



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

BETWEEN EXTREMITIES.

UN ESTUDIO MATERIAL DEL ROMANTICISMO Y

LA VANGUARDIA EN *THE GREEN HELMET AND OTHER POEMS* DE W. B. YEATS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MODERNAS)

PRESENTA

JAVIER ALBERTO VÁZQUEZ CERVANTES

TUTOR

DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2018



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.

Agradecimientos

A mi novia, mi familia cercana y amigos

Me gustaría agradecer de manera particular a mi mentor, tutor y amigo, el Dr Mario Murgia por su infinita paciencia, los consejos, regaños y chistes durante más de diez años de conocernos. También a la Dra Nair Anaya, quien sin su ayuda se pude concebir este proyecto, así como a la Dra Charlotte Broad por todos los consejos y al Dr Gabriel Linares, la Dra. Aurora Piñeiro y al Dr Juan Carlos Calvillo por leer este trabajo.

Con la ayuda del Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes tuve la fortuna de hacer una estancia de investigación en University College Dublin en Irlanda asesorado por el Dr Luca Crispi. Su ayuda fue invaluable en mi investigación. También me gustaría agradecer a los profesores de esa institución que me ayudaron: Dr Anthony Roche y la Dra Lucy Collins. También al Dr Joe Hassett, quien me otorgó el permiso de reproducir imágenes de ediciones originales de Yeats de su colección privada; también a Eugene Roche de Special Collections y al personal de la biblioteca James Joyce de la misma institución.

Mi investigación no hubiera sido posible sin la ayuda de los especialistas de la National Library of Ireland en Dublín, en particular el de Tom Desmond en la sala de manuscritos. Quisiera agradecer a la misma biblioteca por permitirme reproducir imágenes en esta tesis. Quiero agradecer a Lidia Ferguson y al personal de la Ussher Librar del Trinity College Dublin y a la Board of Trinity por permitirme algunas imágenes en este trabajo. Otras bibliotecas que me dieron accesos a sus archivos fueron Dublin City Council Library y la British Library en Londres. También me gustaría agradecer a Colin Smythe y Warwick Gould por toda su ayuda, dedicación e interés en mi trabajo.

Esta investigación y mis estudios de posgrado fueron posibles gracias a la beca otorgada por la Coordinación de Estudios de Posgrado y al apoyo del Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes. Extiendo un cordial saludo y agradecimiento a todas las instancias administrativas involucradas en este proceso, en especial al personal de la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Letras.

Por último, a mi amigo de Arsenal México, Óscar así como a Liam y especialmente a Declan del Dublin Arsenal Supporters Club por pasarme el balón justo cuando necesitaba meter el gol y también a Joey y Anne de Arsenal Detroit.

Este trabajo fue realizado con herramientas y software libre. Con excepción de las imágenes y reproducciones, cualquier parte de este texto puede ser reproducida de cualquier forma.

“Don't you love it when art imitates life?”

Detective Lennie Briscoe, *La Ley y el Orden*

Índice

| | |
|--|-----|
| Abreviaciones de la obra de Yeats..... | 1 |
| Introducción. ‘Some may have blamed’: Romanticismo, Vanguardia y las diferencias estéticas e históricas en la obra de W. B. Yeats..... | 2 |
| Lista de ilustraciones..... | 20 |
| Capítulo 1. Breve historia del contexto literario y la recepción de <i>The Green Helmet and Other Poems</i> | 24 |
| 1.1 Propósito del capítulo e historia y contexto literario de <i>The Green Helmet and Other Poems</i> | 24 |
| 1.2 La recepción de <i>The Green Helmet and Other Poems</i> en Irlanda y el Reino Unido..... | 36 |
| 1.3 Romanticismo, y Vanguardia en la obra de Yeats..... | 42 |
| 1.4 <i>The Green Helmet and Other Poems</i> (1910) y <i>The Green Helmet and Other Poems</i> (1912): dos libros distintos..... | 48 |
| Capítulo 2. “Wrote and wrought”: estudio textual de <i>The Green Helmet</i> | 59 |
| 2.1 Propósito del capítulo..... | 59 |
| 2.2 Un cambio de estilo para un nuevo poeta..... | 60 |
| 2.3 Temática..... | 63 |
| 2.4 Prosodia..... | 73 |
| 2.5. Estética contemporánea..... | 84 |
| 2.6 De 1910 a 1922..... | 91 |
| Conclusiones..... | 102 |
| Apéndice. Lista de ediciones consultadas..... | 122 |
| Bibliografía..... | 127 |

Abreviaciones de la obra de Yeats

Au: Autobiographies. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol III.

CL: The Collected Letters of W. B. Yeats: Volume Four, 1905–1907.

EE: Early Essays. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. IV.

GH 10: The Green Helmet and Other Poems. Dundrum: Cuala, 1910. Impreso.

GH 12: The Green Helmet and Other Poems. Londres: Macmillan, 1912. Impreso.

GHMM: “In the Seven Woods” and “The Green Helmet and Other Poems”. Manuscript Materials by W. B. Yeats.

ISW: In the Seven Woods: Being Poems Chiefly of the Irish Heroics Age. Dundrum: Dun Emer, 1903. Impreso

M: Memoirs. Autobiography. Memoirs: Autobiography-First Draft. Journal. 3a. Edición.

NLI: National Library of Ireland.

Resp 14: Responsibilities: Poems and a Play. Dundrum: Cuala, 1914. Impreso.

Resp 16: Responsibilities and Other Poems. Londres y Nueva York: Macmillan, 1916. Impreso.

VP: The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats

Wade, Allan. A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats. 3era edición.

WSC: The Wild Swans at Coole. Dundrum: Cuala, 1917. Impreso.

Introducción

‘Some may have blamed’: Romanticismo, Vanguardia y las diferencias estéticas e históricas en la obra de W. B. Yeats

How can we sing without our bush if whins, our clump of heather, and does not Blake say that it
 takes a thousand years to create a flower?
 W. B. Yeats

En *The Winding Stair and Other Poems* (1933; Wade 169) hay dos poemas cortos con los títulos “The Nineteenth Century and After” y “Three Movements”.¹ Estos nos dan un panorama general de la concepción que tenía William Butler Yeats respecto a la poesía romántica, la estética, la tradición literaria angloirlandesa y su propia visión histórica y literaria. Por ejemplo, “The Nineteenth Century and After” versa: “Though the great song return no more / There’s keen delight in what we have: / The rattle of pebbles on the shore / Under the receding wave” (*VP* 485). La descripción “the great song” nos remite a los poemas de largo aliento decimonónicos como “Tintern Abbey”, “In Memoriam” o “Don Juan”, también conocidos como “Great Romantic lyric” (Abrams, “Structure” 217-225): el poeta los compara con su época como la ola que se aleja, “rattle of the pebbles on the shore / Under the receding wave”. Dos páginas después, se encuentra el complemento de este poema llamado “Three Movements”: “Shakespearean fish swam the sea, far away from the land; / Romantic fish swam in nets coming to the hand; / What are all those fish that lie gasping on the strand?” (*VP* 485). En cada uno de los versos existe una

¹ El número junto a las citas textuales de *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats* de Allan Wade no es el de página sino uno asignado por el compilador a cada uno de los libros que escribió y publicó W. B. Yeats. Este procedimiento es estándar en las publicaciones arbitradas sobre Yeats debido a la gran cantidad de reediciones de sus libros y sobre todo por la confusión que podría ocurrir al nombrar un volumen del mismo título pero de distintas ediciones.

división histórica de la literatura y cada ola se manifiesta de forma diferente: los peces que agonizan en la playa se refieren al ruido de las piedras, o el equivalente histórico de la poesía contemporánea de Yeats. El poeta plasmó su visión diacrónica de la literatura en el orden de los poemas, como comenta Bornstein:

Yeats did not simply write poems, he wrote books of poems. Yeats famously invoked ‘Adam’s Curse’ the time he spent ‘stitching and unstitching’ the lines. He also spent considerable time stitching and unstitching the poems to each other. The surviving manuscripts sport masses of alternate lists of orderings for his various volumes, and he often re-revised those orderings for subsequent editions. He did the same thing for collected editions of his work at various times throughout his life (“Introduction” xii).

El orden en que se presentan los poemas en sus volúmenes no es casualidad ya que un poema sigue la temática de otro, a veces fusionando o rechazándolo. En “Three Movements”, el sonido de las rocas expresa cierta influencia “arrastrada” durante los siglos, el desarrollo literario de dos etapas muy importantes para Yeats y para la poesía angloirlandesa: la modernidad incipiente y el Romanticismo. Desde 1933 el poeta observa el desarrollo de los periodos literarios mencionados anteriormente y de los ecos tanto del siglo XIX como del Romanticismo agonizante representado por “those fish that lie gasping”. Dentro de esta división histórica, Yeats hace una diferencia entre su estética madura y una más “joven” que favorecía otro tipo de temas, formas y contenidos. El ejercicio comparativo de las “dos fases” del poeta parece ser sencillo en términos de asociación temática, lo cual nos llevaría a concluir que durante la década de los treinta estaba muy enemistado con ciertos ideales estilísticos pertenecientes al siglo XIX. Cabe destacar que

Yeats contruyó su idea de historia literaria de una forma peculiar: “[he] can be seen actively constructing his Victorian period. He is no respecter of conventional literary periodization: as with his Romanticism, his Victorianism denotes not a specific historical epoch but rather a set of qualities that began much earlier, and reached a peak of development in the Victorian period proper” (Watson, “Yeats and Victorianism” 38). Para el poeta irlandés, como se tratará en los siguientes capítulos, la periodización literaria fue un ejercicio de validación y una especie de juego con sus lectores y editores.

Los estudios sobre la poesía de Yeats de la primera mitad del siglo XX han usado la distinción de dos “versiones” de su poesía: una con unas características derivadas de una tradición literaria romántica y victoriana y la otra más global, cosmopolita y fragmentaria, características asociadas con la vanguardia en inglés de la década de los treinta. El Yeats “temprano” escribió, con un proyecto literario en mente, una serie de textos con características románticas —estilísticas o políticas— de la misma forma que el modernista produjo otra serie de prácticas poéticas distintas. Sin embargo, es necesario hacer una distinción precisa entre el uso de los términos.

En las tradiciones literarias inglesas e hispánicas el término “Modernismo” y “moderno” designan épocas y producciones artísticas muy diferentes: “Two approaches to Modernism (in the Anglo-Saxon sense to be carefully distinguished from modernismo either in Spanish America or Brazil) coexist, almost independently of one another” (Shaw 143). De ninguna manera estos términos son equivalentes en las dos tradiciones; por ejemplo, José Emilio Pacheco las diferencia como “El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma” y continúa “El término ‘modernismo’ favorece a la confusión y la ambigüedad. La crítica en lengua inglesa lo refiere a lo que llamamos vanguardia. En el habla común de nuestros países es sinónimo de contemporáneo.”

(xi-xii). Ramazani y Stallworthy delimitan este término en la tradición inglesa como “This dizzying pace of change, this break with tradition, this eruption of modernity can also be seen in the cutting-edge art and literature of the time. [...] modernism caught fire in Europe in the decade before World War I” (1996) mientras que Pacheco lo ubica como “la revolución literaria que tuvo su origen en la América española durante las dos últimas décadas del XIX” (xiii). Los periodos de tiempo y contextos histórico son distintos, teniendo cada uno un significado rico y variado en su propia tradición. Para referirme al periodo literario que en inglés es llamado *Modernism* en Inglaterra e Irlanda, usaré el término “Vanguardia(s)”, de la misma forma al designar a Yeats como poeta de vanguardia, a diferencia de poeta de la Vanguardia. En este estudio, Romanticismo será empleado de dos formas: primero, la corriente literaria que data de las últimas décadas del siglo XVIII y que terminó aproximadamente en la cuarta década del siguiente y segundo, como José Ricardo Chaves lo discute en su trabajo *Andróginos*, una intrincada relación filosófica que no queda relegada solamente a un espectro de treinta años. Es decir, el llamado “siglo largo” en el cual se desarrolla una estética y poética única en ese periodo (17-18). Regresando a Yeats, David Holdeman le atribuye esta relación binaria entre Vanguardia y Romanticismo a un trasfondo crítico del estudio de la poesía del irlandés:

As the 1940s gave way to the fifties, sixties, and seventies, critics began to rethink Yeats’s affiliation with the traditions of nineteenth-century British literature. This trend occurred in conjunction with a more general reassessment of literary modernism’s relationship to Romantic writing. Following the lead of T. S. Eliot, the New Critics and their contemporaries had typically associated modernism with a rejection of Romantic precedents. As champions of modernism who wished to bolster its prestige by bringing Yeats into its ranks, they tended to underestimate

his Romanticism while overstating his debt to the French symbolist influences valued by Eliot and his admirers (“Introduction” 120).

Esta idea del desarrollo cronológico de la obra de Yeats tiene su origen en la edición de su poesía:

The great tale of Yeats’s extraordinary transformation from promising late-Victorian aesthete to major modernist poet gradually has taken on the status of myth,[...] synchronically reading Yeats’s apparently completed poetic oeuvres only one textual layer in the diachronic story of a poetic reviser who actively dramatized the ongoing assembly of his lyric oeuvre’s representation of personal and poetic development (Holdeman, *Much Labouring* 16-7).

Entonces, se puede decir que la representación de Yeats como autor fue generada a partir de una idea histórica. Esto repercutió directamente en la edición de los poemas después de su muerte y más tarde, la concepción de los estudios contemporáneos yeatsianos: el uso y acomodo de los poemas de los distintos volúmenes de *Poems* y *Collected Poems* que él mismo editó. El ordenamiento de los poemas varía de acuerdo con el criterio editorial y existen dos principales vertientes: la visión diacrónica y la sincrónica cada una editada por Finneran y la otra por Jeffares (O’Hara 285-287): en sus *Collected Poems*, Finneran acomoda de acuerdo con la característica intrínseca de “Lyrical” y “Narrative & Dramatic” mientras que Jeffares los ordena mediante su aparición cronológica “according to the actual shape of his career” (285). Esto, según O’Hara, produce el efecto de “Yeats as mastermaker of lyric volumes and Yeats in the process of slowly, painfully progressing to that status” (285). Durante al menos treinta años, distintos críticos siguieron la línea discursiva de la poesía de Yeats como una dicotomía entre Romanticismo y Vanguardia, en consecuencia muchos de sus poemas que no caían en alguna de

estas dos categorías fueron acuñados como “transitional” (Jeffares 85). El procedimiento editorial de Jeffares hace que el lector diferencie entre un Yeats romántico y uno modernista; gran parte de los valores intrínsecos de la Vanguardia fueron definidos por el *New Criticism* (Anderson 16) en términos de un encuentro con ciertos valores estéticos que no habían sido tratados con anterioridad. Sin embargo, en la tradición inglesa, existen más puntos en común entre cualquiera de estas tres corrientes (Romanticismo, Vanguardia y Posmodernismo): “Paradoxically, modernism may seem postmodern after all, not surprisingly since the charges that postmodernism levels at modernism often replay those that modernism itself leveled at Victorianism” (Bornstein, *Material Modernism* 33). La noción de la discursividad en los estudios del Romanticismo se discutirá en las conclusiones.

El cambio general de los estudios sobre Romanticismo comenzó a principios de la década de los ochenta hacia el neo-historicismo basado en los estudios de los manuscritos y en la producción y recepción histórica de los textos. Las dos nociones en estos estudios chocan: una con la idea del texto como proceso en constante movimiento y mutación (una visión posestructuralista) y la otra, más tradicional a favor del texto como producto de la imaginación. Hay una percepción idealizada respecto a esta división y cabe mencionar que la distancia crítica que toma el historicismo respecto a la llamada crítica de Bloom y Kermode; tomando esto en consideración, el acercamiento crítico más adecuado para el estudio de manuscritos y ediciones es el neo-historicismo. Para finales del siglo XX, la revaloración de los estándares críticos y teóricos con los cuales estudiar a los poetas románticos cambiaron radicalmente.

Mediante la relación dialéctica del *New Criticism* con las distintas corrientes literarias se fabricó una idea de tradición, la cual en sus términos más básicos tiene un discurso de carácter

ideológico que fundamenta al “autor” o “tradición” como términos únicos e inamovibles, en parte heredados de una epistemología ilustrada:

The author is also the principle of a certain unity of writing—all differences having to be resolved, at least in part, by the principles of evolution, maturation, or influence. The author also serves to neutralize the contradictions that may emerge in a series of texts: there must be—at a certain level of his thought or desire, of his consciousness or unconscious [...] Finally, the author is a particular source of expression that, in more or less completed forms, is manifested equally well, and with similar validity, in works, sketches, letters, fragments, and so on (Foucault 215).

Es decir, un autor es por parte de un discurso. El campo histórico del “primer Yeats” se ubica aproximadamente en 1888, año de su primera publicación (VP xxx) hasta 1903, año de la publicación de *ISW* (Wade 49). El cambio que los críticos elaboran a partir del Yeats modernista es después de la primera edición de *WSC* en 1917 (Ross 2009); después le siguen volúmenes como *The Tower* o *The Winding Stair*, identificables por su “Vanguardia inherente” y su importancia en el contexto literario de la época. La división diacrónica de la historiografía yeatsiana muestra una serie de cuestionamientos respecto a la forma en la cual se presenta la literatura, y el arte en general. Sobre esto, Jameson discute la noción de continuidad historiográfica del arte como algo en crisis después de la revaloración por parte de la teoría posmoderna hacia el Romanticismo a partir de una lógica y estética redefinida: “these [periodizing hypotheses] tend to obliterate difference and to project an idea of the historical period as massive homogeneity [...] this is the result of a canonization and academic institutionalization of the modern movement generally that can be traced to the late 1950s” (4).

Este es el caso de la poesía de Yeats: la división temporal nos deja con un vacío de aproximadamente catorce años (1903 a 1917) en los cuales el poeta creció, desarrolló y trabajó conscientemente para llegar a ser el poeta modernista irlandés y se basa en una suerte de superación, oficio, y sobre todo estética en la que el poeta llega de ser un romántico a un modernista (Bornstein, "What Is a Text" 176). Durante este periodo, Yeats no escribió tanto como en los últimos de su vida ya que publicó cuatro volúmenes (*ISW*, *GH*, *Resp*, *WSC*); sin embargo fue más prolífico en la escritura de teatro y la conformación oficial del teatro irlandés con la ayuda de Lady Gregory, Shaw y principalmente J. M. Synge. Como Holdeman menciona (*Much Labouring* 19), el periodo entre 1903 y 1919 ha sido poco estudiado en comparación con la poesía de la última década del siglo XIX (temprana) o la que produjo entre 1925 hasta su muerte (tardía). Los volúmenes, y en general la poesía de Yeats como una unidad, se han estudiado bajo esta dicotomía y en mi opinión, se han fundamentado bajo ciertos valores ideológicos que desembocan en el estudio de su poesía de manera cronológica. Un ejemplo de esto es el estudio de los temas románticos de *ISW* (Tomlinson 4) y los temas modernistas en *The Tower*: al continuar esta línea sucesiva, la conclusión inmediata sería que la poesía temprana de Yeats es romántica por oposición a la modernista o viceversa: la división historiográfica y el estudio diacrónico de la poesía lleva de un punto A (Romanticismo tardío) a un punto B (Vanguardia). Al estudiarla bajo esta discursividad creada por la revisión diacrónica, se busca lo "romántico" en *The Rose* (en *Poems* (1895); Wade 15) y se restringen aspectos estilísticos pertenecientes a esta corriente en, digamos, *Resp* 14 (Wade 110). Esta forma de configurar críticamente la obra del irlandés ha dejado de lado ciertas formas rítmicas cercanas a la balada romántica de Byron en *The Winding Stair* (1933; Wade 169), uno de los poemarios "modernistas" por excelencia: "Yeats chose here ["Coole Park, 1929"] *ottava rima*, an octave

borrowed from the Italian and rhyming abababcc in iambic pentameter. Most famously used in English as the comic stanza of Byron's "Don Juan" [...] Yeats turned it to serious purposes and his powerful mature syntax" (Bornstein, Introduction xx). El poema no limita el aspecto romántico a lo puramente prosódico, sino también en su contenido:

But besides its ottava rima forma, the poem has a second one, closely linked to Romanticism. Its mental action, from meditating a present landscape to remembering or imagining a past or future one (Yeats does both here) and returning to the present, follows the structure of a greater Romantic lyric, a form invented by Wordsworth and Coleridge in poems like 'Tintern Abbey', 'Frost at Midnight,' or 'The Aeolian Harp' but also practiced by a second generation of Romantic poets, especially Keats in famous lyrics such as 'Ode to a Nightingale'[...] In that way, the poem itself enacts its own homage to Coole Park, displaying the sort of imaginative power and patterning [...] (Introduction xxiii).

