's final intention, since he does not need such an ideal text in the same way... [This] concept of textual versions is an effort to come to grips with the special fact about modern texts, and to offer a means of marking out the distinctive features of the several versions of a particular work (24, 56-58).

Como podemos observar en la cita, la amplia variedad de variantes textuales —bajo las reconsideraciones críticas que la teoría editorial contemporánea hace— no limita a “Wild Swans” a ser sólo un poema con una versión y mucho menos a aseverar las intenciones que tenía Yeats. La multiplicidad de textos hace válidas varias visiones del poema: “The wide range of published and prepublished textual forms which the modern editor has at his disposal corresponds to various sorts of 'intentions'”. Bornstein añade: “Indeed, the literary work might be said to exist not in any one version, but in all the versions put together. In reading a particular page, we would want to know of the other versions of that page, and the first step in reading would then be to discover what other pages exist with claims on our attention” (*Material* 6). En estas dos citas encontramos los problemas principales de la industria editorial y la crítica, pero en especial la confirmación de los textos como un *corpus* en movimiento el cual no depende sólo de una sola configuración. Otro de los problemas principales en la composición de las

ediciones críticas disponibles de Yeats reside en la poca disponibilidad de un formato que muestre las dos ediciones impresas de “Wild Swans”. Sin un estudio textual o editorial, los conflictos entre las ediciones impresas que hemos visto a lo largo de este capítulo son ignorados dejando una parte del significado total del poema a un lado, favoreciendo las lecturas que los editores desean imponer.

En mi lectura de “Wild Swans” hice hincapié en la tensión generada cuando son confrontadas las dos versiones del poema. Una lectura del poema con una única versión del mismo nos dejaría con otra interpretación y, en mi opinión, incompleta del texto. Creo que mediante las lecturas textuales, se puede reflejar el proceso más “completo”, mas no definitivo, tanto de la composición del poema como de su aparición en distintas ediciones y su acomodo en los volúmenes y libros de poesía consecuentes.

Capítulo 3: “An Irish Airman Foresees his Death” y “On Being Asked for a War Poem”.

Sociedad de Amigos del Texto

Roland Barthes

It is also evident... that it is not the poet's function to relate actual events, but the kinds of things that might occur and are possible in terms of probability or necessity.

Aristóteles

1

En este capítulo analizaré los poemas “An Irish Airman Forsees His Death” y “On Being Asked for a War Poem”.¹⁰ Contrario a “Wild Swans”, estos dos poemas contienen poco material en forma de manuscrito. Después del análisis textual y editorial de los poemas, relacionaré la conformación de los dos volúmenes de *WSC*: la construcción de (19) como un volumen en contra de las opiniones sobre la guerra a diferencia de (17), del cual existe la idea general de ser un volumen altamente personal y biográfico (Schuchard 416-418). Exploraré las relaciones contextuales y metonímico-sinecdóticas de los poemas, particularmente en los volúmenes posteriores a *WSC*. En este capítulo observaré las distintas opiniones de los poemas en contexto. Analizaré cartas, entrevistas, prefacios e introducciones que Yeats hizo a lo largo de la composición de estos dos poemas ya que me parecen cruciales para entender tanto los procesos de composición como de diseminación de los textos.

La relación más importante entre los poemas y sus publicaciones es la que estos

¹⁰ Escogí estos dos poemas no sólo porque están presentes en alguno de los dos volúmenes de *WSC* sino por su relación implícita así como su intrincada historia textual y editorial. A diferencia del capítulo anterior, en éste propongo revisar ciertas opiniones así como interpretar los poemas dentro del contexto de la poesía de la Primera Guerra Mundial (la influencia de Wilfred Owen en particular) y el significado que generan entre sí al ser poemas sobre la guerra.

tienen con el contexto editorial de la Primera Guerra Mundial, el cual cambió la sensibilidad poética inglesa hasta mediados de la década de los cuarenta. Yeats no estaba aislado de esta influencia y la historia de los manuscritos de “On Being” lo demuestra. Cabe mencionar la relación que la guerra tuvo con la industria editorial y cómo impactó de distintas formas (económica y políticamente) a Yeats. En este contexto “On Being” tiene una gran importancia en el contexto de la historia editorial de la época así como en la labor que Yeats realizó como antologador en *The Oxford Book of Modern Verse*.

Por el otro lado tenemos “Irish Airman”, poema escrito en una serie de elegías dedicadas a Robert Gregory bajo la revisión y tutela de Lady Gregory. Durante gran parte del siglo XX, críticos como Ellmann, Witt y Kermode se han centrado en el “grado de honestidad” que Yeats expresaba hacia Gregory de manera personal y, más tarde, reflejado en los poemas. Propongo desmitificar esta visión debido a que la “honestidad” yeatsiana es un concepto nebuloso, el cual puede ser usado de forma errónea y nos puede llevar de nuevo a la edición o elección de textos mediante la “intención del autor”. En general, “Irish Airman” tiene una importancia vital en *WSC* (19) y en el canon del poeta debido a su naturaleza métrica al igual que el significado contrastante que genera en oposición a “In Memory of Major Robert Gregory” y “Reprisals”.

Observemos la diferencia entre “Irish Airman” y “Wild Swans”: mientras en el primer poema la mayoría de las modificaciones consisten en revisiones hechas con lápiz o tinta en ediciones publicadas, en el segundo encontramos la mayoría de éstas en los manuscritos. La naturaleza de “Irish Airman” es única en comparación con otros en *WSC* (como “Upon a Dying Lady” con su enorme número de pruebas).

Los manuscritos son dos: “NLI 13, 587 (13)” o “13”, ahogada en la Biblioteca Nacional de Irlanda y “Quinn (3)” o “Q3” en la colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York (*WSC MM xv, xix*). Los dos, como veremos adelante, tienen la peculiaridad de tener un número pequeño de correcciones así como pocas diferencias en sus códigos lingüísticos y bibliográficos. Existen otro tipo de revisiones que Yeats hizo y se conservan en las pruebas impresas y volúmenes de *WSC* (19) las cuales fueron usadas para la versión de 1920 (número asignado por *VP* 48) y las posteriores, como la antología “definitiva” *The Poems of W. B. Yeats* (número *VP* 98). Estas revisiones se encuentran en distintos lugares: “NYP (4)” dos páginas de prueba para la versión de *WSC* 1920 también en la colección Berg (*WSC MM xviii*); “Clark”, copia de *WSC* (19) con revisiones en tinta para la versión de 1920 (*WSC MM xiii*) y “ABY (4)” también copia de *WSC* (19) en posesión de Anne Butler Yeats (la localización de los manuscritos cuando este trabajo fue escrito es desconocida pero es probable que se encuentre en la Biblioteca Nacional de Irlanda). Procederé, como en el capítulo anterior, a revisar las variantes textuales de los manuscritos, y después las variantes editoriales encontradas en las pruebas para la publicación del volumen de 1920.

On the death of an Irish air-man
who joined early in the war

" I know that I shall meet my fate
Some where among the clouds above,
Those that I fight I do not hate
Those that I guard I do not love.
My country, in Kildare's Cross
my country, men Kildare's poor
no likely end can bring them loss
Or leave them happier than before.
No law, no duty bids me fight
nor public men nor angry ~~crowd~~^{crowd}
a lonely impulse of delight
Drove to the tumult in the clouds.
I balance all brought all to mind
The years that come seem'd best of time
A sort of breath 12 years behind
In balance with the life or death

Figura 16 "NLI 13, 587 (13)".

únicos manuscritos sobrevivientes de “Irish Airman”. En el primer manuscrito observamos pocas correcciones (versos cinco y diez) así como los dieciséis versos que conformarán el texto de las versiones impresas de (19), (20) y las colecciones posteriores. Desgraciadamente no existe o no hay conocimiento de un registro anterior que nos hable de la composición del tema, el metro, la rima y la elección de título. El cuerpo del poema en el manuscrito es bastante limpio y sin muchas manchas de tinta o tachaduras, a diferencia de los manuscritos de “Wild Swans”.

La peculiaridad que “13” tiene, radica en el título y las comillas al principio del primer verso. El título, “On the death of an Irish air-man”, sugiere un aviador irlandés cualquiera enlistado en un momento particular de la Primera Guerra Mundial. La preposición inicial nos remite a otros poemas del canon de Yeats (en *WSC* “On Woman”, el propio “On Being asked for a War Poem”) que relatan un suceso histórico; este suceso sugiere que el poema comienza con unas comillas, citando a alguien. Sin embargo estas comillas no están cerradas al concluir el poema sino en el verso dieciséis que incluso carece de punto final. La única corrección que se muestra en la rima es el cambio en el décimo verso de “clou” por “crowds”; esta última palabra rimaría con “clouds” y evitaría la repetición de “clou” (aparentemente “clouds”).

“Quinn 3” o “Q3”

The ~~A~~ Irish Air-man foresees his death

I know that I shall meet my fate

Somewhere among the clouds above;

Those that I fight I do not hate

Those that I guard I do not ~~lo~~ love;

My ~~people are~~ country is Kiltartan Cross,

My countrymen Kiltartan's poor,

5

No likely end could bring them loss
 Or leave them happier than before.
 Nor law, nor duty bade me fight,
 Nor public man, nor cheering crowds, 10
 A lonely impulse of delight
 Drove to this tumult in the clouds,
 I ballanced [sic] all, brought all to mind,
 The years to come seemed waste of breath,
 A waste of breath the years behind 15
 In ballance [sic] with this life, this death.

(WSC MM 63)

Los cambios en “Q3”, aunque pocos, son significativos: el título cambia dramáticamente; no existen comillas al comienzo del poema; sólo hay tres correcciones (en el título y los versos cuatro y cinco) y la conjunción en el último verso del poema. Este último cambio se mantendrá hasta la edición “definitiva” de 1949, pasando por WSC (17), (19) y (20) y las posteriores ediciones. El ligero pero significativo cambio modifica la interpretación final del poema. “In ballance [sic] with” modifica de igual forma a “this life” o “this death”, dándole un valor igual a la vida y muerte del aviador. La elección del aviador, “a lonely impulse of delight”, no queda con la lectura que propone “Q3”: “In ballance [sic] with this life, this death.” La lógica de los manuscritos indica el gran peso que tienen las aposiciones (vv. 3-4, 9-10) y la simetría (tanto prosódica como rítmica). De esta forma la lectura de “13” de “life or death” está justificada en el contexto de la decisión del aviador mientras que en “Q3” “death”, sería una aposición de “life” — ya que “death” y “life” son regidas por la preposición “with”— siguiendo la lectura simétrica que propongo de los dos manuscritos.¹¹

11 Mi lectura sigue el cambio de código contextual en los dos manuscritos al igual que en el capítulo anterior.

AN IRISH AIRMAN FORESEES
HIS DEATH

I KNOW that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public man, nor angry crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of
breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

18

Figura 17 "AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH" WSC (19).

AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross, 5
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public man, nor cheering crowds, 10
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of [breath,
A waste of breath the years behind 15
In balance with this life, this death.

(WSC MM 62; VP 328)

La siguiente etapa del poema se encuentra en el volumen publicado por Macmillan en WSC (19). A diferencia de “Wild Swans”, en este poema no se encuentran pruebas previas a la publicación. Los cambios respecto a “Q3” son un par de comas (como en “13”) y el cambio de título a “AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH” el cual aparece en altas. Por primera vez tenemos el poema impreso con el nuevo título. Algo a considerar es que “Irish Airman”, junto con “The Collar Bone of a Hare”, “Tom O'Roughley”, “His Phoenix”, “In Memory of Alfred Pollexfen”, y los subtítulos de los poemas de “Upon a Dying Lady”, “A Prayer on Going into My House” y “The Saint and the Hunchback” son los únicos títulos que están en altas; la mayoría de éstos son añadidos indiscriminadamente en WSC (17), (19) y en la edición de 1949.

En cualquiera de las ediciones actuales, el formato de (19) está perdido. Las modificaciones siguientes pertenecen a tres volúmenes distintos de *WSC* (19) que fueron cambiados para la edición de *WSC* (20): “NYP (4)” o “N4”; “Clark” y “ABY (4)” o “A4”. Las variantes encontradas en “Clark” no son aclaradas por Parrish, excepto una: “[...] Yeats entered a few ink revisions toward the edition of 1920” (*WSC MM* xiii). Para el volumen de 1920, estas modificaciones son visibles en los versos nueve al once:

“N4”: “Nor public man nor cheering crowds” v. 10 (*WSC MM* 63).

“Clark”: “Nor public men, nor cheering crowds” v. 10 (63).

“A4”: No law, no duty bade me fight,

Nor the emotion of great crowds

The lone impulse of my ~~delight~~ vv. 9-11 (63).

Si volvemos a *WSC* (19) encontramos las líneas así:

Nor law, nor duty bade me fight,

Nor public man, nor angry crowds,

A lonely impulse of delight... (63).

Cualquier lector o crítico puede remitirse a su propia edición de los poemas de Yeats y no encontrará ninguna de las versiones anteriores, ni de “A4” ni de *WSC* (19): en lugar de éstas aparece la versión nombrada como “definitiva” por Allt y Alspach (*VP* xxxv) en el volumen de poemas *The Poems of W. B. Yeats* de 1949 (número 98 en *VP*).

Aun cuando tenemos estas versiones distintas del poema, no podemos observar el desarrollo métrico; en cambio encontramos el desarrollo de los versos once y dieciséis. Podemos observar en “Irish Airman” una de las demostraciones más efectivas

del monólogo dramático en la literatura inglesa. Incluso con la falta de manuscritos que nos guíen en el desarrollo de la rima y la medida del verso, podemos observar la construcción métrica y ese *balance* —el desarrollo de ideas así como la recreación espacial del poema. Bornstein parafrasea a Vendler: “[in] the four-beat march rhythm of 'Irish Airman,' Vendler swiftly zeroes in on telling details, such as the clouds being 'above' in line two to indicate that the speaker begins on the ground, whereas the later phrase 'this tumult in the clouds' suggests that he has moved into the sky” (“Of What is Past” 612).

Encontramos aquí dos aspectos esenciales en la lectura del poema: el ritmo estable y la simetría tanto rítmica como espacial: ésta, como Vendler lo nota, está reflejada en la forma en la cual se sitúa el aviador. Aquí la simetría del movimiento iguala a la simetría métrica la cual se ve reflejada desde un principio en los manuscritos. “A lonely impulse of delight”, o como aparece tachado en “A4”, “The lone impulse of my delight” es un verso extraño si tomamos en cuenta algunas de las interpretaciones que se le pueden dar en el contexto del poema. Si observamos este verso aislado del cuerpo del poema, es una decisión hecha por el aviador en el fervor propio de alguna emoción. Cuando observamos el verso en el poema, vemos que el impulso contrasta con la decisión general del aviador de ir a la guerra. Esto lleva a la mayoría de las interpretaciones (como la de Witt o Ellmann) a sugerir qué tan honesto es el poema en relación a la amistad entre Yeats y Gregory. En mi opinión, no sólo basta con diferenciar la subjetividad del monólogo dramático sino la subjetividad en relación con otro poema de WSC (19), “In Memory of Major Robert Gregory”,¹² una elegía compuesta en once

12 Esta elegía, literalmente encargada por Lady Gregory por la muerte de su hijo, tiene la peculiaridad de contar con una vasta cantidad de manuscritos y varias decenas de revisiones. Lady Gregory estuvo pendiente de la composición ya que quería una elegía digna del talento de su hijo. Como Kelly menciona,

partes que muestra la exaltación de los talentos individuales y compara al aviador con otros grandes irlandeses o escritores en general. Lo que impacta es el lugar de los poemas en *WSC* (19): en la tabla (ver página 13) podemos observar el orden de los poemas: inmediatamente después de “In Memory” viene “Irish Airman”. Si esto fue deliberado o si fue decisión de Thomas Mark sigue siendo un misterio: lo que sabemos es que el código bibliográfico de los dos poemas, situados uno junto al otro, crea un código contextual con un significado que contrasta las dos situaciones de Gregory. Por un lado tenemos una crónica indirecta de los atributos de Gregory así como de su linaje y su sacrificio por Irlanda y, en el siguiente poema, tenemos a Gregory, en un monólogo, decidiendo y peleando con cierta resistencia filosófica. La tensión que se crea a partir de esta situación crea una división en la mencionada “honestidad” de Yeats al escribir. ¿Es acaso importante la honestidad no sólo en la poesía sino en la literatura y el arte? ¿Es importante saber la opinión de Yeats si los poemas expresan lo contrario?

Martin nos dice que los poemas en (17) tratan sobre tres temas principales (57) —ninguna de ellos tiene que ver con Gregory— y concluye: “In the elegy [“In Memory of Major Robert Gregory”] the hero's death is a victory” (71). Yo agregaría que la muerte de Gregory en “Irish Airman” es una derrota ya que la visión que el monólogo ofrece es completamente distinta a la anterior mencionada por Martin, con el verso once en juego, es difícil de entender en el código bibliográfico de *WSC* (19).

Kelly nos ofrece una respuesta que inclina la interpretación hacia el lado histórico y biográfico de Yeats: “‘In Memory’ is a more unstable poem than is often recognized,

los atributos de Gregory y la relación que Yeats tenía con él son dudosos: Yeats, según Kelly (408), no estaba convencido de la habilidad militar y artística de Gregory y esto se manifiesta en las cartas a Maud Gonne y a John Quinn, además de un artículo publicado en *The Observer*. “He had registered his ambiguous attitude towards Gregory's character in a diary entry and although the absoluteness of death put his reservations into a different perspective the ambiguity could never be quite exorcised...” (Kelly 407).

and a close reading shows how difficult it was for Yeats to suppress the doubts and ambiguities he felt about its subject” (412). Las “ambigüedades” son creadas también por el contexto del poema y la posición crucial que toma junto a “Irish Airman”: los dos poemas en contexto tienen concordancias más allá de las temáticas—la necesidad de una legitimación histórica de su poesía y del volumen: “Much of the success of the poem depends, as in many others where Yeats is attempting to mythologize his friends, upon its convincing the reader that this transformation is more than mere grandiloquence, more, that is, than a superior kind of poetic special pleading” (409). Esta grandilocuencia contrasta claramente con cualquier forma de búsqueda espiritual y nos remite a la línea onceava de “Irish Airman”: “For once, in a Coole poem Time becomes an accessory rather than an enemy: in the poems about Robert, Time wins” (412). La tensión creada por el manejo del tiempo en las distintas versiones de “Wild Swans” juega en contra de la visión que como lectores nos ofrece “Irish Airman”, la cual tiene que ver más bien con la decisión del piloto: “A lonely impulse of delight.” Es decir, el tiempo en “Wild Swans” produce una expectativa y una conclusión (en cualquiera de sus dos formas) mientras que en “Irish Airman” crea una incertidumbre la cual puede ser explicada mediante una explicación biográfica.

Si bien la respuesta de Kelly a nuestra pregunta inicial se inclina al mencionado lado biográfico del poema, existe una posibilidad de interpretación que no ha sido explorada por ninguno de los críticos de *WSC* (Martin, Kelly o Schuchard) la cual sitúa al poema en el contexto de la Primera Guerra Mundial. David Holdeman menciona la importancia de “A lonely impulse of delight” en el contexto histórico del volumen:

In the 1917 book, Yeats’s only reaction to World War I had been the brief demurrer offered in “On being asked for a War Poem.” [...] his antipathy to

Britain's empire left him largely indifferent to the fighting on the continent, especially after the Rising. Robert Gregory's death presented a dilemma: the poet could not remain silent in response to the loss of his dearest friend's only son, but mixed feelings about that son and his cause made honest commemoration awkward[...] "An Irish Airman foresees his Death" memorializes Gregory indirectly, putting Yeats's own ambivalence about the war into the mouth of a pilot not specifically identified. It celebrates this airman's courage, but also raises questions about the nature of a sacrifice made for "A lonely impulse of delight." Is the airman pursuing the mask of secret exultation that prepares the self for satisfying contact with something beyond its bounds? Or is he numbed by suicidal desire for obliterating absorption into the cosmic oneness? (68).

Observamos en esta cita la importancia y el significado que generan los poemas entre sí mismos. Aquí el código contextual de la edición de 1919 lleva el libro a un territorio el cual la edición anterior carecía: una postura política y personal ante la escritura de la poesía de la Primera Guerra Mundial y sobre la opinión de un poema hacia una figura, en este caso y como lo menciona Holdeman, el Mayor Gregory y su representación poética. Podemos ver cómo estas posturas críticas respecto a la opinión biográfica de un autor están en conflicto debido a que tenemos dos poemas antitéticos que generan significados distintos —el sacrificio activo del Mayor Gregory en "Irish Airman" y la exaltación poética en "In Memory". El proceso sinecdótico-metonímico que generan los tres poemas mencionados con anterioridad cobra una serie de significados distintos al observar estos tres poemas: la poesía de guerra, la situación biográfica y la "honestidad" de Yeats al escribir poesía. Este proceso amplía el panorama interpretativo de los poemas; si antes el proceso mismo había extendido las dos interpretaciones de "Wild Swans" a las interpretaciones entre *WSC* (17) y (19) ahora añade la interpretación en los contextos históricos y personales de Yeats.