En estos casos, es evidente que la división cronológica y por oposición de la poesía del irlandés es imprecisa, ya que por su aspecto formal y temático, un poema como "Coole Park, 1929" se consideraría un poema romántico por sus elementos intrínsecos de la imaginación nombrados por McGann como "imaginative pursuit" (*Romantic Ideology* 10). McGann reconstruyó de manera independiente al canon establecido por Bloom, Kermode y Hollander entre otros un corpus de textos románticos a partir de lo que llama ideología crítica (10): durante el mismo periodo histórico surgieron poetas que apenas han retomado importancia dentro de los círculos de estudio como Letitia Elizabeth Landon, Charlotte Smith, Mary Robinson. Bowra engloba lo supuestamente "romántico" como

imagination and insight are in fact inseparable and form for all practical purposes a single faculty. Insight both awakes the imagination to work and is in turn sharpened by it when it is at work. This is the assumption on which the Romantics wrote poetry. It means that, when their creative gifts are engaged, they are inspired by their sense of the mystery of things to probe it with a peculiar insight and to shape their discoveries into imaginative forms [...] They combine imagination and truth because their creations are inspired and controlled by a peculiar insight (92-93).

Los conceptos de Bowra, heredados de la tradición crítica del Romanticismo conciben la imaginación e “insight” como cualidades intrínsecas de un poema romántico y al encontrar estas convergencias con Yeats, se puede adjudicar lo “romántico” a su poesía. La imaginación, según Bowra, viene más allá de lo real al acercar al hombre a la experiencia natural —en contraposición con la racionalidad material ejemplificada por Locke y Newton (89). Algunos ejemplos de las asociaciones imaginativas y perceptivas que Bowra menciona, las cuales son románticas según su conclusión, se manifiestan en mucha de la poesía tardía de Yeats como en “Sailing to Byzantium”: “unless / Soul clap its hands and sing, and louder sing” (VP 407). El alma, que es la antítesis de “an aged man”, es la única que puede despertar de su letargo y llevar al hombre a la perfección y abstracción pura, opuesto a los “monuments of unageing intellect”. La semejanza en términos de asociación imaginativa y perceptiva no está alejada en términos temáticos a “The mind-forg'd manacles I hear” de Blake, donde la voz se encuentra perdida en un Londres poseído por las instituciones religiosas. Las relaciones abstractas expresadas en la imaginación, el *mind's eye*, en términos de Bowra, son similares en los dos poemas. Bornstein incluso va más allá al mencionar que “‘The Tower’ calls ‘images and memories’, and a

characteristic means of developing it in the Greater Romantic Lyric” (*Transformations* 50). El antecedente literario de Yeats en términos no sólo románticos y esotéricos sino políticos y editoriales fue Blake y Shelley en menor medida. En términos bibliográficos, si observamos las seis categorías que menciona McGann (“author, editor, illustrator, publisher, printer and distributor”), Yeats, junto con Lily y Elizabeth Corbet Yeats —en Dun Emer/Cuala Press— están presentes en todas las categorías exceptuando la distribución. Es interesante mencionar el caso de las ediciones de Blake, ya que el irlandés editó con Edwin John Ellis *The Works of William Blake Poetic, Symbolic and Critical* en tres tomos, en 1893. Estas, bajo un criterio editorial contemporáneo (como el usado por McGann en *Textual Condition*), son ediciones críticas a diferencia de las selecciones o ediciones de poesía editados por Yeats, como *The Oxford Book of Modern Verse*. Yeats tenía un dominio y conocimiento no sólo de la producción poética de Blake, sino también de la forma en la cual éste desarrolló su idea del arte. La edición contiene enmiendas, correcciones, una lista de variantes, porciones de manuscritos así como facsímiles y las notas demuestran un amplio conocimiento de los distintos arreglos y configuraciones de las ediciones.²

Entre 1905 y 1920 se da un cambio estético en la literatura inglesa que afectó la visión tanto histórica como artística durante los treinta años siguientes. Éste fue provocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial y las distintas reacciones políticas, así como una serie de movimientos sociales y culturales antes, durante y después del conflicto bélico. Muchas de las

2. Este último punto ha sido objeto de ataque por parte de académicos que cuestionan el papel de Ellis y Yeats como editores debido a que, según ellos, cometieron bastantes errores de selección, e incurrieron en varios errores en las colaciones (Masterson 53-5). Para los propósitos de este estudio, solamente me enfoco en las técnicas de selección de variantes. Por “colación” me refiero al cotejo editorial de versiones distintas.

representaciones artísticas nacidas de este periodo fueron críticas hacia el salvajismo al que la humanidad había llegado. Esto se ve reflejado en los ensayos de Virginia Woolf y en la narrativa de James Joyce.

Por un lado tenemos una reelaboración del cambio de sensibilidad mencionado por Virginia Woolf en “Modern Fiction” (1921) y *A Room of One's Own* (1929). En *Mrs Dalloway*, *Between the Acts* y *The Waves*, Woolf discute la validez de una estética caduca; las novelas nuevas reemplazarían esta concepción decimonónica de la historia por otra con más autenticidad respecto al contexto histórico y las necesidades artísticas inherentes de la época; la forma de hacer novelas con ciertos rasgos estilísticos vinculados al siglo XIX no eran válidos para las necesidades y preocupaciones de los novelistas de principios del siglo XX (“Modern” 2087-2092). En *A Room*, Woolf ataca el estilo de escribir dado el contexto histórico en el que se presentan dos poemas del periodo victoriano: el primero es un fragmento del poema largo *Maud* por Alfred Lord Tennyson y el otro “A Birthday” de Christina Rossetti: “Shall we lay blame on the war? When the guns fired in August 1914, did the faces of men and women show so plain in each other's eyes that *romance* . . . Certainly it was a shock . . . to see the faces of our rulers in the light of the shell-fire . . . the illusion which inspired Tennyson and Christina Rossetti to sing so passionately about the coming of our loves is far rarer now than then” (15, cursivas mías). Los temas abordados por ambos poetas casi sesenta años antes son completamente ajenos a una generación de artistas que no vivieron la opulenta era victoriana, sino el cambio de siglo y la conflagración más sangrienta de la historia hasta ese momento. En términos artísticos, la época victoriana se extendió hasta la primera década del siglo XX en la forma del llamado “estilo eduardiano”, el cual es una suerte de continuación estética del Romanticismo. Woolf identifica la escritura victoriana con un estilo distinto en términos históricos en los que ella vive y en su

ensayo “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, menciona un cambio en la sensibilidad artística: “in or about December, 1910, human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910”; a partir de esta fecha arbitraria, ella desarrollará su propia teoría estética completamente en oposición al estilo victoriano que culminará en *Orlando* (1928).

Otro ejemplo del cambio estético y la recepción de la obra de Yeats se encuentra en la monumental obra de James Joyce, *Ulysses* (1922), la cual pone en juego todos los modelos narrativos usados hasta esos días. El protagonista Stephen Dedalus, el joven escritor dublinés que escapa a Francia y regresa a la capital irlandesa para cumplir su destino como poeta, tiene como influencia la poesía de Yeats. En la novela encontramos el conflicto de Stephen por convertirse en el poeta más importante de Irlanda. En *Ulysses*, Yeats es citado aproximadamente en unas quince ocasiones por Stephen, Leopold Bloom y Buck Mulligan. Cada uno tiene una particular visión de Yeats: la de Dedalus es de reconocimiento y admiración; la de Mulligan de parodia y burla y la de Bloom de indiferencia. Para 1911, como mencionan Cantwell y Jochum, la recepción de Yeats en Irlanda era contrastante: “As 1908 ended, Yeats's reputation in Ireland was now primarily that of a playwright of dubious achievement, but he was still remembered as the skilled lyricist of his youth” (204). No existe gran diferencia entre la recepción popular antes de 1910 y aquella enunciada por Buck Mulligan en el Dublín del *Ulysses* cuando se burla de los colofones de Dun Emer y Cuala (fig. 9): “Five lines of text and ten pages of notes about the folk and the fishgos of Dundrum. Printed by the weird sisters in the year of the big wind” (11). Sin

embargo, esta posición comenzó a cambiar y en las reseñas de su poesía existe un cambio entre estas dos “etapas”:

In its second number [of the *Irish Review*] it printed a review of Yeats's *The Green Helmet and Other Poems* (1910)[...] The review had some perceptive comments to make on the more recent verse, suggesting that Yeats had moved away from the influence of the native Irish tradition and was now coming under the influence of an aristocratic European tradition exemplified by Nietzsche (Cantwell y Jochum 205).

Es decir, los personajes de *Ulysses* perciben la obra del poeta de acuerdo con un periodo específico de tiempo, mientras que los comentarios contemporáneos sugieren otra cosa. Tanto Woolf como Joyce lucharon contra las concepciones estéticas decimonónicas y atendieron las preocupaciones sociales e históricas en su obra. Por su parte, Yeats observó el propio desgaste de la poética “victoriana”: “Hallam’s essay [‘On some of the Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson (1833)’] was a welcome explanation to Yeats’s generation for why so much of the poetry of the Victorian era left them cold” (16). Este cambio estético suele ser descrito como una decisión consciente de Yeats, pero me parece que se puede observar de mejor manera en las conformaciones físicas de los poemarios, los ensayos y también sus cartas; al respecto comenta Erzgräber (368):

Bei dem Bemühen, die Stagnation zu überwinden, in die spätviktorianische Lyrik hineingeraten war, gab es für Yeats zunächst zwei Wege: Er griff einerseits auf romantische Dichtung zurück, und er schloß sich andererseits und zeitgenössische Strömungen im literarischen Leben Irlands an. [Yeats tuvo dos caminos para superar el estancamiento en que se encontraba su poesía victoriana tardía: retomar

de nuevo la poesía romántica o asegurar un lugar en la corriente contemporánea de la literatura irlandesa. Traducción mía].

El papel que jugaban las ediciones de sus textos era la forma más enfática para darle un giro a su estética y asegurar su lugar a la vanguardia de la literatura. Yeats tenía una idea clara del papel que desempeñaban las ediciones para crear o recrear cierto efecto en el lector, incluida una cierta manera de presentarse a la conformación, arreglo y lugar de los poemas en un volumen. Otros elementos relevantes son las referencias metapoéticas, es decir, la forma en la que el poeta se modela a sí mismo en su poesía, son importantes para observar el nivel de autoreferencia (Bornstein, "What Is a Text" 167-168). Estas referencias no son sólo materiales (respecto al texto), sino al estilo y la conformación estilística del texto o el libro mismo. El rol de las editoriales independientes es bastante conocido debido a la diseminación de una serie de textos en distintas configuraciones. Dun Emer/Cuala Press fue la editorial que publicó durante cuarenta años las primeras ediciones de los volúmenes de poesía que más tarde, y con muchas modificaciones, estarían a la venta en ediciones de mayor tiraje. Como esta editorial, existió también Hogarth Press de Virginia y Leonard Woolf.

[...] like many of her celebrated contemporaries, [Woolf] was taking out her own particular piece of modernist territory. The Hogarth Press published radical young writers like Katherine Mansfield, T. S. Eliot, and Gertrude Stein. Approached by Harriet Shaw Weaver with part of the manuscript of James Joyce's *Ulysses* in 1918, the Woolfs turned it down. Their own small press could not cope with the long and complex manuscript, nor could Leonard Woolf find a commercial printer willing to risk prosecution of obscenity producing it. In 1924 the Hogarth Press

became the official English publisher of the works of Sigmund Freud translated by Lytton Strachey's brother, James (Woolf, *A Room* xv).

Las casas editoriales independientes fueron de vital importancia durante la Vanguardia porque le permitieron a los autores y editores publicar material a su conveniencia tomando en cuenta un aspecto visual y artístico del libro así como el arreglo de los textos, la reimpresión, la distribución y, sobre todo, alejarse de la comercialización y distribución de los libros.

La poesía de Yeats sufrió un cambio no sólo estético y estilístico en *GH*, sino también uno político (Holdeman, "Historicizing Yeats" 119). Una interpretación de la recepción histórica y literaria de *GH* puede ser más efectiva para estudiar el cambio estético entre Romanticismo y Vanguardia el cual no solamente reside en las dicotomías de Harold Bloom. Casi todos los poemas seleccionados para este estudio contienen un elemento metapoético y reflexivo: ya sea en la narración de un suceso, el recuento de la memoria del poeta, el propio acto de escribir, la mención a una estética imperante de una época o la relación indirecta mediante alguna referencia o metro a un tema estilístico encontrado ya sea en la propia poesía de Yeats o la de otro poeta. Me pareció pertinente tratar el tema de la autoreferencialidad de la poesía de este volumen porque me resulta más asequible rastrear de manera diacrónica cierta estética e incluso la recepción de la obra de un autor. Una de las principales herramientas que el irlandés usó respecto a la composición es el poema mismo: es decir, la forma en la que se refiere a sí mismo y a sus cualidades inherentes. Esto hace el corpus de poemas bastante amplio en términos de explicaciones rítmicas y metafóricas: desde *Crossways* hasta *New Poems*, Yeats usa los propios poemas no sólo para expresar y detallar un "acontecimiento poético" sino también para explicar una estética imperante influenciada por muchos factores, entre ellos los biográficos, políticos y económicos. Por ejemplo, la importancia del trabajo del poeta, el "stitching and unstitching"

referido en “Adam's Curse” (VP 204), es crucial tanto en el aspecto prosódico de su poesía como en el aspecto material y textual de los volúmenes, debido al cuidado que Yeats y sus hermanas le dedicaron a las dos ediciones de *GH*.

Esta tesis de maestría pretende examinar cómo mediante las referencias metapoéticas y las distintas configuraciones de sus ediciones W. B. Yeats presentó una imagen a placer del público y cómo afectó lo anterior la recepción de su obra en Irlanda y los estudios críticos posteriores. Asimismo el resultado de mis lecturas y posiciones políticas respecto al papel de la poesía, la literatura en la conformación de un discurso conocido como el canon inglés y la tradición de la poesía angloirlandesa. Si bien gran parte de este trabajo no habla de manera explícita de la posición política de la poesía de Yeats en años recientes, en las conclusiones, con la ayuda de *Criticism and Ideology* de Terry Eagleton apunto hacia una posible solución entre los problemas que conlleva una lectura política de su poesía. Mi intención en este proyecto no es la de “verificar” mediante un aparato crítico si la obra es romántica o modernista sino cómo se conformaron estas ideas y dentro de qué marco teórico operaron durante tanto tiempo. La conclusión apunta a una revaloración crítica de los estudios de Yeats, sobre cómo se enseña y edita en términos dialécticos: “Not ideas about the thing but the thing itself” (Stevens 534). Bajo estos preceptos se estudia a Yeats en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se edita en los EE. UU. e Inglaterra y se enseña en los salones de clase.

Gran parte de mi trabajo está fundamentado en los estudios históricos de David Holdeman y en los estudios de recepción y estética de Richard Greaves, así como en la investigación que conduje durante mi estancia en la National Library of Ireland, Trinity College Dublin, University College of Dublin, British Library y Dublin City Council Library. Para referirme a los manuscritos lo haré con la citación oficial de la NLI: MS (manuscrito) y número

de referencia. Todas las fotos y reproducciones fueron tomadas por mí, con permiso de las bibliotecas correspondientes, así como de los coleccionistas privados. La lista de los manuscritos consultados así como de las distintas ediciones con sus números de catálogo y una lista detallada de las imágenes están en el apéndice, mientras que la lista de ilustraciones aparece después de esta introducción.

Lista de ilustraciones

Esta lista es un registro detallado de las imágenes de los distintos manuscritos, portadas y fotos, así como de las personas de quien obtuve permiso para la reproducción. Se puede encontrar el número de página entre paréntesis después de la referencia.

Capítulo 1

Fig. 1 Portada de *The Music of Speech* de Florence Farr. Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (27).

Fig. 2 Detalle de anuncio en la guarda de *Poems: Second Series* (1909). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland. (43)

Fig. 3 Portada y contraportada de *Poems: Second Series* (1909). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland. (43).

Fig. 4 Portada y contraportada de *Poems* (1912). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (44).

Fig. 5 Retrato de W. B. Yeats dibujado por su hermano Jack Butler Yeats en una guarda de *Poems* (1912). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (45).

Fig. 6 *GH 10*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (49).

Fig. 7 Portada de *GH 10*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (50).

Fig. 8 *GH 12*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (51).

Fig. 9 Colofón de *GH 10*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (57).

Cap 2

Fig. 10 “A Woman Homer Sung”, *GH 10*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (65).

Fig. 11 “A Lyric from an Unpublished Play” corregido a “The Mask”, *GH 12*. Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Imagen reproducida con permiso de la Board of Trinity College Dublin (68).

Fig. 12 “The Cold Heaven” *GH 12*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (71).

Fig. 13 “The Fascination of What’s Difficult”, “A Drinking Song” y “The Coming of Wisdom with Time” *GH 10*. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (75).

Fig. 14 “All Things Can Tempt Me” y “The Young Man’s Song”, *GH* 10. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (77).

Fig. 15 “No Second Troy” y “Reconciliation”, *GH* 10. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (79).

Fig. 16 “To a Poet, Who Would Have Me Praised Certain Bad Poets, Imitators of His and Mine” y “A Lyric from an Unpublished Play” *GH* 10. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (85).

Fig. 17 “The Attack on the Play Boy” *GH* 12. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (87).

Fig. 18 “On Hearing that the Students of our New University have joined the Ancient Order of Hibernians and the Agitation Against Immoral Literature” *GH* 12. Colección privada de Joe Hassett en exhibición en Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin. Imagen reproducida con permiso del dueño (88).

Fig. 19 MS 40,567/64, corrección de “On Those That Hated” en *Resp* 16. Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (89).

Fig. 20 Contraportada y portada de *GH* 12. Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Imagen reproducida con permiso de la Board of Trinity College Dublin (93).

Fig. 21 Detalle de contraportada, *GH 12*. Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Imagen reproducida con permiso de la Board of Trinity College Dublin (94).

Fig. 22 Manuscrito B de “A Coat” (Ms 30514 B). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (96).

Fig. 23 Manuscrito A de “A Coat” (Ms 30514 A). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (97).

Fig. 24 MS 30,009, Corrección de título en *Selected Poems* (1929; Wade 165). Imagen reproducida con permiso de la National Library of Ireland (98).