En “Irish Airman”, a diferencia de “Wild Swans”, encontramos dos manuscritos modificados. La revisión ocurre cuando ya se ha publicado al menos una versión del poema. Esto genera un problema de autoridad literaria respecto a las versiones existentes y su fidelidad. ¿Cuál es el verdadero “Irish Airman”? ¿Existe un verdadero y único poema en la colección? Esto abre la puerta a otra posibilidad en la cual un poema está compuesto por una serie de posibilidades y factores dentro y fuera del texto de *WSC* (17). Como podemos observar, la decisión de que “Irish Airman” de 1949 sea el único texto disponible en las ediciones actuales no es tan arbitraria como parece aunque recaer en la opinión de Allt y Alspasch quienes tienen una idea del texto como objeto fijo heredada del *New Criticism* (Bornstein, *Material* 53-55). La decisión está basada en un argumento crítico que sigue esta corriente crítica en vez de tomar en cuenta los procesos editoriales descritos con anterioridad y es aquí donde difieren una edición ecléctica como *VP* y una edición textual como *WSC MM*. Las repercusiones que tenemos en la decisión de sólo tomar una versión de “Irish Airman” las vemos entre (19) y el texto “definitivo”: evitan que existan estas otras lecturas de materiales o de versiones igualmente validas y le dan a *WSC* un significado distinto al que tienen sus dos versiones (17) y (19). Mediante el proceso sinécdrótico-metonímico “Irish Airman” obtiene varias significaciones en las distintas ediciones y como podemos ver en las distintas versiones de los poemas, las relaciones internas tienen significado tanto por sí mismas como por su relación metonímica-sinecdótica con los distintos manuscritos o poemas de los mismos volúmenes. Aclararé esto en la última parte de este trabajo.

“On Being Asked for a War Poem” cuenta con un manuscrito original (“NLI 30,415” o “415”) y varias copias modificadas: una página en la Biblioteca Pública de Nueva York (“Quinn 30” o “Q30”); una página en la Biblioteca Burns en la Universidad de Boston; una copia en College of the Holy Cross en Massachusetts; un fragmento de una carta enviada por Ezra Pound a Harriet Monroe (en esta carta venían incluidos siete poemas copiados por Pound, uno de ellos “On Being”, “Chicago (2)” o “C2”); y una copia sin identificar en la Universidad de Yale (*WSC MM xi-xxiii*). Existen dos correcciones en tinta a dos volúmenes impresos: la primera de éstas es a un volumen de *WSC* (19) hecha por Yeats para la impresión de *WSC* (20); la otra es un volumen de *Later Poems* (1922) (número de *VP* 54) en los que se encuentran siete poemas con revisiones hechas por Yeats, en posesión de Anne Butler Yeats.¹³

Dadas las interpretaciones que se le han dado a las dos ediciones de *WSC* (Schuchard, Martin), el poema requiere un estudio distinto al de “Wild Swans” ya que gran parte del significado que genera este poema en la edición “definitiva” de 1949 es diferente en términos de manuscritos.

13 De todas estas variantes analizaré “415”, *BH*, *WSC* (17), “Q30”, *WSC* (19) y “Clark” en ese orden. Aunque Parrish no da un orden cronológico como en “Wild Swans” y “Irish Airman”, se puede datar la mayoría de los manuscritos y las pruebas editoriales debido a indicaciones externas como la fecha al final del poema, o bien por el año de publicación en algunas revistas. Creo que es importante tener un conocimiento histórico del poema debido a los distintos significados que adquiere a través del tiempo en sus distintas publicaciones. El orden lo obtuve gracias a la información adjunta que tenía la mayoría de los manuscritos y las ediciones publicadas (por ejemplo la fecha de la carta de Pound, “C2”).

[NLI 30,415]

To a friend who has asked me to sign his
manifesto to the neutral nations.

I think it better than the Times like these
A poet keeps his mouth shut, for in truth
we have no gift to give a statesman right
He has had his fill, meddling, who can please
A young girl in the end of the world,
Or an old man upon a winter night

Wm. Feb 6. 1911

Fig. 18 "NLI 30,415" o "415".

ON BEING ASKED FOR A WAR POEM

[NLI 30,415]

To a friend who has asked me to sign on his
manifesto to the neutral nations.

- 1 I think it better that at times like these
- 2 A poet keep his mouth shut, for in truth
- 3 We have no gift to set a statesman right
- 4 He has had his fill of meddling who can please
- 5 A young girl in the indolence of her youth
- 6 Or an old man upon a winters night.

WBY. Feb 6. 1915

found in NLI 30,415 transcribed above

Quinn (30)
BC (3)
Holy Cross
Chicago (2)
Yale (4)
Clark
ABY (2)

published in *The Book of the Homeless* (1916)

WSC (17), (19)

title A Reason for keeping Silent Yale (4), BH on being asked to write a poem on the war BC (3) on being asked to write a war poem Holy Cross On Being Asked for a War Poem Chicago (2), Quinn (30), WSC

1 at] in Chicago (2), WSC

2-3 *rev to* That we should hold our tongues, for its but truth

That we've no . . . then *rev del* Clark

2 A poet] We poets BH keep] should keep Chicago (2) shut; Holy Cross truth, Quinn (30) A poet keep his mouth shut *del in pencil to* A poet's mouth be silent ABY (2)

3 We have *rev from* He has BC (3) we have *rev in pencil to* He has then original restored with stet ABY (2) We have BH right. BC (3), Holy Cross right; BH, Chicago (2), Quinn (30), WSC

4 He has] He's BH He s BC (3) his fill] enough BH, BC (3), Holy Cross, Chicago (2), Quinn (30), WSC

5 youth, Chicago (2), Quinn (30), WSC

6 winter's BH, Chicago (2), WSC no punct Holy Cross

6/ W.B.Yeats BH W B Yeats BC (3), Holy Cross; no date or signature Chicago (2), Quinn (30), WSC

Fig. 18; transcripción.

El primer manuscrito —“NLI 30,415” o “415”— contiene, al igual que “Irish Airman”, sólo

una versión terminada: el proceso de construcción como el que se encuentra en “Wild Swans” está ausente. “415” tiene un título “To a friend who has asked me to sign on his / manifesto to the neutral nations”, seis versos, una firma y una fecha: “WBY. Feb 6. 1915”. Éste es el primero de la serie que tomo en cuenta debido a su fecha de composición. El poema es una dedicatoria debido a su sugerente título que indica una referencia explícita a una petición y a una persona: “The request had come from Henry James, who was helping Edith Wharton bring out a collection of war poems to raise money for the Belgian refugees in Paris” (Perloff 228); “Yeats received a request [...] for a poem to be included in [...] an anthology of war literature published to raise money for the Belgian refugees [...]” (Longebach 118-119).

El poema en sí mismo es una negación: no propone una elegía u otro género poético como el adecuado para debatir el tema, sino que cumple la necesidad del poema en ese momento, la cual conocemos por información adyacente y no por lo que Yeats “intentaba hacer” (esto último, como lo he dicho anteriormente es imposible de saber. Ver capítulo 1). Lo que llama la atención es la poca puntuación y la complejidad prosódica y el manifiesto sobre el que se está hablando. Vemos cómo se construye entre el contenido del poema, el título y la fecha al final: “times like these”, en relación con “neutral nations”, hace referencia a los países sin actividad bélica en la Primera Guerra Mundial, aunque también podría referirse a los problemas nacionalistas que Irlanda atravesaba a principios del siglo XX. De nuevo, el contenido del poema necesita de un referente histórico para generar el significado suficiente en sí mismo; el significado cambió con el nuevo código bibliográfico y contextual de la primera publicación *The Book of the Homeless*. Podemos observar cómo funciona el proceso metonímico-sinecdótico en este primer manuscrito: “415” representa una parte en

relación con el corpus de “On Being” que representa una expresión en respuesta a otros poemas de guerra tanto en el contexto histórico como en las publicaciones periódicas que enumeraré a continuación.

THE
BOOK OF THE HOMELESS

(*LE LIVRE DES SANS-FOTER*)

EDITED BY EDITH WHARTON

Original Articles in Verse and Prose
Illustrations reproduced from Original Paintings & Drawings



THE BOOK IS SOLD
FOR THE BENEFIT OF THE AMERICAN HOSTELS FOR REFUGEES
(WITH THE FOYER FRANCO-BELGE)
AND OF THE CHILDREN OF FLANDERS RESCUE COMMITTEE

NEW YORK
CHARLES SCRIBNER'S SONS

MDCCCCXVI

Figura 19. Portada. *BH*, 1916.

THE BOOK OF THE HOMELESS

EDITH WHARTON

Preface xix

The Tryst. *Poem* 41

MARGARET L. WOODS

Finisterre. *Poem* 43

W. B. YEATS

A Reason for Keeping Silent. *Poem* 45

*The French poems, except M. Rostand's Sonnet
are translated by Mrs. Wharton*

Figura 20. Índice. *BH*, 1916.

The Book of the Homeless o *Le Livre des Sans-Foyer (BH)*, publicado por Charles Scribner's Sons en Nueva York 1916, es fundamentalmente un libro para recaudar ayuda económica. Encontramos una introducción de Theodore Roosevelt; entre los colaboradores están Sarah Bernhardt, Rupert Brooke, Jean Cocteau, Joseph Conrad, Thomas Hardy, Henry James, Igor Stravinsky y muchos más: es un libro con nombres establecidos de importantes artistas modernistas de distintas disciplinas, países y épocas. Los poemas, ensayos y cuentos están intercalados con pinturas, grabados, fotografías y partituras. Por ejemplo, el poema de Rupert Brooke es una canción melancólica del viento como personaje y sus andanzas por varios lugares; “Cry of the Homeless” de Hardy es un típico diálogo entre dos personajes hardyanos que mezclan el contexto histórico y el contexto personal para hacer una reflexión filosófica con tintes políticos: “the mastering minds of Europe / That contrived our misery” (*BH* 16); “Epitaphé” de Francis Jammes muestra la desolación absoluta del pueblo francés en los momentos de guerra: “HERE such an one lies dead for France” (18). La imagen que da el libro mediante los poemas, en su código bibliográfico, es una mezcla de protesta política así como una evasión mediante ensoñaciones como la descrita por Margaret Woods en “Finisterre”, poema que se encuentra antes de “A Reason for Keeping Silent”. El poema de Yeats necesita del contexto de *BH* para crear otro significado al cual se adhieren los demás poemas a partir de esta colección: un poema de temática bélica. Mediante el proceso metonímico-sinecdótico, “A Reason” se recontextualiza en esta publicación: es un poema con objetivos altruistas.

W. B. YEATS

A REASON FOR KEEPING SILENT

I THINK it better that at times like these
We poets keep our mouths shut, for in truth
We have no gift to set a statesman right;
He's had enough of meddling who can please
A young girl in the indolence of her youth
Or an old man upon a winter's night.

W. B. YEATS

Figura 21 "A REASON FOR KEEPING SILENT".