Capítulo 1. Breve historia del contexto literario y la recepción de *GH*

1.1 Propósito del capítulo e historia y contexto literario de *GH*

En este capítulo discutiré el contexto literario de 1910 en Dublín así como la recepción del libro y sus ramificaciones posteriores para dar paso a un análisis textual de los dos volúmenes. Yeats menciona en un fragmento de su autobiografía llamado “Four Years 1887-1891” (*Au* 109-168) las estéticas imperantes durante la época victoriana: la de los prerrafaelistas (lecturas inculcadas por su padre John Butler Yeats y la de pintores realistas franceses, como Carlous Duran y Jean Bastien-Lepage (*Au* 114-5). También hace referencia a Dante, Homero, Cervantes y Ariosto como sus referentes literarios: “I thought constantly of Homer and Dante [...] I got great pleasure, too, from remembering that Homer was sung, and from that tale of Dante hearing a common man sing some stanza from the *Divine Comedy*, and from Don Quixote’s meeting with some common man that sang Ariosto” (164-5). Dentro de estas observaciones resaltan dos: la tradición literaria y la reproducción y diseminación de la poesía. De la segunda aclara su interés por la oralidad, la cual relaciona como la forma primordial y genuina para la lírica. Terry Eagleton denomina este fenómeno como *literary mode of production* o modo literario de producción (*Criticism and Ideology* 45-8). Esta idea fue producto de la influencia bárdica y el renacimiento de las artes antiguas celtas e irlandesas (Schuchard, *The Last Minstrels* 25). Esta preocupación por el tipo de diseminación puede ser observada en el contenido de algunos poemas de *GH*, como en “A Woman Homer Sung”, “His Dream”, “The Cold Heaven” entre varios otros. Para Yeats la oralidad, que da paso a la lectura y recitación de poesía, está asociada con su propia idea de tradición la cual, como veremos más tarde, se adscribe a una particular noción de la historiografía literaria motivada por procesos económicos y políticos. Estas ideas,

junto con la naturaleza metapoética de los poemas y las ediciones de *GH*, nos pueden dar pistas sobre el desarrollo de la composición.

Dentro de los distintos intentos de establecer una forma oral de diseminación y distribución, se encuentran los esfuerzos que el poeta realizó con Florence Farr (1860-1917).³ Esta colaboración nació del interés de Yeats por las baladas y las distintas formas poéticas asociadas con el *Celtic Revival*:

The revival of the ballad tradition became a recurrent idea for Yeats. He had earlier published ‘Popular Ballad Poetry of Ireland’ in *The Leisure Hour* for November 1889 [...], which reprinted nineteenth-century Irish ballad poets [...] Yeats had written [...], ‘I do not mean that we should not go to the old ballads and poems for inspiration but we should sea[r]ch them for the new methods of expressing ourselves’ (*EE* 337-8, carta citada en *CL* 119).

El ejercicio consistía en acompañar el salterio y recitar con una entonación específica. Este tipo de producción acercaría más la poesía a su oralidad inicial, al modo literario de producción imperante en la época de Homero, la primera influencia citada en “Four Years”.

En su ensayo “On Speaking to the Psaltery”, Yeats escribe sobre su agrado por la poesía homérica y la califica como “much pleasanter if we could all listen, friend by friend, lover by beloved” (*EE* 13). La oralidad es el tema de varios poemas mencionados anteriormente, en

3. Farr y Yeats compusieron varias piezas que constaban de versos recitados junto con la partitura para el salterio: “Yeats and Farr gave their first lecture-demonstration involving Yeats’s essay on 10 June 1902; they had given an earlier joint performance in February 1901 and would give numerous others in both London and America during 1903 and continue doing so intermittently until February 1911” (*EE* 343).

particular “A Woman Homer Sung” donde se busca recrear, mediante una referencia indirecta, la poesía de Homero, la cual parece “an heroic dream” (*GH* 10, 2). En la experimentación musical con Farr, Yeats encontró la diferencia entre la poesía recitada y la poesía escrita: “What was the good of writing a love-song if the Singer pronounced love, ‘lo-o-o-o-ve.’ Or even if he said ‘love,’ but did not give it exact place and weight in the rhythm?” (*EE* 13). No fue sino hasta que su amigo y músico Arnold Dolmetsch construyó un instrumento específico muy similar al salterio, cuando pudo conjugar estos dos elementos: “regulate our speech by the ordinary musical notes” (14). Schuchard describe el nuevo instrumento: “The completed psaltery-cum-lyre, made of satinwood, has twenty-six strings of fine steel and twisted brass, thirteen notes with their octaves in juxtaposition and contains all chromatic intervals within the range of the speaking voice” (“*The Countess Cathleen*” 50). La poesía no debía ser recitada mecánicamente ni acompañarse de la notación musical sino más bien complementarse: “A singing note, a word chanted as they chant in churches, would have spoiled everything; nor was it reciting, for she [Farr] spoke to a notation as definite as that of a song, using the instrument, which murmured sweetly and faintly, under the spoken sounds, to give her the changing notes” (*EE* 12). Este procedimiento, según Yeats, acercaría la poesía escrita a la oralidad y regresaría a su diseminación, perdida con la aparición de la imprenta. En 1909, Farr escribió un texto en tres partes llamado *The Music of Speech*: la primera parte es una curiosa reseña y resumen de las actividades poéticas de Farr y Yeats. Una de las reseñas recopiladas menciona: “Mr Yeats desires to revive what he believes to have been the method of the old rhapsodists and bards of [...] not singing them [...] but speaking them [...] The psaltery, meanwhile, is to be used [...] striking the new note at each transition” (Farr 2). También hay reseñas contemporáneas que incluso no fueron favorables y califican la poesía de Yeats como “modulated monotone, or

slimmering twilights and lustrous glooms” (5). La segunda parte del volumen es un artículo de Farr que habla sobre los distintos métodos para recitar las notas. La tercera contiene una serie de catorce poemas, baladas y salmos con la notación musical. Los poemas no son nada parecidos a los versos recitados, sino traducciones al inglés de poemas gaélicos de Douglas Hyde, así como otras obras de Campion, Verlaine, A. E., Shae, Blake, Shakespeare y Shelley.

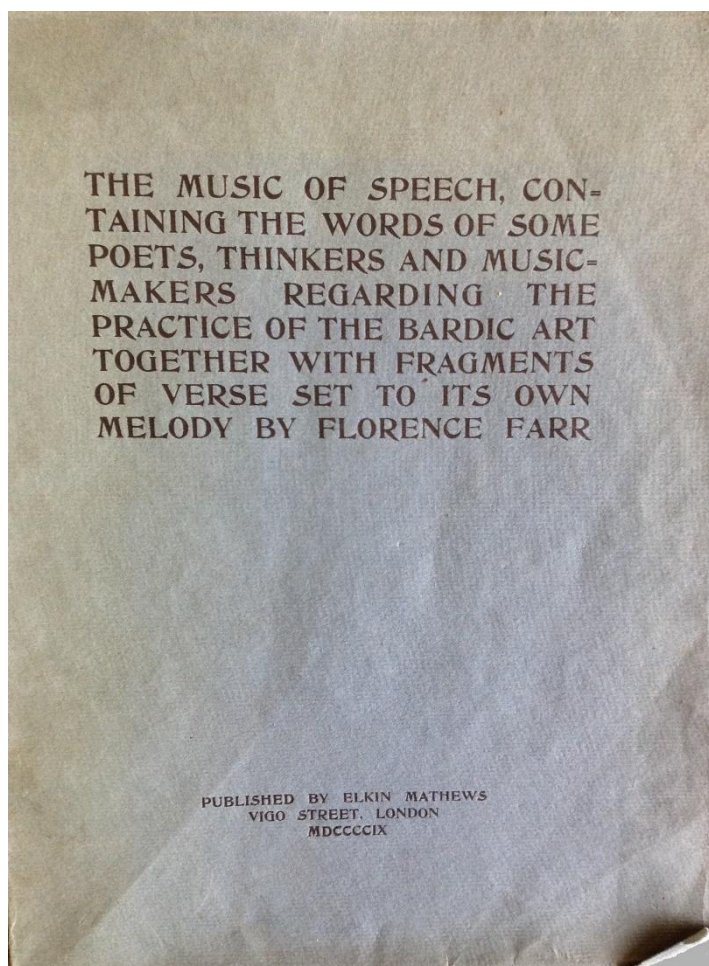


Fig. 1 Portada de *The Music of Speech* de Florence Farr. Cortesía de la NLI

En la portada Farr enfatiza la relación de los textos con “the bardic art”, donde el poeta hace la distinción entre cantar, hablar y recitar mediante la frase verbal “speak to” en lugar de “sing through”: “for the beauty of the speaking-voice is more important to our lives than that of the

singing, the rhythm of words comes more into the structure of our daily being than any abstract pattern of notes” (*EE* 345).⁴ Cabe mencionar que Yeats escribe en ese mismo ensayo “I naturally dislike print and paper [...] if I were a wise man and could persuade a few people to learn the art I would never open a book of verses again” (12). La aversión durante estos años la menciona en su diario de 1909 : “So much of the world is dominated by the contest of interest is a mechanism. The newspaper is the roar of the machine [...] One should not, above all not in books, which sigh for immortality, argue at all if one is not ready to leave to another apparent victory. In daily life one becomes rude the moment one grudges to the clown of perpetual triumph” (*M* 142). En este diario Yeats compuso gran parte de *GH* 10 y se observan intercambios entre prosa, pruebas y fragmentos de poemas que más tarde se convertirán en las versiones de *GH* 10 y 12. La mayoría del texto autobiográfico está unido por una temática similar: la composición oral de piezas poéticas.⁵ El proyecto era idealista debido a que la forma de producción contemporánea de arte requería de la imprenta y la distribución física de los textos.

La colaboración artística entre Farr y Yeats duró de manera intermitente por siete años y terminó súbitamente cuando Farr emigró a Sri Lanka. La recepción del público fue bastante mixta. Según Sir Sidney Cokerell en una carta a Yeats en 1903 algunas personas encontraron poco interés en estas presentaciones (Finneran, “Letters” 123). Aunque los boletos para ver las presentaciones se agotaron, algunas de las reseñas no fueron positivas: la reseña del *Manchester*

4. Este proceso no existe en la teoría musical: la notación es un parámetro y guía para la ejecución y puede o no seguirse al pie de la letra.

5. Es interesante observar el intento de William Brooks en repetir este mismo proceso musical: “Yeats’s idea was rather crude. It involved a laboriously reached, artificially drawn-out style of intoning words and a less-than-precise mapping of the pitches of the speech for the instrument to lock on to” (Dervan, 2013). Brooks reemplazó el salterio por una harpa electrónica (*autoharp*) la cual permitió una mayor flexibilidad a la hora de las lecturas, así como una mayor fluidez en la recitación de los versos y los encabalgamientos.

Guardian escribe: “A certain mystery hung, and probably for most minds, [...] for neither performers nor auditors seemed able to find exact and definite terms for the effects they produced or the impressions they received [:] the ‘rendering’ was declared to be neither speech, nor music, nor recitative [...]” (*CLA*, 886). La reseña finaliza con una alabanza del intento, pero con un mal sabor de boca respecto a su objetivo. G. K. Chesterton menciona: “it is absurd to talk of the modern Poet Laureate singing his poems as to talk to him playing them on the trombone” (888). Las reseñas siguientes exaltan la capacidad de canto de Farr debido a su formación teatral, pero la mayoría ignora algo que Chesterton resalta: el regreso a un sistema más antiguo de recitación. La venta de boletos de las lecturas fue exitosa, pero los eventos no fueron bien recibidos en Dublín debido a que el público local asociaba a la actriz con el Imperio Británico y como una forma de dominación colonial.

Gran parte del rechazo por el proyecto tiene que ver con que el modo literario de producción específico y contemporáneo a Yeats no requería de la recitación como único elemento de diseminación: “The oral community’s sense of itself depends on the continuity that comes of formalized speech, such as ‘pious greetings’, and a tradition of stories and legends. Such stories gain reality through being set in the world their hearers see every day, and bind their hearers into a community because they are spoken, not printed in books” (Greaves 51). Para tener una recitación exitosa, el público debía tener un contexto claro sobre cómo funcionaba la oralidad en un lugar específico; sin embargo, Yeats busca una alternativa a su producción material contemporánea mediante la oralidad y la recitación, solo para regresar a la edición, justo de donde intenta huir. El poeta encuentra en el teatro una alternativa a la oralidad ya que la mayoría de los experimentos con Farr fueron ejecutados con mayor éxito en sus obras de teatro, donde la música y los versos tienen más cercanía y en un contexto en el cual el público es más

receptivo, opuesto a uno más aislado como el de la lectura poética (Roche 2013). Si bien es cierto que Roche argumenta que la poesía se ocupa de “the living voice”, en el caso de los libros de Yeats, como observaremos más tarde en este capítulo, la recepción fue mixta (Schuchard, “*The Countess*” 56-62; 65-6, 71-3, 170, 178; 69-9, 73, 104-5, 129-130). Si regresamos al teatro, observamos que “Yeats’s theatre is one where the spoken Word is of first importance. The theatre can be the vehicle of the restoration of imaginative community by working through the unifying medium of speech [...] within the type of national theatre he is trying to create the audience a central commitment and emotion to which the playwright can appeal” (Greaves 51). El teatro representaba un proyecto no solamente personal sino nacional, uno mucho más fructífero a largo plazo que la recitación de poesía lírica a unos pocos; sin embargo, Yeats asocia la oralidad con el teatro de manera directa: “I have but one art, that of speech, and my feeling for music dissociated from speech is very slight” (Greaves 218). Pero el éxito de las presentaciones solamente se media sobre qué tanto alcance podían tener en sus volúmenes: “Certainly, one often hears that the poems from *The Green Helmet and Other Poems* (1910) to *Last Poems and Plays* (1940) were not written to be chanted” (Schuchard, 2008: xx). Farr, con su enfermedad y al partir a Sri Lanka, sabía que el proyecto estaba en su última fase. Fue su padre John Butler Yeats quien le hizo saber de las reseñas variadas (Schuchard, “*The Countess*” 42). El abandono del proyecto con Farr no fue un fracaso; más bien el modo literario de producción no le permitía regresar a una oralidad como la que existía en la recitación homérica. Sin embargo, este experimento influyó su forma de componer y más importante, su teatro; la estética altamente politizada de *GH* no le permitía seguir con una poética más apegada a las baladas. A esto debemos añadir que Yeats editó junto con sus poemas algunas producciones teatrales: en el caso de *GH* 10, la obra *The Green Helmet* finaliza el volumen de poemas al igual que *At the Hawk’s*

Well finaliza *The Wild Swans at Coole*. En la poesía tardía, Yeats se interesa en un dialogismo — “Parting”, “Man and the Echo”, “A Dialogue of Self and Soul”— y en monólogos dramáticos — “The Two Kings”, “An Irish Airman Foresees his Death”, “The Gift of Harun Al-Rashid”— en los cuales encuentra la unidad y la expresividad necesarias para mostrar una faceta distinta de la recitación de *GH* (Schuchard, *Last Minstrels* xxii). El proyecto no tuvo los frutos de cambiar el modo de producción de la poesía del irlandés, pero tuvo un impacto directo en su forma de componer en sus volúmenes subsecuentes. Otra de las razones por las cuales desistió fue:

his verse-speaking project [sought] to appeal to a growing number of people, over the head of the popular products of English-influenced, mass-society art. His increasing detachment from the mass nationalist movement, and his disillusionment with what he saw as the increasing materialism of Irish society were to drive him into an increasingly isolated position, and a greater identification with the aristocracy (61).

Las presentaciones conjuntas con Farr llevaron a Yeats a un alejamiento de su contexto literario inmediato ya que apelaban al público inglés. La identificación de Yeats con la aristocracia es resultado de la desilusión con la causa revolucionaria irlandesa, la unión entre Maud Gonne y John Macbride y su desencanto por el proyecto nacional de literatura. Incluso Joyce, como lo vimos en la introducción, menciona el estilo artificial y poco apelativo a las nuevas audiencias que engendró el *Irish Literary Revival*: “The near oxymoron, ‘written speech’, which marks the finest attainment that the accumulation of culture can offer [...], emphasizes continuity between Yeats’s wish to see revived the oral culture of the common people and his increasing identification with the aristocracy represented by Coole” (Greaves 94-5). La lucha interna entre contrarios en este caso representada por la oralidad popular contrasta con su acercamiento a una

cultura de otra clase social, representada por Lady Gregory y la casa solariega en Coole. El conflicto entre la oralidad y la escritura decantará en ámbitos más líricos como los diálogos o monólogos de su poesía tardía.

Yeats escribe “A Coat”, una de las muchas referencias metapoéticas; publicado en *Resp* 14, el poeta describe la idea hacerse un saco que representa su pasado literario “a coat / Covered with embroideries / Out of old mythologies” (Figs. 20 y 21). El poeta observa cómo su propia estética utilizada durante casi dos décadas está caduca: “the fools caught it / Wore it in the world’s eyes” así como en “Sailing to Byzantium”: “a tattered coat upon a stick” (*VP* 407). En 1914, Yeats prefiere alejarse del *Irish Literary Revival* y estar desnudo, o sea, carecer de una asociación estética explícita: “For there is more enterprise / In being naked”. Su asociación con el *Irish Literary Revival* fue objeto de controversia: “His defence of Synge’s *The Playboy*, however, distanced him further, in the eyes of the Dublin communities from the ‘peaceful lyrical ways of his youth’” (Cantwell y Jochum 204). En mi opinión, esta es una de las principales razones del movimiento material en el que se inscribe *GH* 10: debido a su asociación administrativa con el teatro Abbey y al desdén, tanto de los unionistas como los nacionalistas irlandeses, hacia su defensa de Synge, Yeats recurrió a una *Civil List Pension* del gobierno británico, debido a que “His poems were being published in England without any recognition in Ireland. The Yeats known to the Irish communities was a poet who had killed his lyric gift. He was now regarded as a man of business, a playwright” (205). Para poder recuperar su lugar dentro del modo de producción irlandés (no necesariamente nacionalista) como el poeta más prominente debía regresar al modo de producción que ofrecía Cuala Press: junto con sus hermanas Lily y Loly fundaron, en 1902, la editorial llamada Dun Emer Press (ver McGann,

Black Riders 5-6). Las hermanas Yeats fueron influenciadas por Evelyn Gleeson, quien las introdujo a todos los aspectos administrativos y de producción de una editorial:

Evelyn Gleeson [...] returned to Ireland from London in 1902 with the purpose of founding a group of industries for the education and employment of Irish girls [...] Evelyn studied painting in London and developed a lively interest in the arts and crafts movement, particularly in the crafts of weaving and tapestry. Her friends in London belonged to the Irish artistic circle which at that time included the Yeats family (John Butler Yeats, the painter; W. B. and Jack B., his sons; and their sisters, Elizabeth and Lily) [...] The Irish revival of the 1890's combined with her interest in craft work and the movement for the emancipation of women, were factors in the development of Evelyn Gleeson's plan to found an establishment in Ireland for the training and employment of girls. The Yeats sisters were invited to assist the project with their special skills and, with the plan for her industries formulated (Miller 141-2).

Los hermanos Yeats fundaron la nueva casa Cuala Press, la cual continuó con la misma línea editorial y bibliográfica de corte nacionalista, empleando a las mismas trabajadoras que colaboraron con Dun Emer, usando el mismo equipo y colaborando con los mismos artistas. En la nueva casa en Churchtown, al sur de Dublín, “Yeats's sisters acquired the lease of a cottage, [...] to house the press and the embroidery workshops” (150), bajo el mando de Lily y Loly (151). Aunque Yeats participó de manera activa y consiguió fondos para el proyecto, legalmente la editorial le pertenecía a la cooperativa de mujeres: las hermanas, Evelyn Gleeson y las trabajadoras tenían las acciones de su pequeña casa (39). La línea editorial tenía un propósito político:

a wish to find work for Irish hands in the making of beautiful things was the beginning of Dun Emer [...] the idea is to make beautiful things; of course, means materials honest and true and the application to them of deftness of hand, brightness of colour and cleverness of design. Everything as far as possible is Irish, the paper of the books, the linen of the embroidery and the wool of the tapestry and carpets. Designs are also of the spirit and tradition of the country. The education of the work-girls is also part of the idea; they are taught to paint and their brains and fingers are more active and understanding, Some of them, we hope, will become teachers to others, so that similar industries may spread through the land (citado en Miller 141-2).