Observamos la diferencia en el título de "A REASON FOR KEEPING SILENT". "415" estaba destinado a aparecer en *BH* pero el nuevo título cambia de manera contrastante su relación con el contenido: el código bibliográfico cambia la forma de percibir este poema y pasa de una petición a una manifestación política. Los cambios en el poema se encuentran en los versos dos, tres y cuatro, que incluyen el cambio del pronombre singular y los verbos conjugados al plural, así como un punto y coma y "has had his fill of" por "he's had enough meddling" respectivamente. Estos cambios no modifican la estructura o la prosodia del poema. En un libro donde la premisa principal es la protesta en contra de la guerra, el título anterior no hubiera sido lo suficientemente claro: *BH* no es un "manifiesto to the neutral nations" lo cual nos lleva al porqué el poeta debe quedarse callado, que desde el punto de vista de Yeats en 1917 es la forma por la que

no se debe de escribir sobre la guerra.

Esta versión del poema en sí misma es un oxímoron: la contradicción de términos radica en que el poeta al no decir “nada” sobre la guerra (debido a que no es razón suficiente para lo que él cree que un poema debe decir) habla en el contexto de un libro de escritos que tratan sobre la guerra. Según los últimos dos versos de “A Reason” existe una serie de formas poéticas adecuadas para expresar el sufrimiento o la acción heroica (esto lo veremos más adelante con la poesía de Owen) como la elegía (“In Memory”), la declamación romántica (“Lines Written in Dejection”) o la meditación (“Wild Swans”). Es decir, “A Reason” es un poema sobre los temas de la poesía de guerra (idealmente la poesía de guerra que Yeats asume como legítima). Más allá de ser un comentario irónico observamos que el tono de protesta no es similar al de Hardy o Jammes: aquí radica la diferencia entre el significado que genera “A Reason” y los demás poemas de la antología. La preocupación de Yeats parece única ya que muchos de sus contemporáneos, como Virginia Woolf, hacían énfasis en la guerra y no en la que se percibía en los medios o cómo se reflexionaba sobre ella. En el siguiente apartado del capítulo veremos cómo la poesía de guerra se relaciona con Yeats de distintas maneras y cómo esta visión en 1915-19 justifica la edición de *The Oxford Book of Modern Verse*.

En la siguiente parte del corpus de “On Being” se encuentran el manuscrito *Holy Cross* (HC) y una copia del poema transcrita por Pound en una carta, “Chicago (2)” o “C2” (WSM MM xii-xiii). El cambio principal entre HC y “C2” es el nuevo título en bajas y altas respectivamente: “on being asked to write a war poem”; “On Being Asked to Write

a War Poem” (*WSC MM* 219).¹⁴

El nuevo título crea un significado similar al que aparece en *BH*. El manuscrito se encuentra en una colección llamada “The Fatherless Children of France”, “[a] response to an appeal for a contribution for war orphans” (*WSC MM* xiii): ambos poemas son compuestos y publicados por encargo para un código bibliográfico específico, el cual está instalado en el contexto de la poesía de la Primera Guerra Mundial. El cambio de título genera una declaración del “propósito” del poema en el contexto de la nueva edición (las antologías bélicas son, digamos, una metonimia de la guerra mientras las revistas periódicas son una sinécdoque de la poesía de guerra). Respecto al cambio de título Stallworthy menciona: “I would also have supported Mrs. Yeats in her valiant effort to have reinstated the *original* version [*WSC* (17) y (19)] which was [*BH*]... The savage colloquialism is more in harmony with the poet’s true attitude towards his subject” (Stallworthy 6, cursivas mías).

Aquí Stallworthy diferencia el contenido del poema de su necesidad de cumplir con un propósito (“his subject”). Stallworthy comenta solamente sobre las versiones disponibles en ese momento, *BH* y *WSC* (17), y puestas en *VP* a diferencia de las que ofrece *WSC MM*. Me gustaría resaltar un par de cosas para diferenciar la respuesta estética y la decisión editorial yeatsiana: Stallworthy apoya la decisión de Mrs. Yeats de cambiar la versión con base en la actitud de Yeats hacia la guerra —desinterés por el conflicto en el que Irlanda fue un país neutral— y la “expresión” del poema debido a cierto *colloquialism* de una versión a otra. Lo “coloquial” existe por la referencia que crea el poema pero a mi parecer, la literatura como expresión artística es una transformación y por ende el grado de qué tan coloquial es algo resulta nebuloso. La

14 Después del título los cambios entre *HC* y *C2* son similares a los de *BH*, la mayoría de pronombres y puntuación.

actitud de Yeats hacia el poema, parafraseando a Stallworthy, no tiene relación alguna con el coloquialismo del poema: lo “coloquial” de “A Reason” en los estándares editoriales del *New Criticism* es una justificación basada en la “intención del autor”.

Aun así me parece interesante la elección que realizan Stallworthy y Mrs. Yeats ya que bajo estos mismos preceptos —la respuesta personal subjetiva— Yeats elegía su poesía y la de otros poetas. El problema que encuentro aquí no es la elección estética en comparación con un criterio editorial sino que la “intención del autor” puede ser usada en distintos contextos como el de una carta con evidencia manuscrita o una entrevista respecto a la obra del autor. Hay que hacer la diferencia entre criterio editorial, elección de poemas en una edición y la edición por medio de la “intención del autor”, lo cual haré en la sección siguiente.

THE BALLOON OF THE MIND

Hands do what you're bid;
Bring the balloon of the mind
That bellies and drags in the wind
Into its narrow shed.

TO A SQUIRREL AT KYLE-NA-GNO

Come play with me;
Why should you run
Through the shaking tree
As though I'd a gun
To strike you dead,
When all I would do
Is to scratch your head
And let you go.

ON BEING ASKED FOR A WAR POEM

I think it better that in times like these
A poet keep his mouth shut, for in truth
We have no gift to set a statesman right;
He has had enough of meddling who can please
A young girl in the indolence of her youth,
Or an old man upon a winter's night.

IN MEMORY

Five and twenty years have gone
Since old William Pollexfen

Figura 22 "On Being Asked for a War Poem". WSC (17).

ON BEING ASKED FOR A
WAR POEM

I THINK it better that in times like
these
A poet keep his mouth shut, for in
truth
We have no gift to set a statesman
right;
He has had enough of meddling who
can please
A young girl in the indolence of her
youth,
Or an old man upon a winter's night.

Figura 23 "On Being Asked for a War Poem". WSC (19).

El siguiente paso en la historia de la publicación de "On Being" se encuentra en los dos volúmenes principales, WSC (17) y (19). En (17) el poema tiene el número diecinueve y se encuentra en la página dieciséis junto con otros tres, exactamente en la recta final de la serie de poemas cortos —antes de "Upon a Dying Lady" y la obra *At the Hawk's Well*— mientras que en (19) se encuentra en el lugar treinta en la página sesenta y ocho, igualmente seguido y antecedido por "To a Squirrel at Kyle-Na-Gno" y "In Memory

of Alfred Pollexfen”(ver tabla en página 13).

“On Being” de WSC (17) tiene un significado mientras que en (19) se genera uno que se inclina hacia la guerra y la escritura de la poesía de guerra. WSC (17) es un poemario más personal, lo que Schuchard describe como: “mired in the emotional realities and intellectual hatreds of the objective world” (416). En cambio, en WSC (19) observamos como “On Being” adquiere contextualmente un significado que lo une con los poemas que tratan sobre Gregory anteriormente. En (19) la preocupación estética se ve alejada para dar un panorama desolador de la guerra como el contexto histórico y editorial que Yeats atravesaba: “lifted by the recovery of a subjective reality that leads the poet back to a lost visionary plane” (416). Digamos, lo que representa “On Being” en WSC 17 es una reflexión personal junto con otros poemas distantes al tema que este poema genera en (19), en los que existe una clara preocupación por la poesía de la guerra, su representación y, como Kelly dice, su “honestidad”. Schuchard comenta: “On Being Asked for a War Poem', where in declining the invitation he declares that the poetic act of 'meddling' is sufficient if it please an indolent young girl or an infirm old man, thereby declaring his indulgent, sentimental art unworthy of its muse and of his distant visionary masters” (418). “On Being” (17) refleja cómo se escribe y percibe la poesía de guerra de ese momento y la poesía heroica irlandesa que escribía el propio Yeats; en (19) encontramos que esta “sentimental art”, si tomamos en cuenta el propio “On Being” ya con “In Memory” y “Irish Airman” en el mismo volumen (y “Reprisals” y “Easter 1916” en el corpus de composición), es una visión que contrasta con la grandiloquencia y solemnidad de los *Edwardian Poets* y la crudeza y “passive suffering” de la poesía de Wilfred Owen.

Como veremos en la siguiente parte del capítulo, esto se encuentra ligado a una

preocupación editorial, estética, política y económica que permeará las propias decisiones estéticas y editoriales que Yeats tomará más tarde al conformar su propia antología de poesía. Este poema demuestra, mediante sus distintas representaciones y los significados que adquiere, la gran cantidad de contextos que pueden pasar desapercibidos cuando nos acercamos a la obra de Yeats. Observamos que *VP* toma el texto base (o el que se lee en las antologías de Finneran de la edición de 1949) sin tomar en cuenta, por ejemplo, las distintas modificaciones hechas en los manuscritos de John Quinn, el acaudalado coleccionista de arte que financió en varias ocasiones el trabajo de William y también el de John Butler Yeats.

Observamos en las dos partes anteriores cómo ambos poemas funcionan de maneras distintas en sus contextos bibliográficos. Una de las lecturas que no ha sido tomada en cuenta con tanta frecuencia por los críticos de este periodo es la de los poemas en relación con su contexto editorial en la guerra.

La Primera Guerra Mundial impactó la producción cultural, económica y bélica del planeta. Entre sus distintas manifestaciones culturales existen las protestas en varios sectores de Inglaterra y, por supuesto, de Irlanda. Mientras en Inglaterra se veía con cierto recelo la decadencia del Imperio Británico, los irlandeses (y algunos escritores y escritoras inglesas) miraban hacia su independencia y la forma en la que Irlanda se abocaba al conflicto interno. Las protestas venían de distintas partes, desde la pintura hasta la industria editorial: un clásico ejemplo es el de Virginia Woolf, quien se manifestó en contra de la forma en la cual las editoriales censuraban y manejaban las opiniones de distintos artistas en varios ensayos y libros, principalmente en *Three Guineas* y *A Room of One's Own*. Como hemos visto en *BH*, las revistas modernistas servían como un escaparate en el cual poemas, como los de Hardy, proyectaban una protesta dentro de un solo volumen, el cual se configuraba una opinión o interpretación a partir del código contextual. De ahí el poder que muchas de estas revistas y manifiestos tenían en la opinión pública. Las revistas modernistas, además de tener un objetivo estético tenían uno político: el protestar contra la guerra (exactamente una de las quejas en "On Being").

Entre los poetas que se manifestaban en contra del conflicto se encontraba Wilfred Owen, uno de los máximos representantes de la poesía de guerra inglesa del

siglo XX, quien tuvo un lugar importante en el desarrollo de una estética nueva en la percepción del asunto; su poesía tiene una resonancia particular en contraste con la de Yeats. En general, la poesía inspirada por la Primera Guerra Mundial, para la fecha de publicación de *WSC* (17), era bastante conocida y existían dos vertientes principales: una más laudatoria, encabezada por Rupert Brooke e inspirada en el estilo edwardiano (heredero del romanticismo tardío y de la poesía victoriana) y la otra encabezada por Siegfried Sassoon y Wilfred Owen, en plena oposición a los anteriores poetas. Los poemas bélicos de *WSC* (19) se localizan en alguna de estas dos vertientes: “In Memory” y “Shepherd and Goatherd” con toda su historia editorial se encuentran en el lado laudatorio mientras que “On Being” y “Irish Airman”, junto con “Reprisals”, son una crítica directa de la guerra de la percepción de ésta en la industria editorial y la estética poética imperante de ese momento.

Es difícil encontrar una opinión directa de Yeats respecto a la dialéctica estética que la poesía de guerra enfrentaba en ese momento: las cartas (salvo una que mencionaré más tarde) ofrecen poca información más allá de una opinión respecto a la política. Es en la introducción a *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935* donde encontramos una opinión estética a la poesía del período (1914-1918).¹⁵ Cabe resaltar que esta introducción fue escrita casi veinte años después del conflicto y muchos de los

15 *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935* es una antología de poemas que es editada usualmente por reconocidos académicos o poetas para la editorial de esa universidad. La elección, como en la mayoría de las ediciones contemporáneas de poesía, es unívoca y es más bien usada para reflejar el gusto del poeta al público: un buen ejemplo es la antología de Philip Larkin. Entre los autores que aparecen en la antología de Yeats se encuentran W. H. Auden, Edmund Blunden, Rupert Brooke, Joseph Campbell, Walter De La Mare, Thomas Hardy, Gerard Manley Hopkins, Rudyard Kipling, Cecil Day Lewis, Ezra Pound, Siegfried Sassoon, Stephen Spender, Oscar Wilde y el mismo Yeats. Algunos de estos poetas, como Blunden, Campbell, Kipling, Pound y Sassoon, aparecen en varias antologías de poesía de la Primera Guerra Mundial y algunos de estos poetas —Rupert Brooke, Thomas Hardy, Ezra Pound— tienen una relación directa con Yeats: Brooke al igual que Hardy se encuentran en la primera publicación de “On Being” en *BH* y Pound copia en una de sus cartas este mismo poema. Así que el tema de la poesía de guerra y los poetas en este periodo particular no le era desconocidos a Yeats: cualquier desarraigo con esta escuela poética se debe más bien a gustos y elecciones personales.

preceptos que Yeats tenía de la poesía cambiaron de manera drástica (el mejor ejemplo se encuentra en poemas que escoge para esta antología). Antes de comentar veamos lo que Yeats escribe:

I have a distaste for *certain* poems written in the midst of the great war; they are in all anthologies [...] The writers of these poems are invariably officers of exceptional courage and capacity, one man constantly selected for dangerous work, all, I think, had the Military Cross; their letters are vivid and humorous, they were not without joy [...] In poems that had for a time considerable fame, written in the first person, they made suffering their own. I have rejected these poems for the same reason that made Arnold withdraw his *Empedocles on Etna* from circulation; *passive suffering is not a theme for poetry* [...] If war is necessary, or necessary in our time and place, it is best to forget its suffering as we do the discomfort of fever, remembering our comfort at midnight when our temperature fell, or as we forget the worst moments of more painful disease”(xxxiv-xxxv, cursivas mías).

Esta introducción no intenta justificar el proceso de selección como un proceso editorial sino justifica la elección personal de Yeats basada en un disgusto particular, “distaste” hacia la poesía que Owen y Sassoon escribían. Esto se ve reflejado en la discriminación de las versiones y cualquier editor hace uso de cierto criterio, por más subjetivo que sea. Encontramos varias coincidencias con los dos poemas analizados con anterioridad en este capítulo: vemos que Yeats edita estos poemas no tanto por la “honestidad” que despliegan y menos por el valor de los soldados, sino que para Yeats la poesía de guerra habla de una acción —como Gregory y sus acciones en “Irish Airman”— en contra del “passive suffering” de Owen (en “S. I. W.” por ejemplo)¹⁶. Esto también ocurre en “Irish Airman” y “In Memory” como vimos con la anterior controversia

16 La gran diferencia que encuentro en la forma que Yeats editaba textos es en *Works of William Blake: Poetic, Symbolic, Critical* donde, junto con Edwin Ellis llevó a cabo una selección de los documentos y manuscritos así como acuarelas y grabados con un criterio editorial establecido (Bornstein 2006: 24).

que Kelly menciona respecto a la “honestidad” sobre Gregory en “In Memory”. Aquí es cuando la diferencia entre la “intención del autor”, los criterios editoriales y las opiniones generales de los autores difieren de manera importante: este último ejemplo es bastante claro porque Yeats justifica subjetivamente su elección, mas no es una elección que esté orientada según su intencionalidad literaria.

Veamos la cita en detalle. Yeats no cuestiona el “exceptional courage and capacity” de los oficiales que escriben poesía. Los poemas que están escritos “in the first person” tienen el atributo de hacer este sufrimiento pasivo algo real (o más bien latente). Es característico entonces pensar que los poemas que están más cerca de la acción, para Yeats, tienen un valor estético sobresaliente para estar en cierta antología a diferencia de otros los cuales contienen este “passive suffering”. Claramente ninguno de los criterios editoriales que tienen los verdaderos poemas de guerra (“[passive] suffering in the first person”) está alineado con los poemas que consideró como poemas de guerra en *WSC* (19). El punto de discusión respecto en la elección en la antología de 1936 y la elección de tópico en los poemas de *WSC* (19) nos lleva a la pregunta más inmediata, ¿qué es para Yeats una edición y qué significa editar?

Hemos visto en los capítulos anteriores, los procesos tanto de los manuscritos y editoriales y cómo configuran las ediciones que leemos hasta nuestros días. Los procesos mediante los cuales Yeats editaba su propia poesía son variados y la mayoría responden a criterios estéticos que el poeta tenía de su poesía: la mayoría de estos criterios indicaban una “mejora”. Esto no pasa con la forma en la que Yeats editaba poesía, es decir, la forma en la que creaba y editaba es disímil en varias formas y en otras bastante parecida. La estética de la guerra que Wilfred Owen proponía no correspondía con la estética que Yeats entendía como “poesía de guerra” en su

antología y tampoco correspondía a la estética de sus propios poemas.¹⁷ Para Yeats editar es una cuestión de llevar la respuesta estética de un contexto a otro: del contexto de *WSC* al contexto del código bibliográfico de su antología de poesía. Editar exige tomar decisiones basadas en preceptos espaciales, económicos e incluso políticos así como tener un criterio para observar qué es mejor para una edición mejor y por qué se deja fuera tal cosa.

Pero, ¿por qué fue dejado fuera el poeta más importante de este círculo? La poesía de Owen era poco conocida en el momento de publicación de *WSC* (19) y no fue hasta la publicación y difusión por parte de Sassoon en la década de los treinta que su poesía se dio a conocer, como bien lo podemos observar en la introducción de Yeats. Al momento de su muerte, Owen había publicado cinco poemas (Owen vii) en revistas o publicaciones periódicas similares a *BH*. La ausencia de Wilfred Owen habla de una preocupación estética de la cual claramente Yeats se quiere deslindar; sin embargo como lo visto en la nota 17, él conocía la obra de Owen antes de hacer *The Oxford Book*. Sobre esto comenta Stallworthy:

The 1936 Oxford Book of Modern Verse is a classic example of *one man's monumental prejudice*. Both the selection and the introduction—although a triumph of incisive and sustained rhetoric—should be read for the light they cast on Yeats, rather than for an informed guide to the subject [...]
The Cheshire poets have their place [...] The Irish Brigade is there [...]

17 Entre los documentos que relacionan a Yeats y a Owen tenemos también una carta del último dirigida al editor y artista Osbert Sitwell escrita en julio de 1918, cuatro meses antes de su muerte, en la cual menciona la búsqueda de un editor para su libro de poemas. Nos dice Bell "At some time in July he listed the poems that would be included in his first collection. [...] On the same sheet of paper he wrote down the names of those to receive copies. The list reads: 'S. S. [Siegfried Sassoon], R. Graves... W. B. Yeats'" (336). El otro documento existente se encuentra en forma de manuscrito del poema "S. I. W."; donde se encuentra un epígrafe perteneciente a la pieza teatral *The King's Threshold* (*Poems of WO* 138). Los manuscritos existentes del poema, con la cita de Yeats incluida desde el inicio se pueden encontrar en el sitio *The First World War Poetry Digital Archive* (25/07/2011) <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/db/results.phpCISOBBOX1=wilfred+owen&CISOBBOX2=&CISOBBOX3=poem&CISOBBOX4=S.I.W.&CISOFIELD1=langua&CISOFIELD2=covera&CISOFIELD3=objecb&CISOFIELD4=title&CISOOP1=all&CISOOP2=exact&CISOOP3=exact&CISOOP4=exact&CISOROOT=%2Fww1&CISOSORT=descri|f>>.

Wilfred Owen, on the other hand, does not appear at all because, declared the pontiff, 'passive suffering is not a theme for poetry' (5-6, cursivas mías).

Stallworthy argumenta y marca la diferencia entre el criterio editorial (espacio, economía de palabras, número de estrofas) y el prejuicio estético (la decisión subjetiva en una elección). Sin embargo, existen dos puntos que el crítico menciona y con los cuales no estoy de acuerdo: él basa un criterio editorial en la “intención del autor” (como lo vimos en la sección referente al *colloquialism*) y la segunda, que Yeats no era “an informed guide on the subject.” Uno puede cuestionar si es acaso Wilfred Owen uno de los poetas mencionados, pero como he mencionado antes, Yeats estaba consciente quién era Owen. Por la evidencia es claro que Owen es el principal sujeto del bombardeo: el poeta sirvió en la guerra desde octubre de 1915 hasta diez días antes de la firma del armisticio, recibió la *Military Cross* en 1918 (*Selected Letters* xiv-xvii) y si hay algo de lo que se le califica a la poesía de Owen, en general, es el sufrimiento. La ausencia de Owen es evidente si observamos la aparición de Rupert Brooke en la antología; la carta enviada a Dorothy Wellesley contiene un par de justificaciones más burdas y concluyentes:

My anthology continues to sell, & the critics get more & more angry. When I excluded Wilfred Owen, whom I *consider* unworthy of the poets' corner of a country newspaper, I did not know I was excluding a revered sandwich-board Man of the revolution & that some body has put his worst & most famous poem in a glass-case in the British Museum—however if I had known it I would have excluded him just the same. He is all blood, dirt & sucked sugar stick (look at the selection in Faber's Anthology—he calls poets 'bards,' a girl a 'maid,' & talks about 'Titanic wars'). There is every excuse for him but none for those who like him... (Carta fechada diciembre 26 de 1936, en *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, p. 113 citado en Rusche, cursivas mías).