El trabajo social y político de la editorial residía en la educación bajo unos valores nacionalistas que promovían el comercio justo, el alejamiento de la producción industrial y la de manufactura de artesanías locales. Estos esfuerzos se verían reflejados en las distintas ediciones de los libros que publicaban, tanto en su apariencia física como en el contenido.

A diferencia de otros volúmenes como *Resp 14, The Wild Swans at Coole* (1917, Wade 118), *The Tower* (1928, Wade 158) o *The Winding Stair and Other Poems* (1933, Wade 169), *GH* tiene origen en un diario (*Memoirs*) que contiene pensamientos personales, ideas de poemas en prosa, pruebas de poemas y fragmentos de ensayo. En este diario hay pruebas de dieciséis poemas al igual que “a few brief revisions of earlier works as well as compositional materials for several poems” (*GHMM* xlix; xiv-xv). Durante los siguientes meses, Yeats se ocupó de labores administrativas del teatro Abbey así como la defensa de *The Playboy of the Western World* (1907) de J. M. Synge y de su edición de *Collected Works* (Kelly 115-120): “If the theatre fails I may or may not write plays, —there is always lyric poetry to return to” (*CL4* 671). No fue

sino hasta diciembre de ese año que comenzó con la composición de *GH*, entre enero de 1909 y noviembre de 1910. *The Green Helmet and Other Poems* fue publicado en diciembre de 1910 en el suburbio de Churchtown por Cuala Press, con una extensión de 22 páginas. Más tarde, *The Green Helmet and Other Poems* fue publicado en octubre de 1912, por la editorial estadounidense Macmillan, en una edición comercial (*trade edition*, *GHMM* liii). Desde *In the Seven Woods* (1903) hasta el día de su muerte, Yeats publicó en su mayoría, primero en Dun Emer (más tarde Cuala Press) y después en Macmillan. Esta forma de publicar le daba presencia en el creciente mercado estadounidense así como el control sobre los derechos de autor de ese lado del Atlántico.

De la misma forma que *In the Seven Woods* (1903) representa un cambio en el formato editorial, también existe uno estilístico que comienza con ese volumen y continúa con *GH* 10: los temas así como su estructura métrica —favoreciendo trímetros y tetámetros yámbicos al igual que poemas cortos epigramáticos en lugar de baladas— mostraban a un Yeats preocupado por los problemas políticos de la isla mediante sutiles parábolas como la burla a sus poetas contemporáneos. Si bien Cantwell y Jochum mencionan un cambio en la opinión pública respecto a su nueva tarea de administrador de teatro, la recepción de *GH* fue lenta, escabrosa y nula en varias ocasiones:

For more than fifteen years Yeats's publishers were either unable or unwilling to distribute his works in the forms he preferred and to the audiences he desired, and their influence profoundly shaped the contemporary reception of his evolving poetic self. The most fully considered versions of his tributes to Ireland's popular imagination and of his criticisms of its middle class remained mostly inaccessible except for a small audience of wealthy book collectors that could afford the

expensive Dun Emer and Cuala Press books. The larger, less expensive, mass-produced editions of his collected *Poems* published in London and New York diluted the impact of his new forms of arguments (Holdeman, *Much Labouring* 22-3).

El poeta controlaba los tres aspectos principales de la recepción: el tipo de lector (estrato social, clase, nacionalidad y religión) el económico (el precio era dictado de acuerdo al número de suscriptores y a la distribución de las 500 copias) y las reseñas. Es decir, una cosa es controlar el modo de producción literario, y la otra su recepción en un lugar específico, lo que se discutirá a continuación.

1.2 La recepción de *The Green Helmet* en Irlanda y el Reino Unido

Como mencioné antes, la recepción de la poesía de Yeats del periodo fue poca y la mayoría rayaba en lo negativo:

Yeats's individual poetic volumes were unavailable to most Irish and English readers of this century. Because Yeats's primary British publisher between 1903 and 1916, A. H. Bullen, would only agree to publish more marketable, collected editions of [his] poems, the individual volumes composed during these years [...] were produced as independent volumes only by the Dun Emer and Cuala Presses, which issued them in very small, expensive editions [...] for the relatively expensive price of ten shillings (something like the equivalent of thirty-five to forty of today's dollars) (Holdeman, "Historicizing Yeats" 129).

El precio de los libros era bastante alto, la distribución poca y la difusión casi nula. La mayoría de las características que hacían a estos libros únicos eran ignoradas por el público en general;

según Holdeman, sólo hasta el volumen de poesía reunida de 1922, el público reconoció el cambio estilístico que el autor pregonaba desde 1910. Es decir, la reconstrucción de las editoriales como un último escalafón de la producción en masa es, a mi parecer, bastante falaz. *GH* 10 fue leído “not by those middle-class Dublin Catholics it satirized, but by a small group of upper-class (and probably Anglo-Irish or English) readers [...] The volume’s distribution limited the size of its audience—and hence its impact—while also ensuring that many of the readers who did examine it would be likely to construct its meanings sympathetically” (129). No fue sino hasta “1922, when the reception of *Later Poems* began the process of critical reappraisal that culminated a year later in the Nobel prize” (Holdeman, *Much Labouring* 181). Observamos un patrón general en muchas de las reseñas del periodo, pertenecientes a periódicos y revistas con amplio acceso a la literatura de la época.⁶ Incluso para 1911, ocho años después de la publicación “modernista” de *ISW* observamos que las composiciones más populares de Yeats seguían siendo las relativas a su faceta “irlandesa”, como los anuncios en *A book of Irish Verse: “Irish books BY THE SAME AUTHOR”* (259). *A book* es particularmente especial ya que es una selección de lo que Yeats denomina como irlandés: una colección de poetas de distintas regiones que escriben en una tradición celta, gaélica y anglosajona en inglés. En términos políticos, para 1911 la colección era bastante atrevida debido a la polarización de las facciones políticas y los usos específicos que cada una tenía del arte: para el *Sinn Fein* (partido nacionalista) la poesía irlandesa debía escribirse en gaélico irlandés, a diferencia de la poética

6. Hay que recordar que parte de la recepción en Irlanda fue ignorada por las propias acciones de Yeats: “Reviews in Dublin papers sell no copies & I don’t see why I should give them the opportunity [*sic*]’ of attacking me” (*Collected Letters* 3, 341-2, citado en Holdeman, *Much Labouring* 97).

anglófona de Yeats: “English-speaking Ireland had meanwhile no poetic voice” (*A book of Irish* xviii). El propósito de los nacionalistas según Yeats, era “turned again into a principal means for spreading ideas of nationality and patriotism” (*A book of Irish* xix-xx). Después de su apoyo al *Irish Literary Revival*, el poeta estaba en la encrucijada entre qué era lo esencialmente irlandés en términos poéticos: si escribir en gaélico o en el idioma del imperio. Cabe señalar que Yeats, aunque intentó aprender gaélico en algún momento de su vida, nunca escribió en este idioma cosa que le valió la animadversión de muchos reseñistas contemporáneos.

Dentro de los estudios contemporáneos a la poesía de Yeats se encuentran varios artículos y libros de su amigo y biógrafo Joseph M. Hone. En *W. B. Yeats. The Poet in Contemporary Ireland* (1915), Hone define la poesía de Yeats como una lucha entre facciones, sean éstas filosóficas, políticas o poéticas (44-6) y al teatro como “an Irish romantic movement” (97). Según Hone, el proyecto del Irish Literary Revival era un movimiento romántico que para 1915 ya era caduco: en “September 1913”, Yeats versa sobre esta misma idea como “Romantic Ireland’s dead and gone, / It’s with O’Leary in the grave” (*VP* 289-90); Yeats asocia la época victoriana y el Romanticismo con la Irlanda de John O’Leary, político irlandés, asociado al *Sinn Fein*.

Yeats visualizó la concepción histórica de la literatura a partir de estos términos políticos. El creciente hartazgo de su imagen romántica asociada con el *Irish Literary Revival* fue lo que le impulsó a pensar en un cambio de sensibilidad y estético. En una reseña anónima de 1911 llamada “The Later Yeats”, *GH* está descrito como “a slender volume [...] ten shillings and sixpence [...] from the Cuala Press [...] admirably printed” (100); el artículo pone atención a la obra teatral “The Green Helmet” y menciona sobre los poemas: “these little poems stay in the memory [...] Mr. Yeats becomes more aristocratic in his attitude [and] the aristocratic bias goes

with something that has come into the poet's spirit" (101). Esta reseña no menciona los contenidos prosódicos de los poemas, pero sí un interés del poeta por una serie de temas contrastantes con los de sus poemas anteriores: Yeats se convierte en un poeta aristócrata al cambiar el tono y los temas de sus poemas. Por ejemplo, Forrest Reid menciona en su estudio de 1915, *W. B. Yeats: A Critical Study*, que el cambio entre estéticas dentro de su poesía "has not been so sudden as these lines seem to imply" (235) y menciona que *GH* "is of all [...] the one we could most easily spare" (238). Los comentarios de Reid imponen la idea de lo difícil que fue la recepción inicial para los volúmenes editados por Cuala. La distribución siempre fue un problema: "Despite being published only in Ireland, the 1910 book was reviewed primarily in England (where a good number of its subscribers lived). Without exception, its English reviewers failed to challenge or even to notice the volume's politics, preferring for the most part to focus their remarks upon stylistic traits" (Holdeman, *Much Labouring* 130). Por otra parte, la reseña de *The Sphere* (14/1/1911) describe el volumen como "The Cuala press aims at other things" y continúa:

It is by no means so certain that there is poetry in some of the fragments of verse that accompany *The Green Helmet* [...] This is a distinctly 'cheap' and quite unworthy of the author that wrote 'The Lake Isle of Innisfree'. But there is nothing in this volume that can compare with [it.] I once heard Huxley say that all men of science should be poleaxed at sixty. Certainly some of our poets should be poleaxed at forty (48).

La reseña advierte una transición en la prosodia de su poesía temprana: los críticos esperaban algo más cercano a lo escrito en 1890; cualquier otra cosa sería vista como un fracaso. Cabe resaltar que el público que compraba el semanario *The Sphere* era de clase media y alta y residía

en Londres o en EE.UU. y asistía a las lecturas de Farr donde se promocionaban las ediciones de Macmillan. Esta publicación constaba de artículos variados y de conocimiento general como el descubrimiento de una nueva estrella, una sección de sociales, fotografías artísticas, el mapa de una tumba egipcia recién excavada entre otras variedades. Otra reseña, esta vez en *The English Review*, precisa y contrasta *GH* con volúmenes anteriores:

In ‘The Wind Among the Reeds’ it seemed to touch the mark of full tide; that is to say, it was difficult to see how he could advance further along that line and avoid repetition which could be disastrous not only for the subsequent but also for the earlier volume [...] In the series entitled ‘Raymond Lully (or Nicholas Flamel) and His Wife’, he seems to halt uncertainly between the poetry of meaning and the poetry of significance [...] [they] are therefore extremely puzzling to locate [...] in the series entitled ‘Momentary Thoughts’, we find him in quite a different mood. His voice is heard against all sorts of mundinity [...] the anger [...] springs rather from the mental irritability arising out of the mood (181-2).

Este comentario mucho más detallado apunta hacia un cambio en la calidad y contenido de su poesía en comparación con el volumen *The Wind Among the Reeds* (1899; Wade 27) que contiene una temática folclórica. También destaca la división del volumen en dos y cómo los poemas de una parte son diferentes a la otra en cuestión de tono. En *The Athenaeum* encontramos una serie de reseñas de distintos libros de poesía como *A book of Light Verse*, *A book of verse by living women* entre otros. Pickthall analiza a detalle la obra teatral “The Green Helmet” y describe los poemas como “short lyrics which serve as a prelude [but] are [...] overweighted with thought not always unambiguous” (186). En *The Nation* casi tres cuartas

partes del texto están dedicados a la obra teatral, y en la otra cuarta menciona sobre el volumen de poesía

The poems which are bound up with this admirable little play are not quite of Mr Yeats's best [. They have] come to full circle, and simplicity has become obscurity [...] The other poems—'Momentary Thoughts'—are, as their heading indicates, occasional. They do not call for much comment [...] most of these poems are in half-jesting mood, like the first [...] Mr Yeats's colt does not seem to 'shiver under the lash' as much as in the metal it is loaded with is anything but road metal (578-580).

Esta reseña, publicada solo veinte días después de la aparición de *GH* 10, resalta los poemas ocasionales de "Momentary Thoughts" y, de nuevo, como en todas las anteriores, contrasta el tono juguetón con sus producciones anteriores. *The Academy* contiene la única reseña de las consultadas que comienza hablando de los poemas, específicamente sobre el estilo: "It is impossible to make volumes of 'The Wind Among the Reeds' [...] his muse is losing fire [...] They [the poems] are often of a dry quality, lacking the sap that made his earlier poems of such haunting significance" (547). Después de elogiar la obra "The Green Helmet" concluye "These are some who thought that this next book of Mr. Yeats would be full of interest. It is; yet not quite the interest that one had thought to find" (547). De las anteriores reseñas se pueden observar dos cosas en particular: la recepción inicial de *GH* fue muy escasa debido a su poca distribución y la mayoría de los reseñistas comparaban el tono y forma de la poesía temprana con los poemas cortos de 1910. Para 1922, casi doce años después de la publicación original de *GH*, "most readers of poetry still knew him mainly as the author of Unwin's steady-selling *Poems* (1895)" (Holdeman, *Much Labouring* 176). Con este volumen, Yeats peleaba contra la

percepción de ser un poeta asociado al *Revival*, incluso cuando, como lo muestran las reseñas, su público no estaba tan de acuerdo, o no esperaba un estilo distinto al mostrado en sus primeros volúmenes. Es por esto que la estética de Yeats pareció agresiva durante la década posterior a la publicación de *GH*. Las reseñas muestran como existió un claro cambio en la percepción de su poesía, vista por los reseñistas, en el tono y la métrica respecto a poemarios anteriores. Sin embargo, la poca distribución y la negativa del poeta a enviar el libro a distintos periódicos y revistas, hizo que hasta *The Tower* (1928), el cambio de estilo fuera completamente asimilado por la mayoría de los reseñistas y el público lector.

1.3 Romanticismo y Vanguardia en la obra de Yeats

Las principales causas para la división antinómica entre el *Modernism* y Romanticismo por parte de los críticos durante la segunda mitad del s. XX fue debido a una idea puramente estilística. Sin embargo, los intereses comerciales de las editoriales inglesas y norteamericanas tuvieron una importancia preponderante, ya que editaban los volúmenes con un objetivo nacionalista. Yeats estaba consciente de esto e incluso tomó partido ya que favorecía a la construcción de su figura como poeta en distintas esferas: esta decisión dio forma a la recepción posterior en ambos lados del Atlántico como puramente pastoral e irlandesa (Holdeman, *Much Labouring* 105). Yeats y sus editores querían que sus ediciones recopiladas tuvieran más cohesión y unidad, mientras que las ediciones norteamericanas tenían que presentar un aspecto más romántico e “irlandés” para los lectores migrantes irlandeses en Estados Unidos. A continuación encontramos tres imágenes que ilustran este proceso.

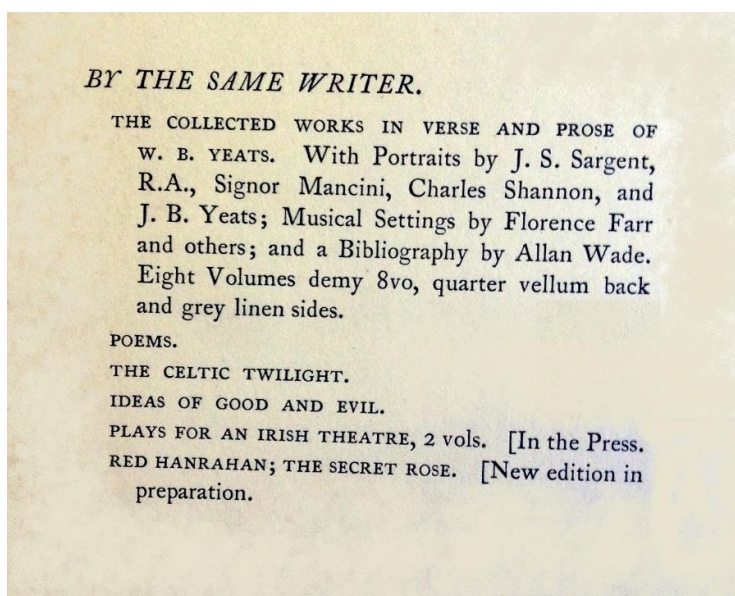


Fig. 2 Detalle de anuncio en la guarda de *Poems: Second Series* (1909). Cortesía de la NLI.

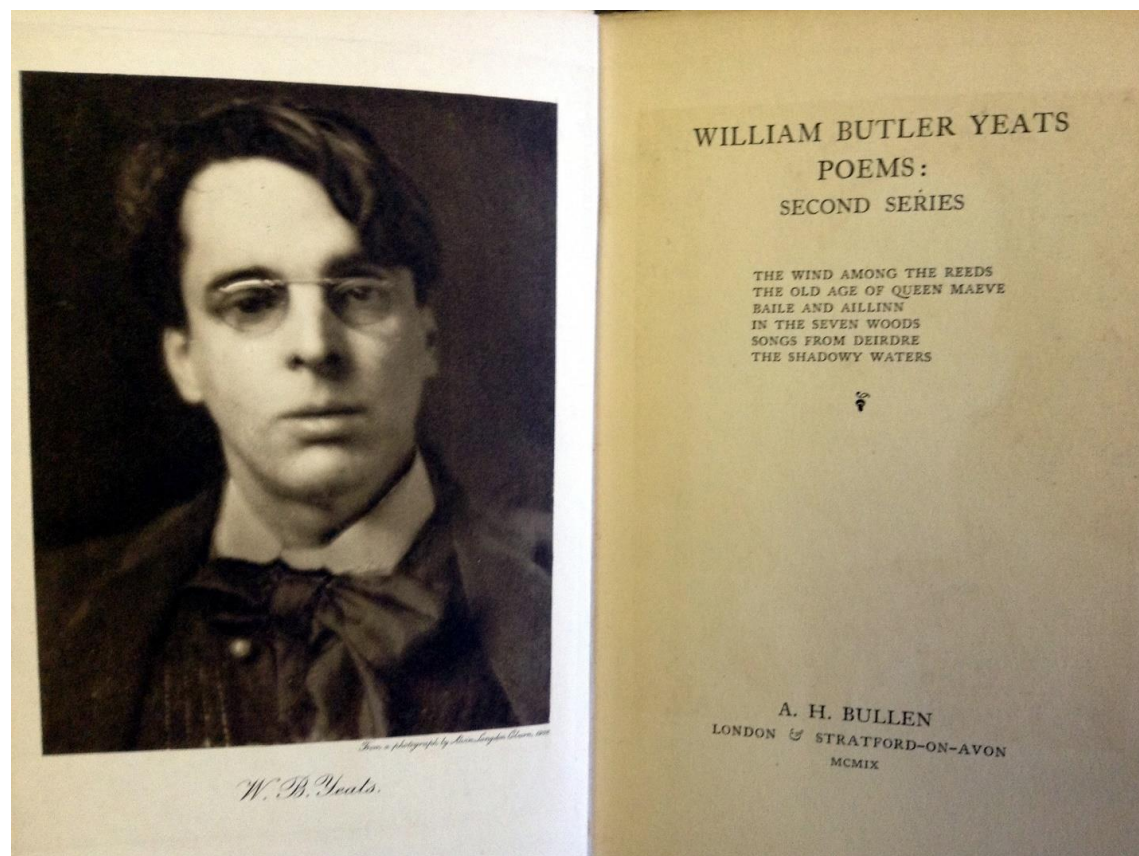


Fig. 3 Portada y contraportada de *Poems: Second Series* (1909). Cortesía de la NLI.