Esta justificación, menos elocuente que la publicada en la introducción, explica por qué a Yeats le desagradaba Owen: “He is all blood, dirt & sucked sugar stick”. Para Yeats todo lo que contuvieran estas premisas poéticas era desechable. Simplemente, Owen no era de su agrado y menos para ponerlo en su antología, lo que nos lleva de nuevo a la pregunta de la estética general de la poesía de la Primera Guerra Mundial y la poesía de guerra de Yeats. Para el irlandés, editorialmente hablando, no existe este cambio de estética desarrollado a partir de Owen y Woolf concerniente a los poemas y prosa de guerra. Yeats tenía un programa estético editorial en 1935 que se inclinaba con la poesía de guerra a un sentido más victoriano. Esto quedó claro cuando Lady Gregory ordenó a Yeats no enviar “Reprisals” —monólogo dramático satírico en el cual el Mayor Gregory da otra versión de lo sucedido en su muerte— a *The Times* (WSC MM 421).

Entonces, más allá del “propósito” o de las “intenciones finales” de Yeats observamos una disposición particular en los poemas de guerra en WSC (19): dos de ellos hechos por encargo (“Irish Airman” y “In Memory”) y tres de ellos hechos en respuesta a los hechos político-militares “actuales” o a otros poemas (“On Being”, “The Sad Shepherd” y “Reprisals”). Las respuestas al orden de los poemas fueron de distinta índole: “The poem, [...] inspired an angry response from the strongly anti-German Quinn, who told Yeats, ‘those five or six lines were quite unworthy of you and the occasion ... I do not believe in divorce between letters and life or art and war’” (Perloff 228). La cita del coleccionista John Quinn —tan importante para la historia de WSC— nos lleva a preguntas más abstractas respecto a lo que la poesía de Yeats representa en general y sobre todo los temas manejados por él hasta entonces. Temáticamente el poema, “On Being”, es diametralmente opuesto a la opinión que Yeats tiene sobre Owen, y Quinn está en lo correcto al creer que no existe “[a] divorce between letters and life or art and

war”: el mejor ejemplo está en la reacción repelente de Yeats a los poemas de Owen. Aun cuando un poema fue incluido en la versión (17) y otro en (19), las relaciones que por sí solos y por relación en el código contextual generan una serie de significados. ¿Pero cómo se generan estos significados? Para ello tenemos que ir de nuevo a la cita de de Man y observar el proceso metonímico-sinecdótico que se genera en WSC (19): la interpretación metafórica o la exégesis de (19) tendría un valor asignado —una explicación prosódica del volumen— mientras los procesos detallan la atribución del significado bélico a (19). Los dos procesos no ilustran el contexto bélico en (17) porque “On Being” está aislado de los poemas que aparecen en (19).

Tomando en cuenta el amplio y vasto estudio que ha tenido la obra de Yeats respecto al nacionalismo irlandés y la *Irishness*, falta un estudio bibliográfico completo de “Irish Airman” en relación con los otros poemas en *Collected Poems* o *The Poems of W. B. Yeats*, por ejemplo. El estudio de los manuscritos así como de las versiones editoriales revela una serie de opciones que nos hace pensar en la naturaleza de las producciones literarias en la industria editorial. Por ejemplo, “On Being” pasa de ser un poema por encargo a ser un acompañante estilístico de la visión de los poemas que Yeats tenía tanto en 1917 como en 1935. Este último punto, como vimos en el capítulo tiene que ver con la “honestidad” de la poesía o “el grado de honestidad” que tiene un poema con respecto a la “realidad”. El problema principal que encuentro en el desarrollo argumentativo de Stallworthy es el que tiene que ver con la “intención del autor” respecto a los poemas tratados en el capítulo: la “honestidad” de Yeats no tiene nada que ver con su “intención” y menos puede ser usado como un criterio editorial.

Los textos se someten a una serie de procesos que son ignorados tanto por el público en general como por estudiantes y académicos. Las lecturas textuales y

editoriales de la poesía de guerra en un contexto del volumen histórico —y que se complementa con la historia editorial de las publicaciones en las que aparecen los poemas así como las introducciones o comentarios adyacentes y selecciones editoriales— deben ser extendidas en futuros estudios a la obra de Yeats en general y a sus distintos volúmenes de poesía. Una visión —desde mi punto de vista— retrograda y decimonónica de la edición de los textos sólo nubla y perjudica los estudios y alcances que la teoría puede tener (el ejemplo más claro lo tienen los prejuicios de los *New Critics*).

Conclusiones

Toda ley que oprime a un discurso está insuficientemente fundada.

Roland Barthes

The language of the text is transformed by the editor into the discourse of theory.

Patrick McGee

Este trabajo nació de mi necesidad de diferenciar entre una respuesta personal subjetiva y una crítica argumentada en la literatura y el arte en general. Esto me llevó a la lectura de Yeats por distintas rutas y cómo y con qué herramientas ejercemos “una” lectura. La poesía de Yeats está afectada en general por alguna de estas dos posiciones y es un ejemplo perfecto para ver dónde y en qué disciernen. Como ejemplifiqué en el primer capítulo, la serie de recursos académicos con los que contamos actualmente para leer a Yeats están basados en una respuesta personal de parte de varios críticos (como las lecturas de Ellmann). Una de éstas es cómo se fundamentó durante muchos años el valor estético que tenía la obra de Yeats en relación con su vida; fue hasta la década pasada que las primeras biografías académicas realizadas por historiadores con un amplio conocimiento de la cultura irlandesa empezaron a diferenciar entre la vida y obra de Yeats. Esto nos lleva de nuevo al ejemplo de la respuesta personal. Este cambio en el estudio del irlandés ha resultado en la forma en la cual leemos su poesía, e incluso, experimentamos físicamente el texto.

Durante gran parte del siglo XX la crítica yeatsiana, entre varios de sus temas favoritos, ha intentado fundamentar dos posiciones: la primera, la idea de que existe una evolución casi causal, progresiva y determinista que lleva a Yeats de ser un pseudo

romántico obsesionado con un tema patriarcal e idealista —como el renacimiento irlandés— a un Yeats completo tanto consigo mismo como con el mundo editorial y poético de la preguerra, comprometido con el modernismo irlandés del cual es uno de sus principales íconos. El segundo se deriva del primero: existe en esta “evolución perfecta” e idealizada de Yeats como poeta y dramaturgo una forma progresiva en la cual sus textos fueron escritos y por la cual éstos van siendo formados hasta llegar a la “última” edición considerada como la definitiva. De acuerdo con este último punto, las variantes textuales en todas sus formas —según una gran parte de la crítica yeatsiana previa a los ochenta— son entidades únicas las cuales no muestran cambio absoluto ya que están fundamentadas por un aparato ideológico basado en decisiones políticas, económicas y personales. De esta forma la justificación de ciertos trabajos se sustenta en hacernos ver la obra de Yeats y la literatura en general como un proceso natural sin trabas llevado a cabo por una inspiración poética única.

Este trabajo ha intentado probar no lo erróneo de estos dos puntos (ya que denominar algo como “erróneo” sería caer en el mismo juego de denominar algo como “definitivo”) sino lo ilusorio que pueden llegar a tener estas conjeturas. No pretendo descubrir la última interpretación poética sino todo lo contrario: cómo nos interpretamos algo como cierta cosa y sobre todo, cómo se nos presentan los textos bajo los criterios editoriales antiguos y actuales. Yeats no es el único autor que ha sufrido de las clemencias e inclemencias editoriales y más si pensamos en la época de la literatura modernista como el “gran experimento” editorial. McGann puntualiza sobre otro autor influenciado fuertemente por la revisión y la conformación de las ediciones:

Current anthologies of poetry which print selections from Auden choose between these different versions in definite and particular ways. When this happens, an editorial decision intervenes to assume some authority over

the text. In fact, the assumption of authority over texts by later editors (scholarly or otherwise) goes on all the time, and the example of Auden... merely calls attention to the situation. Editors and textual critics are naturally aware of their interventions (Critique 89).

Lo que menciona McGann es de importancia crucial para el desarrollo de cualquier edición: los editores y críticos están conscientes de la forma en la que los textos se diseminan y cómo después son reproducidos para legitimar la opinión o postura de una editorial o un editor; esto pasa en los libros de Yeats y sobre todo en *WSC*. Como vimos en los anteriores capítulos no existe, en mi opinión, una versión única de los poemas; cada poema puede tener una serie de variantes y las versiones pueden estar publicadas a lo largo de los años. Sobre ésta y otras implicaciones ideológicas y estéticas, Bornstein menciona:

...any material page on which we read any poem is a constructed object that will encode certain meanings even while placing others under erasure. In the case of poetry anthologies, the meanings foregrounded are 'aesthetic' and those erased tend to be historical and political [...] Those meanings are carried by bibliographic codes as well as by linguistic ones, which is why paying attention only to the words in reprintings erases the original historicized meanings of the poems and renders even readings that aspire toward the historic and political only on a back-projection of an illusory politics fantasized in the present. [...] The poem, then, exists in multiple versions, several of which can claim authenticity or authorization and can modify contemporary constructions of meaning (*Material* 31).

El poema como una construcción estética ha tenido a lo largo de los años una importancia única (sólo bastaría echar un vistazo a cualquiera de las exégesis temáticas de la poesía de Yeats por parte de Harold Bloom). Otra parte que Bornstein menciona es la del aspecto físico del texto y cómo éste genera cierto significado el cual va a la par de la interpretación prosódica o del valor que tenga un poema o un volumen. Regresaré

a este punto más tarde para ejemplificarlo con el vasto canon de Yeats.

Aunque este estudio tiene un acercamiento textual, la fundamentación teórica está basada en una interpretación prosódica y he aquí la gran diferencia entre lo primero y lo segundo. Una mirada más amplia y aguda es necesaria sobre los textos de Yeats e incluso de *WSC*. En este ensayo tomé en cuenta las variantes textuales de las distintas ediciones en *VP* y también la naturaleza cambiante de los manuscritos. Es necesario realizar un estudio más profundo respecto al código bibliográfico de los distintos textos (*Material 6-7*) no sólo para *WSC* o Yeats sino para cualquier poeta que presente un trabajo en el futuro (*Material 31*). El ejemplo más importante de la falta de estudios es el poco número de traducciones de *WSC* (17) y (19) al español en la cual los libros están fundidos como uno solo y no como dos distintos.