Las imágenes anteriores pertenecen a de *Poems: Second Series* (1909), editado por A. H. Bullen en Londres y distribuido en Estados Unidos e Inglaterra. Este libro muestra una estrategia comercial elaborada para un público específico: el corte rústico, la foto retocada que evoca una época más antigua, así como los títulos descritos en la portada —todos asociados con el pasado irlandés— muestran y direccionan al lector hacia una etapa temprana de su canon. Las siguientes dos figuras son el ejemplo opuesto, donde se observa un texto y una figura del autor muy diferente.

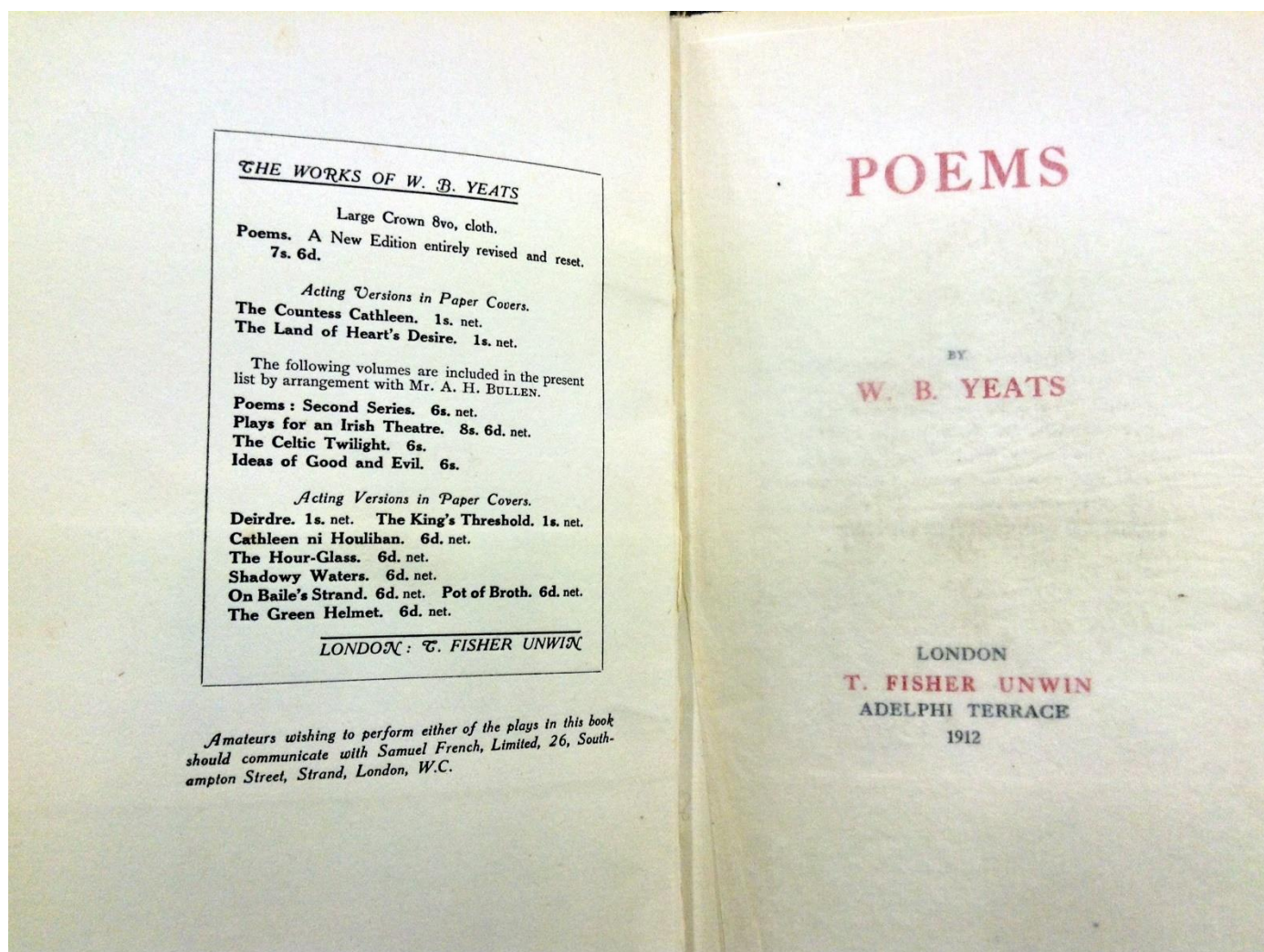


Fig. 4 Portada y contraportada de *Poems* (1912). Cortesía de la NLI.

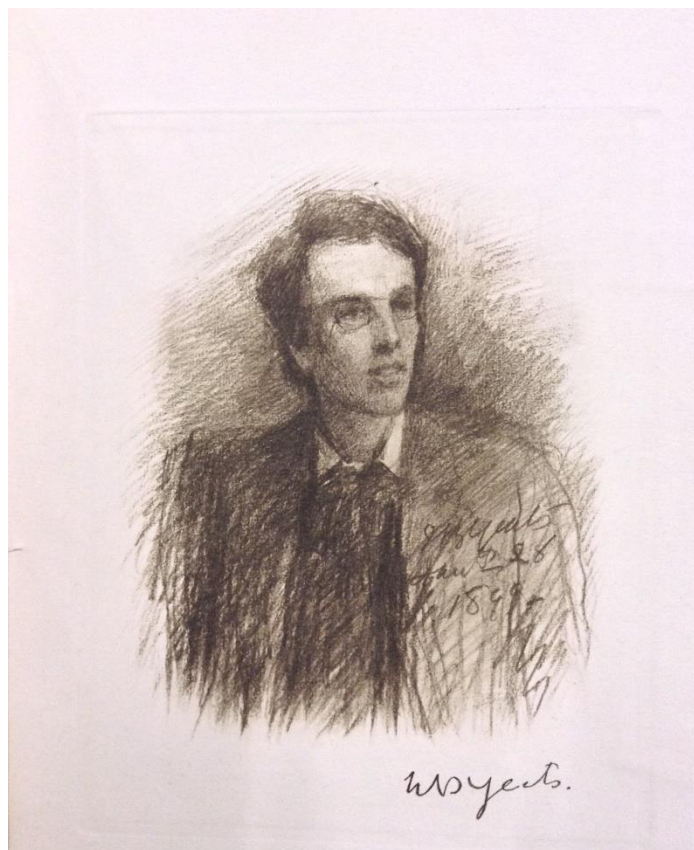


Fig. 5 Retrato de W. B. Yeats por su hermano Jack Butler Yeats en la guarda de *Poems* (1912). Cortesía de la NLI.

La edición de *Poems* (Londres: T. Fisher Unwin, 1912) exhibe un corte rústico, portadas azules que contrastan con los grabados dorados, así como dos prefacios y un carboncillo de Yeats, con fecha de “1899”, el cual muestra un joven poeta, desaliñado y mucho más cercano a un poeta “popular”, contrario al estilo aristócrata y extremadamente cuidadoso que tenía para su edad (entonces con 47 años). Esto contrasta con la descripción comercial de los anuncios al final de la versión de *Responsibilities* a cargo de Macmillan (Nueva York y Londres, 1916). La reseña comercial, precedida de *The Cutting of an Agate* y seguida por *Lyrical and Dramatic Poems*, menciona la trama de “The Green Helmet” durante la mayoría del párrafo y relata sobre los poemas: “Besides this there are a number of short poems, notably one in which Yeats answers

the critics of ‘The Playboy of the Western World’.” Macmillan, consciente del impacto de la querrela ocasionada por la obra de J. M. Synge, explotó esta situación al recalcarlo en la reseña comercial. Los demás libros reseñados en el mismo volumen son de distintos poetas norteamericanos publicados por Macmillan. Una de estas descripciones se lee: “no greater American poet than Mr. Neihard”. Entre los libros se encuentran *Californians*, de Robinson Jeffers, descrito como “outstanding character” y dos antologías de poesía de la Primera Guerra Mundial y otra de los editores de *Poetry Magazine*. La línea editorial de la poesía de Macmillan consistía en reclutar talento estadounidense, ahora desconocido para nosotros, mientras que apelaba a un mercado de inmigrantes irlandeses y estadounidenses interesados en temas folclóricos.

En la primera década del siglo XX, la poesía de Yeats tiene, en mi opinión, dos vertientes que van de la mano: la primera consiste en baladas y las formas poéticas dramáticas —como “The Song of the Wandering Aengus”, “The Rose” o “Fergus and the Druid”— dan paso a poemas de contenido y longitud variables, la mayoría más cortos y de carácter epigramático o sátiras políticas y literarias. La otra se encuentra en la edición y en el valor material y físico de los volúmenes, tomando en cuenta su fabricación, la cual es mencionada en varios poemas, particularmente en “The Circus Animal Desertion”. McGann menciona sobre este fragmento:

When Yeats imagines the Jacob-ladder of poetry starting in a working class establishment that supplies material for papermaking, his mind is working as a nineteenth-century romantic mind. The immediate historical allusion is not papermaking in general, but to printers and publishers who used a certain kind of book (fine-press printing). By the end of the nineteenth century, rag paper was

almost never used by the regular printing trade [...], by the end of the [19th] century rag paper was used only for ornamental and deluxe books (*Black Riders* 5).

Yeats estaba muy consciente que el material y la fabricación de sus poemarios tendrían cierto efecto sobre el lector y en la percepción del mismo como poeta. Mediante los formatos y el modo de producción Yeats logró exhibir el desarrollo material de sus ediciones por medio del diseño, que “Dun Emer/Cuala Press books also exhibit their *romanticism* very directly” (Mc Gann, *Black Riders* 8, cursivas mías). Uno de los ejemplos de este Romanticismo se encuentra en la portada y el diseño de *GH* 12 en la figura 8, la edición comercial estadounidense de Macmillan. Wade menciona que “Yeats wrote: ‘The cover of this book is the unaided work of the American publisher. He says he believes it the kind of cover I like’” (108). La portada expresaba cierta anacronía con el contenido:

The Rose emblem also offered Yeats a way of forestalling anonymous American book designers chosen by the Macmillan Company and whose work he much disliked. *The Green Helmet and Other Poems* (1912) must stand as the volume most reviled for its cover design. This was Macmillan’s New York first new collection of Yeats’s poems since 1906, and it was issued in tan paper boards with a green ornamental design which enclosed its title within a helmet absurdly reminiscent of contemporary diving suits (Gould, “Yeats and His Books” 49-50).

Como se puede observar en las figuras 6 y 8 de la página siguiente, las portadas contrastan bastante. El diseño de la edición norteamericana, como lo menciona Gould, llevó a que la relación entre el poeta y sus editores fuera escabrosa durante toda su carrera poética, particularmente en 1910: mediante la falta de distribución, intentó dirigir la recepción,

especialmente en Dublín. Como veremos en el siguiente capítulo en el contrato entre Yeats y la editorial, la presentación de los libros fue de vital importancia para su venta en el mercado norteamericano.

1.4 *The Green Helmet and Other Poems* (1910) y *The Green Helmet and Other Poems* (1912)

dos libros distintos

La edición de *GH* 10 es distinta en distintos niveles, uno de los cuales es: “a feature of a text whose every material part has been acquired, conceived and executed in a ‘Celtic’ world” (McGann, *Black Riders* 12). La iconografía del volumen representaba políticamente una serie de críticas. Holdeman explica que

[it] subtly complicated its critique of middle-class Catholic Ireland as well as its celebration of the political and cultural function of the passionate but disinterested qualities of thought expression fostered at Coole and other houses of the Protestant Ascendancy [...] between aristocratic ease and carefully crafted art on the one hand and the inferior cultural products inspired and mass-produced by urban middle-class Catholic commercial interests on the other. Its physical form clearly underscored both Yeats’s vision of the refinement great art should embody and the exclusivity of that vision. Opening the book, readers almost immediately encountered: ‘Four hundred copies of this / book have been printed’ (“Historicizing Yeats” 121-2).

Las ediciones de Cuala se regían por una serie de principios políticos y estéticos dentro de lo que se denominaba como “‘protominimalism,’ given its resemblance to the conviction of many later

artists that ‘less is more.’ [...] Yeats argued, basically, that to achieve maximum expressiveness the arts should emphasize a few highly-salient features, minimizing other features to prevent the audience’s attention from being dispersed too widely” (Holdeman, *Much Labouring* 33). Este tipo de ediciones también tenían su lado político, debido al interés de las hermanas Yeats en la creación de un mercado local e irlandés que mostraba una faceta nacionalista.

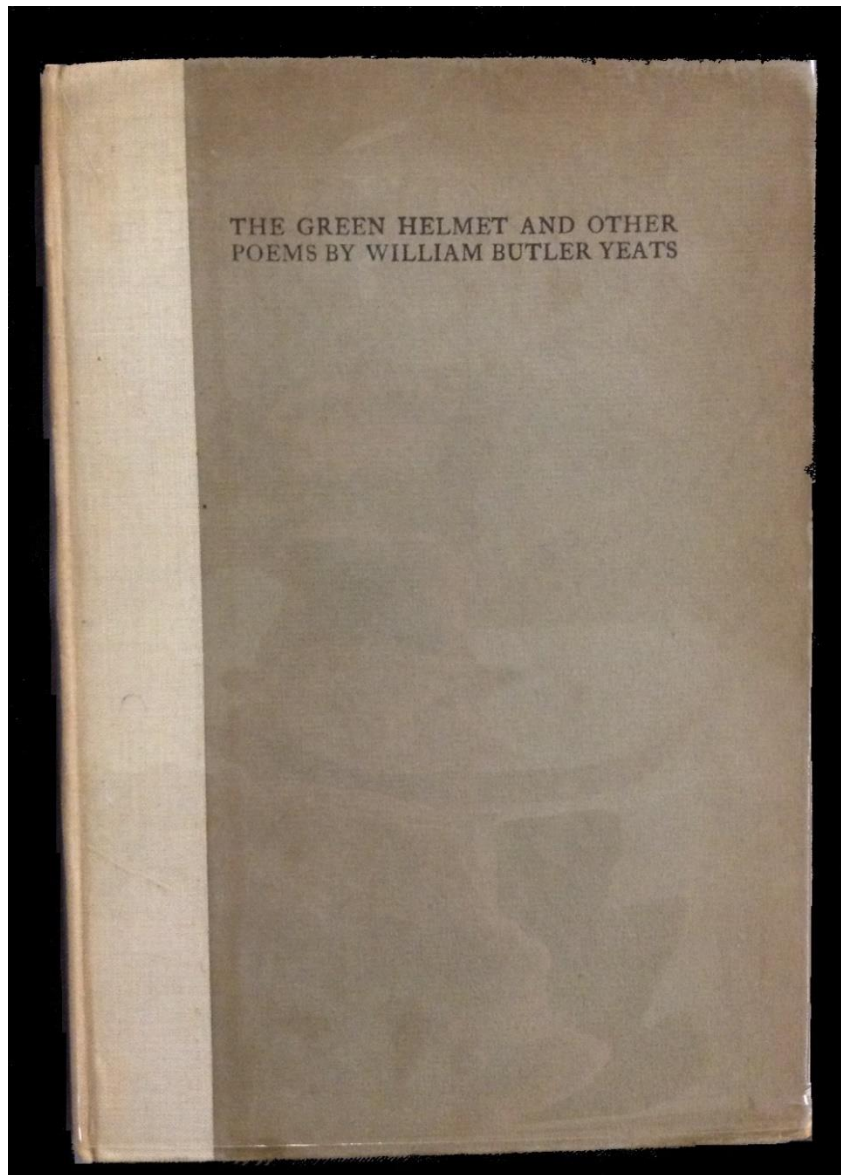


Fig. 6 GH 10.

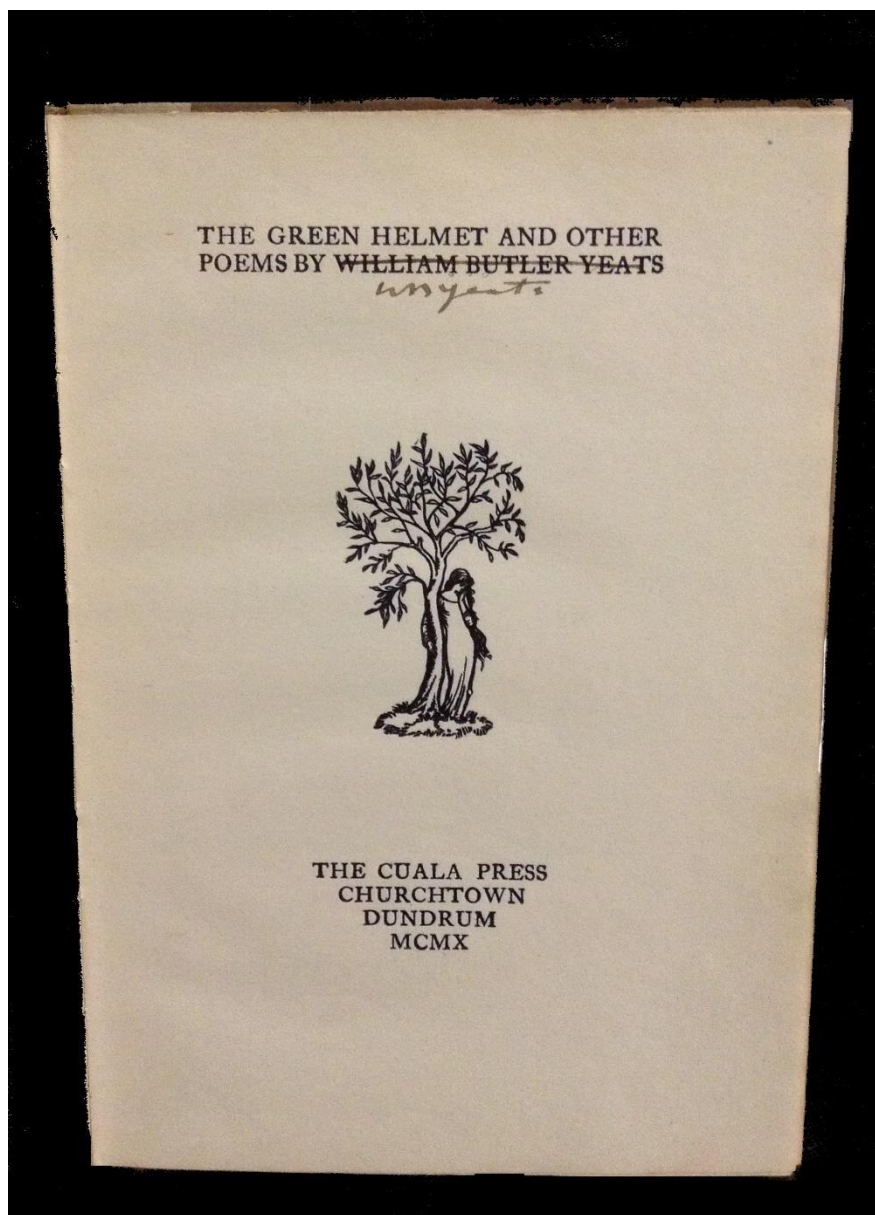


Fig. 7 Portada de *GH* 10.

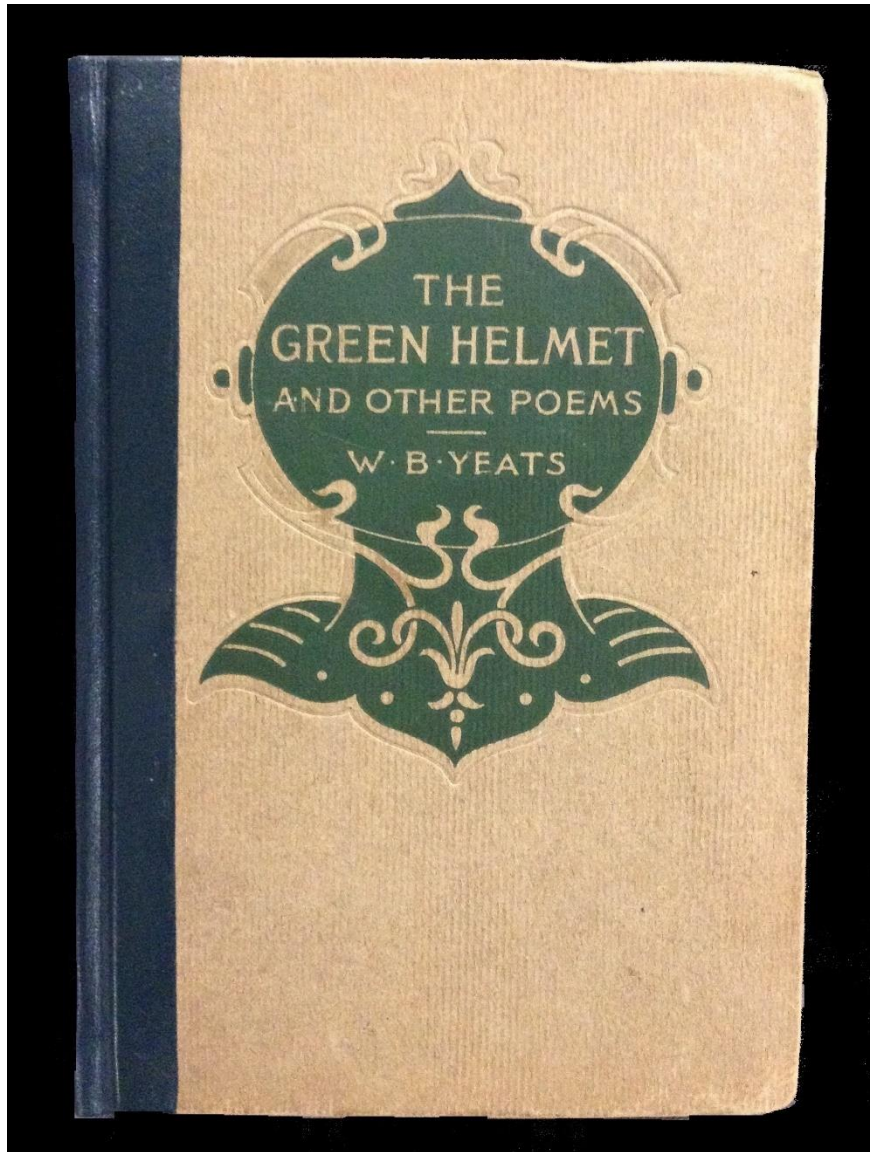


Fig. 8 *GH 12*

Las diferencias entre el minimalista *GH 10* y el ornamentado *GH 12* son muy evidentes; estas contienen un “elaborate medievalism” que usualmente es asociado con el Romanticismo: “Macmillan’s book materially registers the processes—and values— of mass production [...] Macmillan and Dun Emer editions constitute significantly distinct versions of *ISW* [...]” (Holdeman, *Much Labouring* 57, 65). La editorial estadounidense tenía dos sedes importantes, una en Londres y otra en Nueva York, las cuales operaban bajo distintos criterios. Sin embargo,

las dos editaban a Yeats con el mismo formato del libro. Las estrategias de publicación de Macmillan cambiaron durante los años y sus editores lograron obtener los derechos de la poesía de Yeats, sólo después que éste dejó a A. H. Bullen, editor de *Poems: Second Series* (1909) (fig. 3), debido a una disputa de derechos. Como lo expliqué con anterioridad, el propósito del poeta al publicar en esta editorial era el de dar a conocer su obra a un público mucho más numeroso que los cuatrocientos, y quizá mucho menos, lectores de Cuala. La principal estrategia de Macmillan fue la contratación de escritores irlandeses para ampliar su presencia en el mercado tanto estadounidense como irlandés: “Stephen Gwynn, Æ and James Stephens were Macmillan authors by 1912. Yeats came in 1916. In the succession, the dates as well as the names are significant: Padraic Collum (1922), Sean O’Casey, Lennox Robinson (1925), Eimar O’Duffy (1926)” (Morgan 219-20). Harold Macmillan, editor en jefe, deseaba que a su editorial se le asociara con la vanguardia literaria irlandesa y que mejor forma que asegurarla con la publicación de *Resp* 16 (Wade 115). Mientras Cuala expresaba de manera abierta su modo de producción literario inscrito en un proyecto nacionalista irlandés que editaban cuatrocientas copias en papel hecho en Irlanda, los libros de Macmillan solamente contenían la dirección y lugar de edición. Este proceso —de Cuala a Macmillan— fue el mismo para subsecuentes ediciones como *Responsibilities* y *The Wild Swans at Coole* (118).

Los preceptos ideológicos que *GH* 10 problematizaba —feminismo, nacionalismo, la lucha contra las grandes casas editoriales— son ignorados o eliminados en *GH* 12 (Holdeman, *Much Labouring* 141). Contrario a lo que dice McGann, la edición irlandesa se encuentra mucho más cercana a las ideas modernistas, en clara oposición a la americana, más barroca en su decoración. Las decisiones estilísticas de la forma física de la edición iban de la mano con el contenido: al observar los dos volúmenes, las diferencias van desde lo estilístico (el

minimalismo de Cuala vs. la opulencia de Macmillan), hasta las editoriales, como las tipografías, que fueron asociadas con movimientos nacionalistas: “Different presses, however, generate distinctive sets of textual signifiers, and Yeats was well aware of the differences from the beginning of his career” (*BR* 12). Como observaremos en el siguiente capítulo, el poeta estaba muy consciente del rol que jugaba la creación de una figura literaria y de cómo esto afectaba la recepción de parte del público. Holdeman menciona el ejemplo de Blake y otros escritores sobre las ediciones y la influencia que tenían el modo de producción y la distribución material sobre la recepción:

Presenting manuscripts to Lady Gregory not only allowed him [Yeats] to pay tribute to his friend’s generosity and to secure her patronage. It also enabled him to act in accordance with his developing interest in premodern methods of making and circulating poetry and in the traditional sociopolitical structures associated with such methods. Similar concerns motivated his commitment to the fine handprinted editions published by the Dun Emer and Cuala Presses. [...] virtually all of the poets of the modernist era were influenced to some extent by the conviction —inherited from Blake, Ruskin, Rossetti, and Morris— that the modern world’s imperfections derive in part from materialism and commercialism inherent in capitalist-industrialist modes of producing and distributing commodities. None of these poets held this conviction more strongly than Yeats, and it led him both to devote himself to the Dun Emer and Cuala enterprises and to cultivate Lady Gregory’s patronage (*GHMM* 278).

Yeats jugaba con las dos nociones respecto a la publicación: él estaba inserto en el proceso editorial derivado de los “capitalist-industrialist modes” al publicar, con Macmillan, ediciones

comerciales que pretendían extender su público y sus regalías en Estados Unidos; sin embargo, también estaba interesado en la forma de distribución que Holdeman denomina como “pre-modern” —denominada como ‘romantic’ por Bornstein (“Yeats and Romanticism” 31-2). Yeats, como Blake, utilizó y manipuló deliberadamente el modo de producción literario con el afán de dar dos versiones de su misma poesía. La decisión de manipular las distintas ediciones, según Miller, vino cuando “Yeats had worked with John O’Leary on the editing of *Poems and Ballads of Young Ireland* in 1888, at which time he was writing his own *Wanderings of Oisín*, and he later edited *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. The *involvement* with Irish tradition shown by these titles is reflected in his editorial work for his sisters’ press” (cursivas mías, 143). Resulta interesante resaltar lo que Miller denomina como *involvement*, el cual se puede observar en tres etapas, repetidas durante gran parte de sus libros: la composición y redacción en manuscritos, seguida por la publicación en una revista o periódico literario para después ser editadas en volúmenes de poesía; existe un cuarto nivel opcional: una reedición de un poema en una antología (Vázquez 15-16). Esta forma de diseminación aseguraba un público variado, en el que se encontraban los pequeñoburgueses “bourgeois, (aristocratic) provincial, and avant-garde audiences, and he was careful to maintain and extend his European and American connections as well” (McGann, *Black Riders* 18). Las audiencias europeas y estadounidenses tenían dos ediciones diametralmente opuestas: la primera mostraba un lado más contemporáneo mientras que la segunda uno más romántico y tradicional.

El trabajo de Yeats como editor y antologador fue amplio y variado y se reduce a la edición de su propia obra y de manera mucho más limitada a la de otros autores. Dentro de esta última categoría lo encontramos como compilador (*The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*), editor (*The Works of William Blake. Poetic, Symbolic and Critical 3 vols.*) y colaborador

(*Representative Irish Tales, Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*). El *Oxford Book* nos muestra una selección personal y subjetiva de poemas de finales del s. XIX y principios del XX; por otro lado la edición de Blake ofrece una selección crítica con manuscritos, archivos históricos, distintas ediciones así como una selección de variantes y notas. En su faceta como poeta, Yeats se refería “to the editor’s trade — not only by frequent references to *book* and *text*, but also on occasion by words like *manuscript*, *parchment*, *edit* or *annotate*” (Bornstein, “What Is a Text” 167). El interés que muestra en el “editor’s trade” en las múltiples referencias en sus poemas y ensayos provienen de “a bibliographical tradition. Two of his most admired precursors, William Blake and William Morris, occupied key positions in romantic tradition of printing based in the (ultimately medieval) arts and crafts processes of the handmade book” (McGann, *Black Riders* 5). Yeats seguía una tradición editorial de escribir, componer, editar y diseminar sus propios textos, algo que observamos tanto en el Romanticismo como en la Vanguardia. También encontró en la poesía de Blake una “unified conception of the poetic book” (Bornstein, “Yeats and Romanticism” 21) que se nutría de la constante interacción entre la presentación de las ediciones y su contenido:

he collaborated with Edwin Ellis on the elaborate three-volume *Works of William Blake: Poetic, Symbolic, and Critical*, much of it based on consultation of original manuscripts and which contained in print for the first time several works, including *An Island in the Moon*.[...] Indeed, his and Ellis’s edition of *The Works of William Blake* was the first to print facsimiles of all the known engraved prophecies. There Yeats noticed how the overall design included more than the mere text of the words, and that illustration and layout could profoundly affect reception. Blake exploited such components constantly. Those versions of “The

Tyger” that depict the fearsome beast of the words as the gentle pussycat of the illustration, for example, open up multiple levels of ironic readings (24-6).

Yeats consultó los manuscritos de Blake en casa de John Linnell, “Blake’s friend and patron” (Au 145), y mencionó su interés por las colecciones, variantes, diseño editorial y la materialidad de la presentación de los textos: “My own memory proves to me that at 17 there is an identity between an author’s imagination and paper and bookcover one does not find in later life. I still do not quite separate Shelley from the green covers, or Blake from the blue covers and brown reproductions of pictures, of the books in which I first read them. I do not separate Rossetti at all from his covers” (L 691, citado en *EE* xxxix). Yeats no puede separar el contenido de los libros de su apariencia física y de la presentación de sus ediciones ya que para él, como lector y poeta, existe una relación intrínseca y simbólica entre el texto y su materialidad. Para Yeats, estas ideas son claras: “I should like to have it [*Ideas of Good and Evil*] bound in boards, grey or blue, a white back, bound round with real cords, like the examples you showed me” (citado en Miller 144) y son todavía más explícitas en sus cartas:

However, I will not include it in my sister’s book, if you still greatly object. My reasons for wishing to do so are these [...] It will depend to some extent on the general look of the book.... My sister’s book is merely a specially beautiful and expensive first edition of certain of my best things. I have been thinking of putting a note at the end explaining why I have called the book by the name of one of the shortest poems *In the Seven Woods* (citado en Miller 144).

Es decir, como las ediciones de Shelley, Blake y Rossetti, Yeats desea que Cuala Press represente una versión avant garde de su obra desde la tipografía y los colofones: “Squared off and printed in red, this colophon declares that the (Celtic) writing in the book is no mere

conceptual undertaking. It has been made a deliberate and even performative feature of a text whose every material part has been acquired, conceived, and executed in a ‘Celtic’ world. As already noted, it is a colophon whose style has taken directly from the Kelmscott Press manner” (McGann, *Black Riders* 12). Todo lo que se encuentra en el libro es parte de una revolución estética que permea todo el quehacer poético de Yeats. En el colofon se encuentra la evidencia más latente de este cambio.

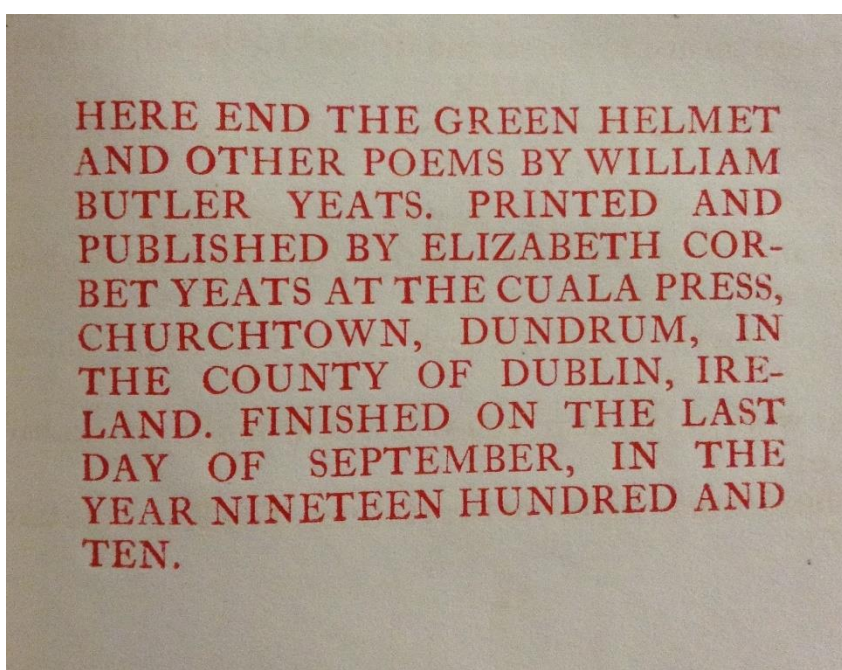


Fig. 9 Colofón de *GH* 10.

El proyecto editorial de Yeats iba de la mano con la temática de sus poemas pero, ¿en qué medida la significación material de estilo decimonónico de *GH* 12 y la vanguardista de *GH* 10 responden a la prosodia de los volúmenes? Si en *ISW* observamos un énfasis en las baladas amorosas (“O Do Not Love Too Long”, “Adam’s Curse”, “Never Give All The Heart”) ampliado por la presentación física de la edición, en *GH* 10 y 12 hay un proceso de adaptación distinto. Si la recepción fue muy limitada (Holdeman, “Historicizing Yeats” 130), la solución

tendría que venir de la propia reflexión de los poemas sobre sí mismos, sobre el arte de crear los poemas: “Yeats’s poetry theorizes itself—that is, speculates upon and generalizes from itself—and sometimes even dismantles its own theories: it furnishes and unsettles its own *ars poetica*” (Ramazani 53). La relación entre *GH* 10 y *GH* 12 puede ser explicada por las propias referencias en los poemas, tanto a su creación como a los temas tratados. El siguiente capítulo tratará sobre esta relación a detalle.

Capítulo 2

“Wrote and wrought”: estudio textual de *GH*

For tradition gives the one thing many shapes

W. B. Yeats

2.1 Propósito del capítulo

Este capítulo propone estudiar *GH* 10 y sus transformaciones posteriores desde dos perspectivas estrechamente relacionadas: el cambio de estilo y las ediciones de poesía que siguieron a dicho volumen. El cambio de estilo se debe comprender como una reelaboración de la estética de Yeats que, según Holdeman, tiene su origen en 1903 (Holdeman, *Much Labouring*). Kiberd define el estilo de Yeats en sus primeros libros como un “rework of traditional themes and images [in which] Yeats seems to be hoping to add a little of his own art” (341). El poeta de la década de los noventa simplemente añade a su tradición gaélica de poesía una serie de temas en una métrica específica. Aún así, es claro que Yeats desea una readaptación de su propio entorno artístico y de cierta manera, esto se puede hacer mediante el rechazo del modelo anterior: “The rejection of literary models is based, in part, on the knowledge that sometimes, even a style can go out of fashion ‘like an old song’” (Kiberd 344). Sin embargo, el contexto literario y el deseo del poeta de reconfigurarse frente a su público obligaron a modificar su escritura en los años de composición de *GH*. El cambio no es tan progresivo como argumenta Holdeman (Holdeman, *Much Labouring* 23) y, pienso, fue mucho más repentino. Sus principales características fueron tres: la temática, la métrica y la estética contemporánea. En la segunda parte del capítulo se discutirá el papel que desempeñaron las ediciones posteriores de este poemario en su recepción contemporánea y en la actualidad.

2.2 Un cambio de estilo para un nuevo poeta

Para Yeats, el cambio y la lucha consigo mismo fue constante y en varias ocasiones expresó que su obra se basaba en la contradicción, una lucha que se observa en “Vacillation”: “Between extremities / Man runs his course; [...] All those antinomies” (1932; *VP* 499). Él estaba consciente que la vida personal y artística está sujeta al choque entre opuestos; cabe señalar que, según Vendler, “Yeats’s mind tirelessly produced images of antithesis [...] What Blake named ‘contraries’ [...] Yeats renames as ‘extremities’ [...] and ‘antinomies’” (“Vacillation: Between What and What?”). En la poesía de Yeats, las antítesis representan el choque de dos ideas opuestas. Este proceso de reconocimiento entre contrarios dio cabida al concepto de “máscara” el cual aparece en el diario en el cual compuso *GH*:

[I] have been looking through *Collected Works*, volume VII. I now see what is wrong with ‘Tables of the Law’. The hero must not seem for a moment a shadow of the hero of ‘Rosa Alchemica’. He is not the mask but the face. He realizes himself. He cannot obtain vision in the ordinary sense. He is himself the centre. Perhaps he dreams he is speaking. He is not spoken to. He puts himself in place of Christ. He is not the revolt of multitude. What did the woman in Paris reveal to the Magi? Surely some reconciliation between face and mask? Does the narrator refuse this manuscript, and so never learn its contents? Is it simply the doctrine of the Mask? The choosing of some one mask? Hardly, for that would but be the imitation of Christ in a new form. Is it becoming mask after mask? Perhaps the name only should be given, ‘Mask and Face’. Yet the nature of the man seems to prepare for a continual change, a phantasmagoria. One day one good and the next another. (*M* 138)

Yeats repensó su elección en *Collected Works* desde la contradicción que él mismo presenta desde las máscaras: “the nature of the man seems to prepare for a continual change”. Para el poeta, el héroe del poema se distingue por ser “not the mask but the face” y menciona que la distinción entre “Mask and Face” es un cambio continuo. La teoría de la máscara es la oposición de dos caras, “a deliberately imagined second self wrought from everything the ordinary self lacked and therefore able to complete that ordinary self by confronting it in the manner of a Blakean contrary” (Holdeman, “Introduction” 53). En la práctica poética es una conjunción de personalidades contrarias que toman posesión de una voz o que funcionan dialógicamente dentro de un poema. El origen de la teoría de la máscara se encuentra en el teatro con las representaciones japonesas Noh y en su experiencia propia escribiendo obras y administrando el Abbey Theatre. Yeats se sintió atraído a la idea de las representaciones japonesas en las que, mediante una careta, se juega con la idea de una personalidad dentro de otra. Otra fuente de inspiración fue la lectura y reedición de su propia poesía y esto se puede observar en los planes para vender el séptimo volumen de *Collected Works* (1908; Wade 76; Foster 371). Kiberd menciona que la máscara tiene otro propósito mucho más concreto: “Masks, like assumed styles, are essential but problematic: they offer not the truth, but a way towards it” (344). En este contexto, Yeats buscó una nueva verdad en el rechazo a un estilo que como Kiberd describe, envejeció. Se puede observar esta visión de reconstruir un estilo mediante una máscara en el mencionado volumen de *Collected Works*; cabe señalar que esta edición, la entrada del diario *M* anteriormente citada y el poema sin título en el prefacio que cito a continuación, son contemporáneos (*GHMM* lv):

The Friends that have it I do wrong

When ever I remake a song,

Should know what is at stake:

It is myself that I remake (1908; Wade 76; *VP* 778).