WSC no fue el primer ni el último volumen en ser editado dos veces (*Responsibilities, The Winding Stair, The Green Helmet and Other Poems*) y mucho menos una antología o volumen de poemas en ser trabajado después de cierto periodo de tiempo (*The Rose, In the Seven Woods*). Resulta interesante la poca atención que se le ha dado en relación a la crítica interpretativa: si *The Tower* y *The Winding Stair* junto con *The Poems of W. B. Yeats* son el ápice de la construcción modernista y poética de Yeats, ¿por qué *WSC* no tiene la cantidad de estudios textuales que estos primeros tienen?

Uno de varios estudios posteriores es el del código bibliográfico de los poemas en las dos versiones de *WSC*: cómo se presenta el texto, la conformación del papel así como el origen de los materiales, la tinta, las distintas tipografías y finalmente, el aspecto físico de los poemas de (17) a comparación de (19). Otro punto es la relación metonímica-sinecdótica que tienen los textos de *WSC* (17) y (19) en relación con los

Collected Poems o *The Poems*, donde varían la puntuación y el orden. Un estudio más extenso sería necesario para develar otras interrogantes en el proceso de impresión de los libros. Naturalmente en un futuro debe ser realizado un estudio textual riguroso así como un estudio editorial completo sobre todos los poemas incluidos en las dos colecciones para completar los estudios de los volúmenes existentes publicados por Yeats.

Mediante el estudio textual de poemas selectos de ambos volúmenes pude llegar a una serie de conclusiones: *WSC* no es un texto único conformado por dos libros menores; *WSC* (17) y (19) son dos volúmenes que demuestran un proceso en la maestría y creación poética y no son solamente volúmenes intermedios por los cuales Yeats llegó a su gran última etapa “tardía”. Las formas poéticas de los dos volúmenes son una pieza de cierto valor estético en sí mismo y no adquieren valor por *The Tower* o *Michael Robartes* como en una “carrera por la eternidad” (Foster, 192). El propósito inicial de este trabajo era hacer un estudio de todos los poemas en los dos volúmenes pero debido al espacio y sobre todo a lo ambicioso y tardado dejé el esfuerzo para una ocasión posterior, cuando haya más bibliografía disponible y quizá otro formato digital que permita ver los textos y los manuscritos en su “totalidad”. Esta noción de que Yeats tiene un gran progreso determinista, mediante el cual aspiraba a una superación y al cénit poético, es una idea heredada de la crítica formalista, del *New Criticism* y la crítica formulada por los primeros académicos de Yeats (Witt, Ellmann y Kermode) así como del romanticismo inglés tardío.

También tuve la impresión de que *VP* no es una edición completa: ¿cómo es que se puede —si es que es necesario— mejorar *VP*, el santo grial para el académico yeatsiano? Varios académicos han descubierto (algunos mencionados en este trabajo)

en el volumen que incluye “todos” y cada uno de los poemas escritos por Yeats de manera definitiva (la llamada “versión ecléctica”): “One might argue that an eclectic text should be constructed on the basis of the first edition, with the later additions and revisions incorporated from the subsequent editions or manuscripts” (*Critique* 59). En mi opinión las ediciones únicas y definitivas corresponden a una labor comercial de parte de las editoriales de finalizar y legitimar la obra del autor: “Thus, the paradoxical effect of editions like *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats* is to enshrine whatever version the edition uses as its base text (usually the latest) and cause the reader to skip over the very apparatus that would allow reconstruction of alternate versions” (*Material* 44). Después de tener un amplio panorama de la crítica yeatsiana en los últimos ochenta años, he llegado a la conclusión de que este análisis textual y editorial de WSC sirvió para mostrar ciertos aspectos del volumen que no son conocidos o presentados a los lectores de manera usual: “Textual indeterminacies just spur us on to the act of abolishing them, replacing them with a stable meaning. [...] The reader, it would seem, is engaged in fighting the text as much as interpreting it, struggling to pin down its anarchic 'polysemantic' potential within some manageable framework” (Eagleton 71). Una conclusión más radical sería la del manejo ideológico del aparato editorial occidental frente a las editoriales pequeñas como Dun Emer/Cuala Press.

Conforme pasan los años parece que entramos en un callejón sin salida en el cual ninguna edición podría satisfacer las necesidades académicas que se requieren en el siglo XXI. El legado de personajes como Thomas Mark o el propio Yeats entorpeció el trabajo académico a la hora de la recolección y catalogación de los textos. Tanto es así que la discusión entre las ediciones completas y definitivas sigue hasta nuestros días

con el legado que Mark dejó: “In fact, *Poems* (1949) was both less and more than advertised: it was *not* a 'Definitive Edition,' a final, pure emanation from the master's hand; it was the product of the silent but active intervention of both the poet's widow, Mrs. W. B. Yeats, and Yeats's principal editor at Macmillan, London, Thomas Mark” (Finneran, “Text and Interpretation” 18).

Rehacer *VP* parecería para algunos académicos una blasfemia; me adhiero al grupo de que pide una nueva edición con las variantes editoriales y sobre todo, con otro aparato teórico. Si bien las variantes (*collations*) y el trabajo de Allt y Alpasch es invaluable para los lectores y académicos, la proeza de una nueva edición conlleva una serie de retos que bien pueden coartar la objetividad y más cuando la fundamentación teórica estaba basada en la “intención del autor”. Una de las experiencias al trabajar con las reproducciones de los manuscritos así como con las distintas ediciones del libro resultó en un cuestionamiento de cómo se ha editado a Yeats durante casi 125 años y también cómo serán vistas las ediciones de Yeats en el futuro. Un ejemplo de las ediciones contemporáneas son los nuevos facsímiles editados por Scribner a cargo de Bornstein. Actualmente existen dos, *The Tower* y *The Winding Stair*, las cuales “recuperan” hasta cierto punto el formato físico de las ediciones originales.

Las ediciones electrónicas parecen ser las más adecuadas para manejar los textos con variantes textuales y editoriales ya que proveen un formato único el cual puede ser moldeado según los requerimientos académicos del momento. El hipervínculo (en tres formatos principales) parece ser el más adecuado para la gestión de los textos. George Bornstein ha trabajado en la presentación final de la edición electrónica de los textos de Yeats que podrán ser consultados en línea en un futuro no muy lejano. Dentro de la serie de mejoras que existen en estas ediciones electrónicas

se encuentran las siguientes: “Three major ways in which an electronic edition might surpass a printed one are in its handling of annotation, of alternate versions and of bibliographic (as opposed to linguistic) codes” (“Beyond” 49). Naturalmente esto nos lleva a una serie de posibilidades que *VP* o los manuscritos editados por Cornell —o cualquier libro— ofrece. Digamos, una edición electrónica satisfaría la forma de leer e interactuar con los distintos códigos y sobre todo satisfaría las necesidades de los estudiantes y críticos de *WSC* en sus dos volúmenes.

Por último quisiera comentar el desarrollo poético diacrónico de la poesía como una suerte de superación determinista. Sobre esto Barthes menciona: “La división de una época de una obra, en fases de evolución —pese a tratarse de una operación imaginaria— permite entrar en el juego de la comunicación intelectual: uno se hace inteligible” (*Barthes por Barthes* 157). Vemos en esta cita otro aspecto de la legitimación de un texto: la creación se fundamenta, gracias a varias premisas filosóficas heredadas del positivismo, cuando se tiene historia. No estoy en contra de un estudio revisionista o diacrónico de la obra de Yeats sino más bien que me resulta difícil entender cómo la crítica ha llevado a tales grados de recreación un estudio sin una visión más general sobre la conformación de las ediciones de algunos poemas y el significado que obtienen en distintos contextos, como es el caso de las versiones de “On Being”. La evolución métrica es un claro y formal ejemplo de un progreso en la manipulación del poeta el cual puede ser ejemplificado entre *WSC* (19) y *Michael Robartes and the Dancer*.

Es decir, si tenemos un contexto editorial y textual junto con uno biográfico, histórico, político y económico no dejaremos a un lado las posibilidades interpretativas de un estudio de los volúmenes de Yeats de manera diacrónica. El legado prosódico de Yeats, el legado textual así como el proceso de los manuscritos y las variantes

posteriores muestran una diferencia con los últimos volúmenes, como *The Tower*. “Looking back from the distance, Yeats saw his poetic strength gathered in the greater simplicity of *The Tower*... But he must have sensed that *The Wild Swans at Coole* was the watershed for the *great* work to come, for it was that volume that his major battles as visionary poet were fought and won” (Schuchard, 427-428). Estas batallas a las que se refiere Schuchard no son solamente metafóricas sino físicas: en los manuscritos “Wild Swans” demuestra una lucha ontológica; “Irish Airman” nos habla de un ideal casi desconocido contra la lucha pasiva y “On Being” demuestra un posición política y estética hacia un conflicto armado y la industria editorial. Es por esto que este tipo de lecturas e interpretaciones —las textuales y editoriales— son necesarias para develar ciertos procesos, no sólo basados en aspectos prosódicos de “una” versión “final” del poema. La poesía de Yeats —los manuscritos y las versiones impresas— están en una lucha constante por ser mostradas en el ámbito académico, por un “artifice of eternity” (VP 408). Como en “Sailing to Byzantium” Yeats lucha por una existencia más allá de lo físico, los estudiantes y académicos de Yeats debemos pedir mejores ediciones que tomen en cuenta al mismo lector y el ardua labor del poeta.

Bibliografía

Allt, Peter y Russell K. Alspach eds. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. 3ra. ed. Londres y Nueva York: Macmillan, 1966.

Aristotle. *Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. Vol. XIII. Loeb Classical Library 199. Trad. Stephen Halliwell. Massachusetts: Harvard UP, 1995.

Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Kairós, 1978.

_____. *El Grado Cero de la Escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2009.

_____. "The Death of the Author" en *Image-Music-Text*. Ed. y Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana P. 1977.

Ben-Merre, David. "The Brawling of a Sparrow in the Eaves: Vision and Revision in W. B. Yeats." *Journal of Modern Literature* 31.4 (Verano, 2008).

Blake, James. "Primavera Sound 2011". *Pitchfork*. Pitchfork, 2011. Web. (8/1/2012) <http://pitchfork.com/tv/special-presentation/1710-james-blake/?utm_campaign=search&utm_medium=site&utm_source=search-ac>.

Bloom, Harold. "Poetry, Revisionism, Repression." *Critical Inquiry* 2.2 (Invierno, 1975): 233-251.

Bornstein, George. "Beyond Codex Editing: A Prototype for the Hypermedia Yeats Project." *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies* 14 (1998): 48-59. Ed. Richard J. Finneran. Michigan: U of Michigan P.