Este cuarteto introduce la reedición de los poemas y el último verso elabora sobre el hecho de rehacerse; también es una de las primeras evidencias explícitas del deseo de representarse de otra forma, de usar una máscara. Como vimos en el capítulo anterior en los retratos de sus ediciones (figuras 3, 4 y 5), el poeta mostraba una máscara distinta para cierto público. Por ejemplo, Yeats aparece con un atuendo afín al de los poetas del siglo XIX, particularmente a Byron: “At first Yeats sought to be a *fin de siècle* reincarnation of the original Romantics: he wore a shirt like Shelley’s, and tied his tie in the manner of Byron” (Bornstein, “Yeats and Romanticism” 21). Si nos centramos en la figura 5, de una edición de 1912, vemos el dibujo en carboncillo de Yeats (hecho por su hermano Jack Butler Yeats) ataviado en un saco mucho más contemporáneo y con una actitud mucho más tranquila, en contraste con la cara seria y retocada del libro de 1910. Esta representación es la forma material en la que el poeta cambió de prendas. En esa misma serie de libros perteneciente a *Collected Works* (vol. 8; 1908; Wade 82), encontramos el ensayo “Poetry and Tradition”, el cual fue escrito con unos cuantos meses de separación que las primeras hojas del diario y el poema anterior. Yeats escribe sobre la diferencia entre su propia obra y la tradición gaélica: “We were to forge in Ireland a new sword on our old traditional anvil for that great battle [...] Whenever I had known some countryman, I had heard stories and sayings that arose out of an imagination that would have understood Homer better than ‘The Cotter’s Saturday Night’” (*EE* 182-3). Yeats vislumbra el choque con la tradición gaélica de poesía como una batalla en la que las principales armas —“Ireland[’s] new sword”— serían las temáticas más cercanas a la poesía homérica a diferencia de las baladas campiranas prevalecientes en la isla durante el siglo XIX. Mediante las constantes contradicciones entre el estilo local de escritura y

sus revisiones, Yeats desarrolló la teoría de la máscara y reformuló su figura de poeta y también pretendía un cambio en tres puntos en torno a los que gira *GH*: la reflexión sobre la temática de los poemas en los propios poemas, la métrica y la forma de prosodia y la estética contemporánea. A continuación abordaré cada uno de estos tres temas en secciones separadas.

2.3 Temática

Para Yeats, los temas de sus poemas estaban relacionados con sus conceptos de tradición literaria y su figura principal era Homero; Yeats regresó a sus escritos con frecuencia: “we may have to go back to Homer went if we are to sing a new song” (*Explorations* 25). Yeats retomó los temas clásicos para componer poemas así como la forma de reproducción de la poesía. Respecto a esto último el poeta discute en “On Speaking to the Psaltery” la diferencia entre la escritura y la expresión oral:

Since I was a boy I have always longed to *hear poems spoken to a harp*, as I imagined Homer to have spoken his, for it is not natural to enjoy an art only when one is by oneself. Whenever one finds a fine verse one wants to read it to somebody, and it would be much less trouble and much pleasanter if we could all listen, friend by friend, lover by beloved. Images used to rise up before me, as I am sure they have arisen before nearly everybody else who cares for poetry, of wild-eyed men speaking harmoniously to murmuring wives while audiences in many-coloured robes listened, hushed and excited. (*EE* 13, *mis cursivas*).

En esta cita, Yeats menciona que pretendía componer mediante la sonoridad de la lectura y es a partir de Homero que refina sus intereses en la poesía, particularmente en la forma “idónea” de su diseminación, la cual considera es la oralidad. Ésta da paso a la composición de “A Woman

Homer Sung” (2), segundo poema del libro. De acuerdo con Ramazani, Yeats “shifts from embroidered Irish mythologies to more transparent Greek archetypes (himself as Homer, the beloved as Helen) (56)”. El yunque del cual hablaba en los ensayos representa los viejos temas que componía: si antes se trataban de leyendas irlandesas ahora los temas que escribe son sobre Homero, la recitación, alquimistas medievales y modos de producción. Al poema, compuesto en abril de 1910 (*GHMM* 148), le siguen un par de fragmentos en prosa; uno de éstos menciona la inspiración y el interés en el tema de la escritura: “when a new culture has spread from the printed book, and a new religious feeling, from philosophy and science, popular art will be good again. It will then be, as it were, but part of a great work of art which is the whole art of the nation. Modern popular poetry is isolated" (*M* 249). Es decir, cuando los nuevos poemas traten sobre la recitación y la reproducción masiva de libros, solo así Irlanda podrá tener una nueva forma de arte. Yeats entiende este proceso y en lugar de explicarse como algo religioso, “new religious feeling”, se lo explica a sí mismo como una visión esotérica entre dos personalidades conjuntas.

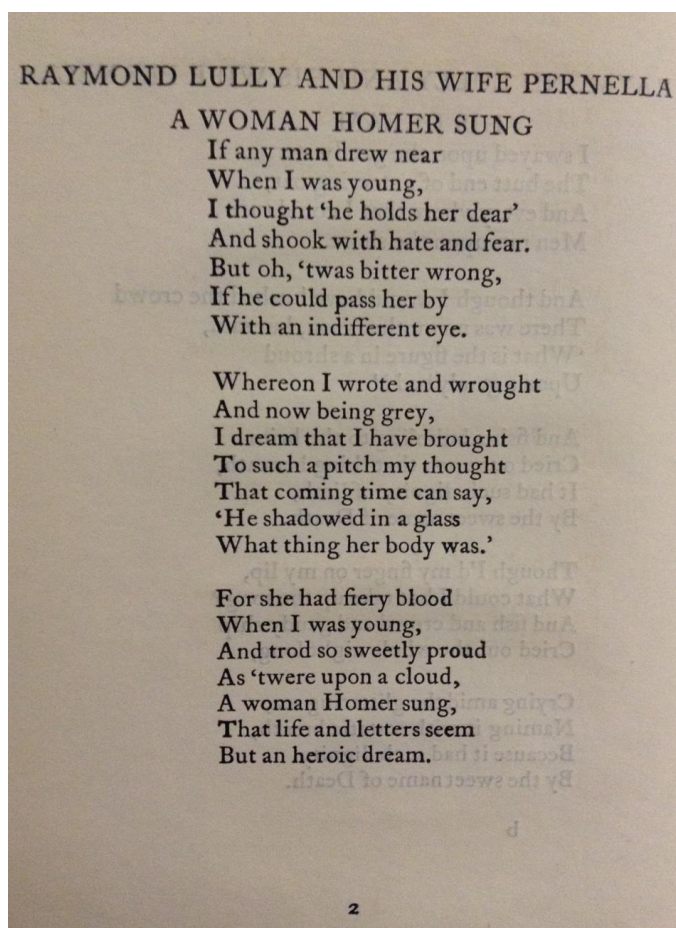


Fig. 10 "A Woman Homer Sung", *GH* 10

Como podemos ver en las dos figuras anteriores y en las consecuentes pertenecientes a *GH* 10, las ediciones de Cuala Press debían tener un cuidado muy específico y los poemas tenían que ocupar el mayor espacio posible ya que, como vemos en la figura 10, el lector se centra en la disposición de la página para una lectura de solamente un poema bajo el subtítulo ubicuo de la sección. El proyecto literario comienza con la composición de *GH* en el diario y se reproduce mediante las editoriales Dun Emer y Cuala. Para Yeats, sólo de esta manera y mediante este nuevo tipo de composición y con estos temas, el país resurgiría artísticamente.

La recitación es el tema principal de "Woman" y se manifiesta mediante dos hilos temporales: en la primera estrofa hay un pasado juvenil, "when I was young", el cual apela a las

emociones: “I shook with hate & fear”. La estrofa tiene una corrección la cual distancia la voz de la segunda estrofa al referirse al poeta a sí mismo con “I thought” después de “I was young”. En esta analepsis se contrasta la voz joven con la madura: la alternancia entre estos dos pies genera una sensación de urgencia y, como menciona Sidnell, el trímetro da un tono más íntimo al poema: “[this is] congruent with this trope of speech within speech [which] is that of the past occasion recalled on the present in which past speech and occasions are contained within those of the present, conveying effect of spontaneity and ‘the speech of man’” (367). Sin embargo, en la primera estrofa hay una voz mucho más joven que en las últimas; la voz de la primera es introducida, en el manuscrito, por “~~Since then~~” y corregido por “Where on” y distingue al poeta joven del viejo de manera más clara. Desde el tiempo juvenil al principio del poema, se puede observar el refinamiento de su trabajo dentro de la rima y composición de cada estrofa. Esta reflexión de su quehacer poético dentro del propio poema es descrita en términos materiales mediante el participio *wrought*. La idea de la poesía como un artificio y como algo que se manifiesta de manera musical, “a pitch”, es lo que Ramazani considera como *ars poetica* (62) y que se reproduce mediante la recitación de la poesía como Homero lo hacía en su modo de producción literario específico. La reflexión metapoética enunciada por *wrought* funciona de la manera siguiente: “[the poet] projects [an] image back into the actual past to complete the process wherein the image first given to the poet by the natural world is transformed by the imagination and reflected back onto the world through the work” (*Greaves* 73). La voz de la segunda estrofa habla de la composición como una obra que trata sobre el poema mismo. Esta voz relata también otra de las preocupaciones del volumen: la reproducción ideal de la poesía mediante la recitación. El componer sobre la recitación tuvo origen en el proyecto de Farr y Yeats y fue la inspiración para la escritura del primer poema de *GH*, “His Dream”: “A few days

ago I dreamed that I was steering a very gay and elaborate ship [...] The people [upon its banks] were pointing to the figure and questioning, and in my dream I sang verses which faded as I awoke” (*M* 231). En el sueño el poeta canta, un inicio muy distinto a sus otros volúmenes. Como lo detalló él mismo en *Collected Works*, ya desde 1908, Yeats mostró un interés en rehacer su poesía desde una temática distinta al mencionar en el ensayo “Poetry and Tradition” la metáfora de la creación de la espada en el yunque de la literatura irlandesa. El poeta expresa el hartazgo tanto de su propia obra como la de sus contemporáneos (*Æ* o George Russell).en “To a Poet”. En sus primeros volúmenes, Yeats se ocupó de componer sobre el pasado heroico de Irlanda hasta *ISW*. Tras el hiato de casi siete años entre éste y *GH* 10, Yeats decidió cambiar sus temas al releer a Homero y analizar la forma en la cual se reproducían sus creaciones.

En “Dream”, la primera estrofa describe un barco brillante y la mayoría de las imágenes apelan a una ensoñación: “figure in a shroud”, “fishes bubbling to the brim” o “ecstatic breath”. Después de estas imágenes, en la cuarta estrofa, el poeta regresa de nuevo a la necesidad de componer, incluso cuando estaba “callado”: “Though I’d my finger on my lip / What could I but take up the song?”. De nuevo, el poeta está pensando en términos musicales, una diferencia notable con los temas de su poemario anterior, *ISW* (1903; Wade 49). Esta inspiración y la discusión sobre el objeto de la escritura lo encontramos en tres poemas con distinta fecha de composición: “A Lyric from an Unpublished Play”, “At the Abbey Theatre” y “A Young Man’s Song”. A continuación se puede observar “A Lyric from an Unpublished Play” en la impresión de *GH* 12: Yeats usó esta copia como prueba de galera para su nueva colección llamada *A Selection from the Love Poetry of William Butler Yeats* (1913; Wade 106; Pethica 500).

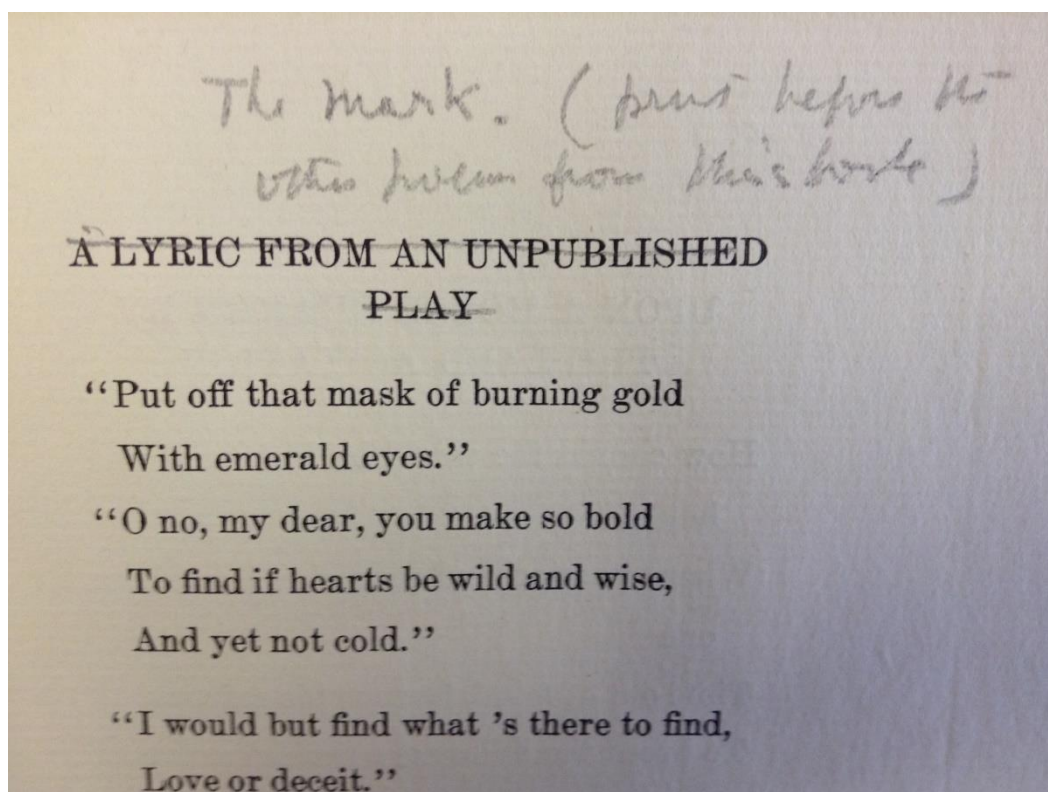


Fig.11 “A Lyric from an Unpublished Play”
corregido a “The Mask”, GH 12.

“A Lyric from an Unpublished Play” (8) es evidencia del intercambio entre el teatro y la poesía y discute la importancia de las contradicciones como materia prima de la inspiración. El título, cuya corrección a lápiz dice “The Mask (Print before the other poem from this book)”, es el título de todas las ediciones de poesía hasta nuestros días y, al cambiarlo de lugar en la nueva colección, Yeats hace a un lado su contexto teatral: de ser un poema que trata sobre la recitación de una obra, se convierte en un diálogo entre voces disímiles. Éste fue el último de los diecisiete poemas en ser escrito (agosto de 1910, Holdeman, *Much Labouring* 217); el borrador en prosa menciona el origen del poema en la obra teatral *The Player Queen*, mismo sería recitado en escena: “Player Queen puts up her head out of the vat. She sings a song which the following is the substance. My beloved sang to me why do you wear that golden mask and eyes of emerald”

(*GHMM* 183). A diferencia de otros volúmenes, Yeats hace hincapié en la forma de reproducción. El origen de la recitación y el objeto de la misma se encuentran en el ideal homérico de la reproducción de la poesía que debe ser recitada o cantada. Por ejemplo, en el caso del poema introductorio citado anteriormente, “The Friends that have it I do Wrong”, Yeats solamente plantea la reinención de su figura como poeta mediante la escritura. Es por esto que *GH* es tan revolucionario en su corpus: mientras en el pasado el poeta deseaba cambiar su estilo mediante un solo aspecto—el que es estrictamente formal—en este poemario él considera que el verdadero cambio viene con una postura política y estética. Yeats quiere que su poesía sea cantada o recitada como en el teatro. Es por eso que muchos de sus poemas surgen de manuscritos o fragmentos de puestas en escena. La máscara, en este caso el poema mismo, hace referencia indirecta a “A Coat”: el hecho de ataviarse de algo para mostrar una faceta o una cara. Este proceso es particularmente yeatsiano: el irlandés presentaba una faceta en Cuala Press mientras que se investía otra con la edición de Macmillan. Esto no pasa en *In the Seven Woods* (1903), lo cual indica un cambio agresivo en la concepción de su propia obra. El poeta se deshace de sus anteriores facetas mediante la recreación de una nueva identidad, la cual se ve plasmada físicamente en las ediciones, tanto físicamente en los formatos de poesía de Cuala, como en su poesía y en las correcciones de la misma: la figura 11 muestra la decisión de Yeats, después de meses de reflexión, de mostrar la máscara en práctica con el dialogismo de este poema.

El intercambio entre estas voces es contrastante debido a las respuestas de cada una. La respuesta de la segunda voz es la siguiente estrofa; sin embargo, en la tercera estrofa las dos voces encuentran reconocimiento mutuo mediante los opuestos: ““What matter, so there is but fire / In you, in me?”” Es decir, en la diferencia de este diálogo entre máscaras, Yeats encontró el

propósito de su poesía en ese momento específico mediante otra contradicción y halló la forma de llegar a un público con una cara muy distinta a la de otros libros, como *ISW*. Los siguientes dos poemas que abordaré, “The Young Man’s Song” y “The Cold Heaven”, son problemáticos textualmente. El primero no tiene una fecha precisa de composición mientras que el segundo tiene una enorme cantidad de manuscritos y pruebas. Por ejemplo, Kelly data de manera errónea “Song”, 8 de mayo de 1911; sin embargo, el libro fue publicado cinco meses antes de esa fecha.

“Young Man’s Song” recuerda el diálogo en “A Woman”, en el cual las dos voces contrastan por la distancia temporal entre las estrofas. En la primera estrofa la voz del joven vacila entre la juventud y la vejez y cómo mediante el azar de la moneda al aire podría encontrar el amor. Una voz desconocida irrumpe en la narración para indicarle al joven que puede encontrar a la indicada; la siguiente estrofa es una voz reflexionando sobre la imposibilidad de la sabiduría en asuntos amorosos. El poema cambió de nombre a “Brown Penny” en las correcciones posteriores para su publicación en *Collected Poems* (1933; Wade 171). Mientras que en la versión de 1910 existe una complicidad entre voces y quien podría ser tanto la moneda o la voz asociada con “A Woman Homer Sung”, en la versión más nueva la moneda es la que le habla directamente al poeta. En una variante del poema la moneda es la que activamente reacciona “the penny cried up un my face”. El contraste entre los dos discursos recrea el motivo y el tema principal de *GH*: el contraponer dos elementos y a partir de su intersección, desarrollar una discusión al respecto.