_____. *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

_____. "Of What is Past, or Passing, or To Come': Recent Yeats Scholarship." *Modernism/modernity* 16.3 (2009): 609-614.

_____. "What Is the Text of a Poem by W. B. Yeats." *Palimpsest. Editorial Theory and the Humanities*. Ed. George Bornstein. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993: 167-193.

_____. "Yeats and Romanticism" en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Ed. Marjorie Howes y John Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2006: 19-35.

Bradford, Curtis. *Yeats at Work*. Nueva York: Ecco Press, 1965.

De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." *Diacritics* 3.3 (otoño, 1973): 27-33.

Eaves, Gregory N. "Swans, Doubles, Reflections: Hydromancy in Coole Park." *Colby Quarterly* 28.2. (1992, junio, Artículo 6): 104-114.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. 2da. Edición. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.

Foster, R. F. *W. B. Yeats: A Life: I. The Apprentice Mage, 1865-1914*. Oxford y Nueva York: Oxford UP, 1997.

Finneran, Richard J. "From Things Becoming to the Thing Become": The Construction of W. B. Yeats's "The Tower." *South Atlantic Review* 63.1 (invierno, 1998).

_____. "Text and Interpretation in the Poems of W. B. Yeats." en *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*. Ed. George Bornstein, Ann Arbor: U of Michigan P, 1994: 17-48.

Foucault, Michel. "What is an Author?" en *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Aesthetics, Method, and Epistemology*. Vol. 2. Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley. Nueva York: The New Press, 1998.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1973.

Groden, Michael. "Contemporary Textual and Literary Theory " en *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*. Ed. George Bornstein. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

Holdeman, David. *The Cambridge Introduction to W. B. Yeats*. Cambridge, Cambridge UP, 2006.

Jakobson, Roman, Stephen Rudy. "Yeats' 'Sorrow of Love' through the Years" en *Poetics Today 2.1a Language and Poetry*. (Autumn, 1980): 97-125. (22/04/2010). <<http://www.jstor.org/stable/1772355>>.

Kelly, John. "'Friendship is the Only House I Have': Lady Gregory and W. B. Yeats." en *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000: 407-413.

Levine, Herbert J. "'Freeing the Swans': Yeats's Exorcism of Maud Gonne". *ELH* 48.2 (verano, 1981): 411-426.

_____. "Teaching 'The Wild Swans at Coole'." *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies* 13 (1995): 71-80. Michigan: U of Michigan Press.

Longebach, James. *Stone Cottage. Pound, Yeats & Modernism*. Nueva York: Oxford UP, 1988.

Lynch, Deirdre. "Poems in Process" en *The Norton Anthology of English Literature*. Vol.

2. Ed. Stephen Greenblatt. Nueva York: W. W. Norton, 2006: A19-A23.

Martin, Graham. "The Wild Swans at Coole." *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*. Eds. Donoghue, Denis y J. R. Mulryne. Londres: Edward Arnold, 1965: 54-72.

McGann, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville: U of Virginia P, 1992.

_____. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton UP, 1991

McNamee, Brendan. "Whatthen?": Poststructuralism, Authorial Intention and W. B. Yeats". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 18 (2005): 215-226.

Owen, Wilfred. *Selected Letters*. Ed. John Bell. Oxford, Oxford UP, 1998.

_____. *The Poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. Londres: Chatto & Windus, 2008.

Parrish, Stephen. Ed. *The Wild Swans at Coole: Manuscript Materials by W. B. Yeats*. Cornell Yeats. Ithaca: Cornell UP, 1994.

Perloff, Marjorie. "Easter 1916': Yeats's First World War Poem." *The Oxford handbook of British and Irish war poetry*. Ed. Tim Kendall. Oxford: Oxford UP, 2007: 227-241.

Pethica James. "A Note on the Texts." *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000: xxi-xxiv.

_____. "Bibliographical and Textual Appendix." *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. James Pethica..Nueva York: W. W. Norton, 2000: 502.

_____. "Introduction" en *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000. xi-xx.

Rosenthal, M. L. "The Wild Swans at Coole. Manuscript Materials by Stephen Parrish ed." Rev of *The Wild Swans at Coole. Manuscript Materials. Yeats: an annual of critical and textual studies XIV*. Richard Finneran ed. Michigan: U of Michigan P, 1998.

Rusche, Harry. "William Butler Yeats. On Being Asked for a War Poem (1915)" en *Lost Poets of the Great War*. Página web. (26/07/2011)
<<http://english.emory.edu/LostPoets/Yeats.html>>

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1979.

Schuchard, Ronald. "Hawk and Butterfly: The Double Vision of *The Wild Swans at Coole* (1917, 1919)." *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000: 416-428.

Sokolsky, Anita. "The Resistance to Sentimentality: Yeats, de Man, and the Aesthetic

Education". en *Yeats's Poetry, Drama and Prose*. Ed. Dennis Donoghue. Nueva York: W. W. Norton, 2000: 457-458.

Stallworthy, Jon. *Between the Lines: Yeats's Poetry in the Making*. Oxford: Clarendon P, 1963.

Stevens, Sufjan. "It's Sufjan Stevens Way or the Highway". Entrevistado por Brandon Stosuy. *Interview Magazine*. Interview Magazine, 2011. Web. (9/1/2012) <<http://www.interviewmagazine.com/music/sufjan-stevens-bqe#page2>>

The First World War Poetry Digital Archive (25/07/2011) <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/db/results.phpCISOBOX1=wilfred+owen&CISOBOX2=&CISOBOX3=poem&CISOBOX4=S.I.W.&CISOFIELD1=langua&CISOFIELD2=covera&CISOFIELD3=objecb&CISOFIELD4=title&CISOOP1=all&CISOOP2=exact&CISOOP3=exact&CISOOP4=exact&CISOROOT=%2Fww1&CISOSORT=descrijf>>.

Wade, Allan. *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*. Londres: Hart-Davis, 1951. 3rd ed. Rev. Ed. Russel K. Alspach, 1968.

Wharton, Edith ed. *The Book of the Homeless*. Nueva York: Charles Scribner's, 1916.

Woolf, Virginia. *Night and Day*. Harmondsworth: Penguin, 1992.

Yeats, W. B. "A Reason for Keeping Silent." *The Book of the Homeless. Le Livre de Sans-Foyer*. Ed. Edith Wharton. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1916.

_____. "An Irish Airman Foresees his Death." *The Wild Swans at Coole*. Londres y Nueva York: Macmillan, 1919.

_____. "On Being Asked for A War Poem." *The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse*. Dublin: Cuala Press, 1917.

_____. "On Being Asked for A War Poem." *The Wild Swans at Coole*. Londres y Nueva York: Macmillan, 1919.

_____. *The Collected Poems* ed W. B. Yeats. 2da ed. Ed. Richard Finneran. Nueva York: Scribner, 1996.

_____. *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Londres: Oxford UP, 1960.

_____. *The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse*. Dublin: Cuala Press, 1917.

_____. *The Wild Swans at Coole*. Londres y Nueva York: Macmillan, 1919.

_____. *The Wild Swans at Coole*. Nueva York: Macmillan, 1920.

_____. "The Wild Swans at Coole" en *Little Review. A Magazine of the Arts*. (junio 1917): 9.

Figuras

Fig. 1 large_1619. 2005. *York Modern Books*. Página Web. (10/3/2011). <http://www.yorkmodernbooks.com/books/YEATS_W_B_The_Wild_Swans_at_Coole_Other_Verses_and_a_Play_in_Verse_1619.htm>.

Fig 2. *The Wild Swans at Coole*. 1919. Archive.org. (10/3/2001) <<http://www.archive.org/details/cu31924012971580>>

Fig. 3. "NLI 30,416, 2r" o "2r".

Fig. 4. "NLI 13, 587(1), 1r" o "1r".

Fig. 5. "NLI 13, 587(1), 1v" o "1v".

Fig. 6. "NLI 13, 587(1), 6r" o "6r".

Fig. 7. "Quinn (1) 1r" o "Q1r".

Fig. 8. "Quinn (1) 2r" o "Q2r".

Fig. 9. Portada. *LR*, Junio de 1917. (20/08/ 2011). <<http://dl.lib.brown.edu/repository2/repoman.php?verb=render&id=1297798381125002&view=pageturner&pageno=9>>. *The Modernist Journals Project*. Brown University and University of Tulsa. http://www.modjournal.org/render.php?id=1297798381125002&view=mjp_object

Fig. 10 "The Wild Swans at Coole". *LR*, Junio de 1917. (20/08/ 2011). <<http://dl.lib.brown.edu/repository2/repoman.php?verb=render&id=1297798381125002&view=pageturner&pageno=9>>. *The Modernist Journals Project*. Brown University and University of Tulsa. http://www.modjournal.org/render.php?id=1297798381125002&view=mjp_object

Fig. 11 "The Wild Swans at Coole". *WSC* (17). (20/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/wildswansatcoole00yeatrich#page/n15/mode/1up>>.

Fig. 12 "The Wild Swans at Coole". *WSC* (17) (20/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/wildswansatcoole00yeatrich#page/n15/mode/1up>>.

Fig. 13 "The Wild Swans at Coole". *WSC* (19) (20/08/2011). *The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse*. Open Library.org. <<http://www.archive.org/stream/wild00swansatcooleyatrich#page/n7/mode/1up>>.

Fig. 14 “The Wild Swans at Coole”. WSC (19) (20/08/2011). *The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse*. Open Library.org. <<http://www.archive.org/stream/wild00swansatcooleyeatrigh#page/n7/mode/1up>>.

Fig. 15 “The Wild Swans at Coole”. WSC (19) (20/08/2011). *The Wild Swans at Coole, Other Verses and a Play in Verse*. Open Library.org. <<http://www.archive.org/stream/wild00swansatcooleyeatrigh#page/n7/mode/1up>>.

Figura 16 “NLI 13, 587 (13)” o “13”; transcripción.

Figura 17 “AN IRISH AIRMAN FORESEES HIS DEATH” WSC (19). <<http://www.archive.org/stream/wild00swansatcooleyeatrigh#page/13/mode/1up>> (20/08/2011).

Figura 18 “NLI 30,415” o “415”; transcripción.

Figura 19 Portada. *BH*, 1916. (24/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/bookofhomeless00wharuoft#page/n7/mode/1up>>.

Figura 20 Índice. *BH*, 1916. (24/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/bookofhomeless00wharuoft#page/xvi/mode/1up>>.

Figura 21 “A Reason for Keeping Silent”. *BH*, 1916. (24/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/bookofhomeless00wharuoft#page/45/mode/1up>>.

Figura 22 “On Being Asked for a War Poem” WSC (17). (24/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/wildswansatcoole00yeatrigh#page/16/mode/1up>>.

Figura 23 “On Being Asked for a War Poem” WSC (19). (24/08/2011). <<http://www.archive.org/stream/wild00swansatcooleyeatrigh#page/68/mode/1up>>.