“The Cold Heaven”, publicado en la edición de 1912 de Macmillan (ver figura 13), se considera como “one of the consummate achievements of Yeats’s entire career” (Ross 371). Como se mencionó anteriormente, este libro es diferente a su predecesor irlandés no sólo en la manufactura, sino también en su contenido; seis poemas fueron añadidos en diferentes lugares:

“That the Night Come”, “Friends”, “On Hearing that the Students of our New University have joined the Ancient Order of Hibernians and the Agitation Against Immoral Literature”, “The Attack on the Playboy” y “At the Abbey Theatre”.

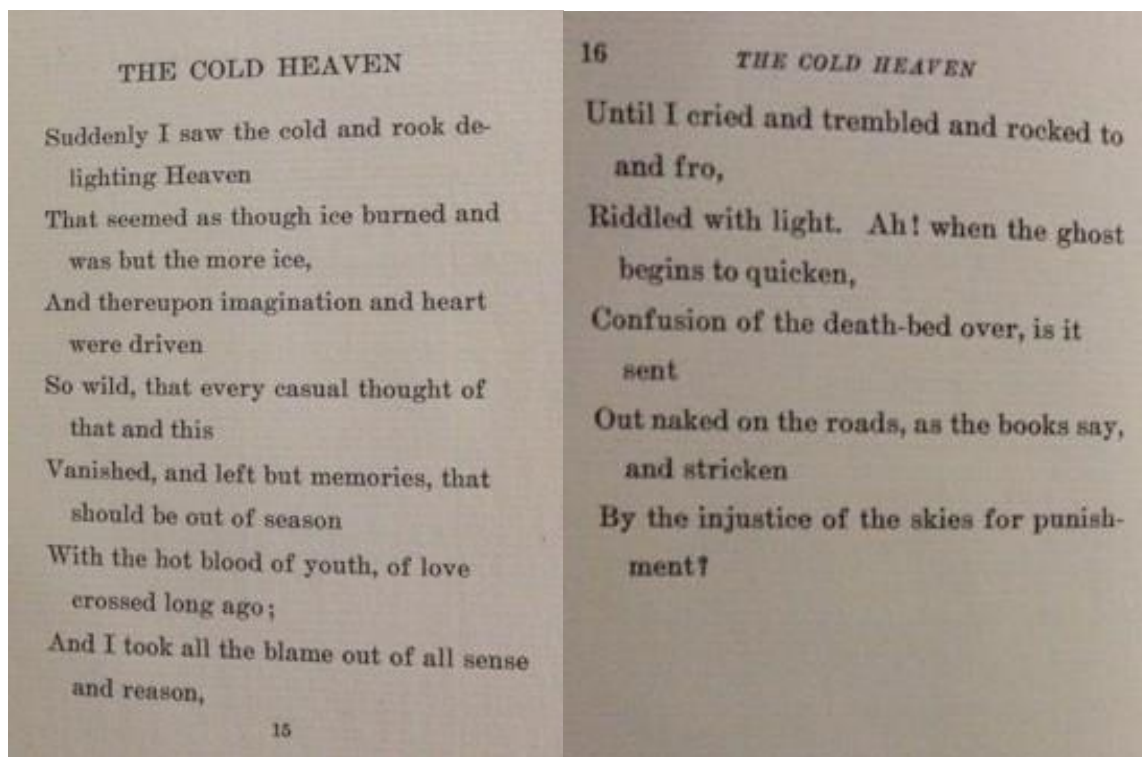


Fig. 12 “The Cold Heaven” *GH 12*

Para Yeats, la primera imagen del poema fue bastante difícil de componer, ya que pasa de una imagen contemplativa a la de un momento muy específico en el último verso corregido.

~~As I [~~sat~~/~~sit~~ idly in the railway~~
~~Gazing through the window of the rail way carriage~~
 Half asleep as the train came near
 Bored, ~~idle~~ & empty of mind I gazed
 Suddenly [~~the~~] [~~wind~~] [~~changed~~] (*GHMM 231-3, 43*)

No es sino hasta en el penúltimo borrador que encontró una imagen contrastante que llamara la atención. El oxímoron *ice burned* contrasta con el tema tan poco común en su poesía como lo es “the cold and rook delighting Heaven”; la inspiración, “imagination and heart were driven”, le llegó a partir de esta contraposición entre estos términos. Sidnell comenta que la palabra *thereupon* en el tercer verso tiene un significado: “‘Thereupon’ occurs in a number of Yeats’s major poems and sixteen times in all. It often indicates an epiphany or sudden change” (368). El uso de este adverbio complementa la corrección a la que llegó, *suddenly*, y el encuentro de la inspiración en este lugar inhóspito. La imagen tan contrastante y disimilar—*ice burned*—es aquello que lleva llama la atención al lector: “‘The Cold Heaven’ opens a different perspective on the relationship of life in the mortal world with what lies beyond” (Greaves 146). Este paraíso no es un lugar de búsqueda introspectiva, sino de expiación y espera: “life beyond death brings punishment for life’s errors and evasions. The poem’s bleak quality suggests a stripping away of justification in the cold light of death” (146). Es decir, Yeats evoca algo poco común en la temática derivada de su pérdida personal. Si los poemas sobre una inspiración distinta ya eran extraños para su público y reseñistas, “Heaven” fue una declaración que contrastaba temáticamente con todos los poemas anteriores. Muchos críticos han destacado la evocación y la capacidad sensorial del poema como únicas en este poema debido a la poca relación que tiene con otros textos del volumen. Por ejemplo, su lugar en *GH 12* se encuentra un par de páginas después de “No Second Troy” y “Reconciliation” y precede a “Peace”, un poema inscrito en la temática recitativa de *GH 10* lo que resalta la calidad del mismo tan extremadamente disímil a los demás. En *GH 10* observamos una tensión ejemplificada por las contradicciones constantes entre la inspiración y los temas a tratar, mientras que en *GH 12* está es todavía más perceptible a través de la perenne figura de Maud Gonne: “the link between the two poems [‘Friends’ and

‘The Cold Heaven’] is thus enhanced by the powerful mystical response to the memories and thoughts of Gonne” (Toomey 197). La transformación que ocurre en la poesía de Yeats es visible en este poema y más que a una reescritura, obedece a un cambio de estilo que es bastante radical al observar la historia y composición de *GH* 10. Este cambio consiste en la forma en la que trata los temas de cada poema y cómo se relacionan con la forma de percibirse a sí mismo y al lugar que ocupaba en la creciente escena literaria irlandesa. Sin embargo, éste es sólo uno de los aspectos que hacen *GH* 10 el parte aguas de la poesía de Yeats.

2.4 Prosodia

Yeats describe en 1920 que la composición y corrección de sus obras le resultaban bastante difíciles y laboriosas:

Metrical composition is always very difficult for me, nothing is done upon the first day, not one rhyme is in its place, and when at last the rhymes begin to come, the first rough draft of a six-line stanza takes the whole day. At that time I had not formed my style, and sometimes a six-line stanza would take several days, and not seem finished even then (171).

Como se puede ver en el diario, el poeta le dedicaba meses, años y en algunos casos hasta décadas a la revisión, composición y arreglo de sus volúmenes. En este caso específico, Yeats optó por una construcción distinta a la usada en *The Rose* (en *Poems* (1985); Wade 115), la cual favorecía estrofas mucho más largas y hexámetros en octavas con temas pastorales y folclóricos afines al Renacimiento Irlandés. Sin embargo, Yeats escribe que hasta ese momento no había formado un estilo el cual le satisfacía; para 1909, en plena escritura de *GH*, había tomado una postura mucho más clara respecto sus producciones: “Our modern poetry is imaginative. It is the

poetry of the young. The poetry of the greatest periods is an expression of the appetites and habits. Hence we select where they exhausted Jan. 24 [1909]" (*M* 145). Según Yeats, la poesía contemporánea no expresaba las problemáticas en términos estéticos, lo cual justifica de cierta manera los siete años después de la última publicación de un volumen de poesía original. Esta pausa le permitió repensar la estructura rítmica que tendría su nueva poesía la cual debía ser más corta, sucinta y afín a las temáticas tratadas en el diario donde compuso *GH*; según Greaves consiste en “the more epigrammatic poems in From ‘*The Green Helmet*’ and *Responsibilities*” (86).

El término epigrama, de origen griego, fue primero un pie y con el tiempo se convirtió en un género. Catulo y Marcial fueron sus mejores expositores y se destacaba por su “inscriptional brevity” (Mendell 9). El apogeo del epigrama en la tradición inglesa ocurrió en el renacimiento y las relecturas de Marcial, el cual se traslapó con los epitafios y la sátira (Doelman 34-39), los cuales tenían temas muy variados usualmente jocosos, de doble sentido, bromas de carácter sexual o comentarios políticos o laudatorios. Según Doelman, su naturaleza residía fundamentalmente en que “brevity and sharpness of epigrams rendered them very well suited to oral tradition and loose-leaf circulation” (44). La facilidad de su transmisión y su naturaleza popular lo hicieron muy popular durante el Romanticismo (Abrams, *The Mirror* 81), y Yeats logró retomar tanto la tradición romántica epigramática de Wordsworth y la renacentista mediante sus experimentos con el trímetro para establecer una diferencia clara entre sus anteriores producciones compuestas en hexámetros. Yeats concebía el uso del epigrama como una continuación de la tradición renacentista en un punto crucial para la historia del hombre, el cual “saw a peak of personal and social unity, just the things that Yeats desired for himself and his own Irish society” (Carpenter 51). Sin embargo, Yeats vio la tradición epigráfica

romántica como una continuación de la renacentista: “following the symbolist tradition [...] or trying to reconstruct the unity of intellect [...] last seen [...] during the Renaissance” (Carpenter 52). Yeats prefirió el epigrama como la forma poética que dominó *GH* ya que se aleja de la métrica decimonónica de *ISW*. En *GH*, el epigrama consiste en cuartetos, quintetos y sextetos con versos usualmente en pies de corto aliento como dímetros, trímetros y tetrámetros: los ejemplos más representativos están “A Drinking Song” y “The Coming of Wisdom with Time” juntos en la figura siguiente:

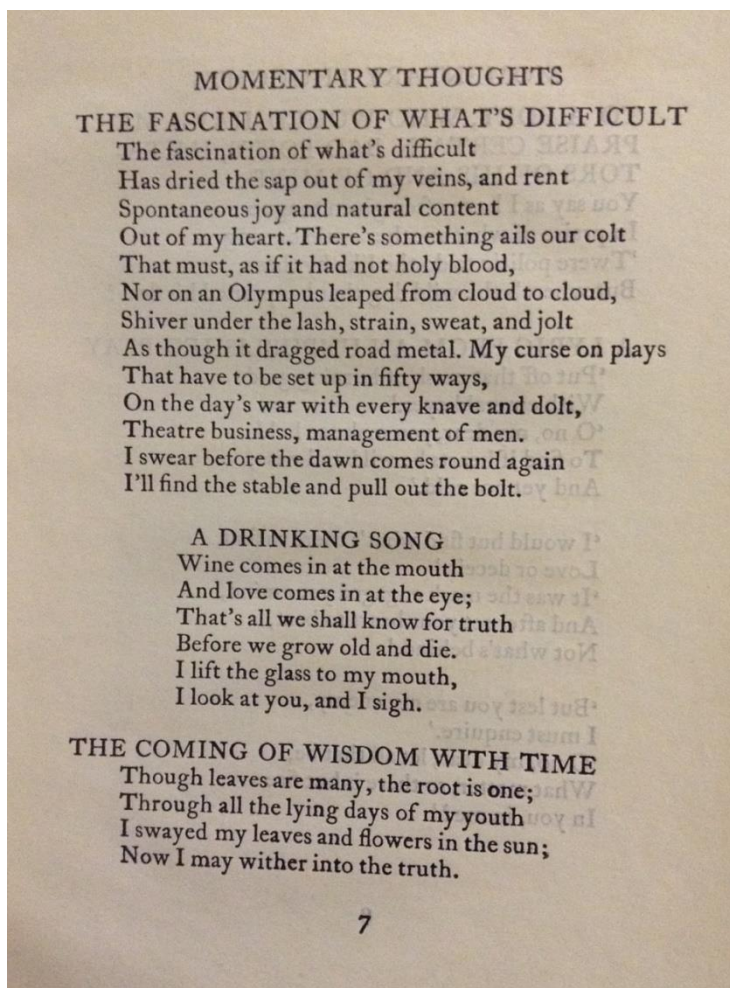


Fig. 13 “The Fascination of What’s Difficult”, “A Drinking Song” y “The Coming of Wisdom with Time” *GH* 10.

La disposición de los epigramas ayudó a acomodar poemas más grandes dentro de una página. Cuala Press se distinguía por acumular espacialmente poemas de tamaños y temas similares. Estos dos, “A Drinking Song” y “The Coming”, se encuentran en el diario: el primero entre agosto de 1910 y mayo de 1911 (*GHMM* 177), mientras el segundo en la entrada de marzo de 1909. El primero fue recitado por primera vez en el Teatro Abbey junto con la *Mirandolina* de Gregory en febrero de 1910 (*GHMM* xviii). Este poema sigue el motivo recurrente de *GH*: la recitación. En este caso lo esencialmente epigramático reside en su propósito oral: “the formal elements reinforcing this music of playful longing are simple, unmechanical, and harmonious [and they have] long breath-sweeps in the four opening lines with the ever-decreasing ones at the end” (Rosenthal 100). Es decir, lo recitativo y la ligereza respecto al tema del poema destacan a diferencia de otros, como “No Second Troy”. En “A Drinking Song”, encontramos una mezcla entre lo cotidiano y lo ameno al igual que en “The Coming” al igual que los detalles que hacen este volumen métricamente innovador en relación a los anteriores; en el segundo poema se puede ver la variación métrica entre los epigramas: un sexteto compuesto en trímetro yámbico abre paso a un cuarteto en tetrametro yámbico. La diferencia es que en “A Drinking Song” la fluidez de la lectura se debe al pareado en tres secciones, lo cual fue logrado con la estructura de dos versos consecutivos y las rimas consecutivas. “Mouth” sigue a “truth” y continúa con “mouth” para concluir con la métrica del poema: el vino entra al principio y al final del poema.

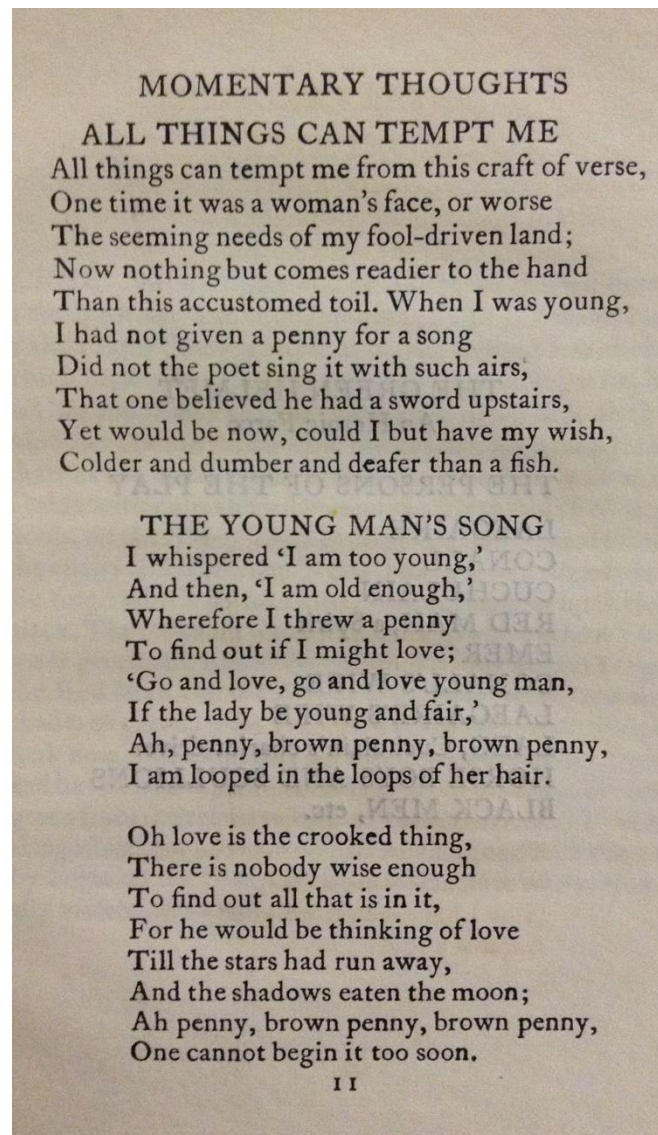


Fig. 14 "All Things Can Tempt Me" y "The Young Man's Song", GH 10.

En "All Things Can Tempt Me" se entremezclan la experimentación prosódica con la temática del volumen. El tema principal se refiere a la propia labor de componer dentro del mismo poema. Este poema no difiere mucho de sus distintos manuscritos y publicaciones más que en el título en *The English Review*, "Distraction". El primer verso evoca la imposibilidad de escribir que ya había mencionado en *Autobiographies*, así como lo laborioso de la práctica de la poesía que se exacerbó por sus labores administrativas en el Abbey Theatre: "Metrical composition is always

very difficult for me, nothing is done upon the first day, not one rhyme is in its place, and when at last the rhymes begin to come, the first rough draft of a six-line stanza takes the whole day” (*Au* 171). El verso se refiere a sí mismo al usar el deíctico “this” y por extensión al poemario. La acción del *craft* representa el artificio mencionado como el *wrought* de “A Woman Homer Sung”. Yeats asocia “Metrical composition” con un trabajo o esfuerzo, “this accustomed toil” en el poema, y resalta lo difícil que le era componer incluso cuando la evidencia —las pocas correcciones en los manuscritos de cada poema— dice lo contrario. En el primer manuscrito, Yeats tacha *rhyme* y lo sustituye por *verse*, “All things can tempt me from this craft of ~~rhyme~~^{verse}” justo para poder rimar la siguiente línea con *worse*. Esta corrección confirma que el acto de escribir en sí es el punto del poema. El poema es una décima en pentámetros yámbicos que riman aabbccdde: la estrofa se divide en dos al llegar al punto del quinto verso, un gesto simétrico —como en “A Woman Homer Sung”— en el cual encontramos el motivo de *GH*: la diferencia entre una voz vieja y una joven que se disocia mediante el “I was young”. En el caso de este verso, no encontramos una voz joven en una estrofa anterior como en “A Woman” o el poema que se encuentra debajo, “The Young Man’s Song”, sino una voz más vieja que sólo menciona de pasada sus elecciones juveniles. La diferencia entre voces se puede observar mediante el simple uso de analepsis. En este caso en particular el poeta recurre al motivo de *GH* al contrastar dos voces dentro de una misma construcción; la diferencia entre estas dos máscaras es menos visible debido a la construcción métrica que favorece un verso mucho menos pausado, así como una idea más completa y menos fragmentaria como en los epigramas anteriores.

Este tipo de versificación es similar a los dos poemas acompañantes “No Second Troy” y “Reconciliation”, los penúltimos de la sección “Raymundo Lullio y su esposa Pernella”; éstos

fueron de los primeros poemas escritos en el volumen. “Reconciliation” fue compuesto primero (a finales de febrero) y “Troy” tres meses más tarde (*GHMM* n.159).

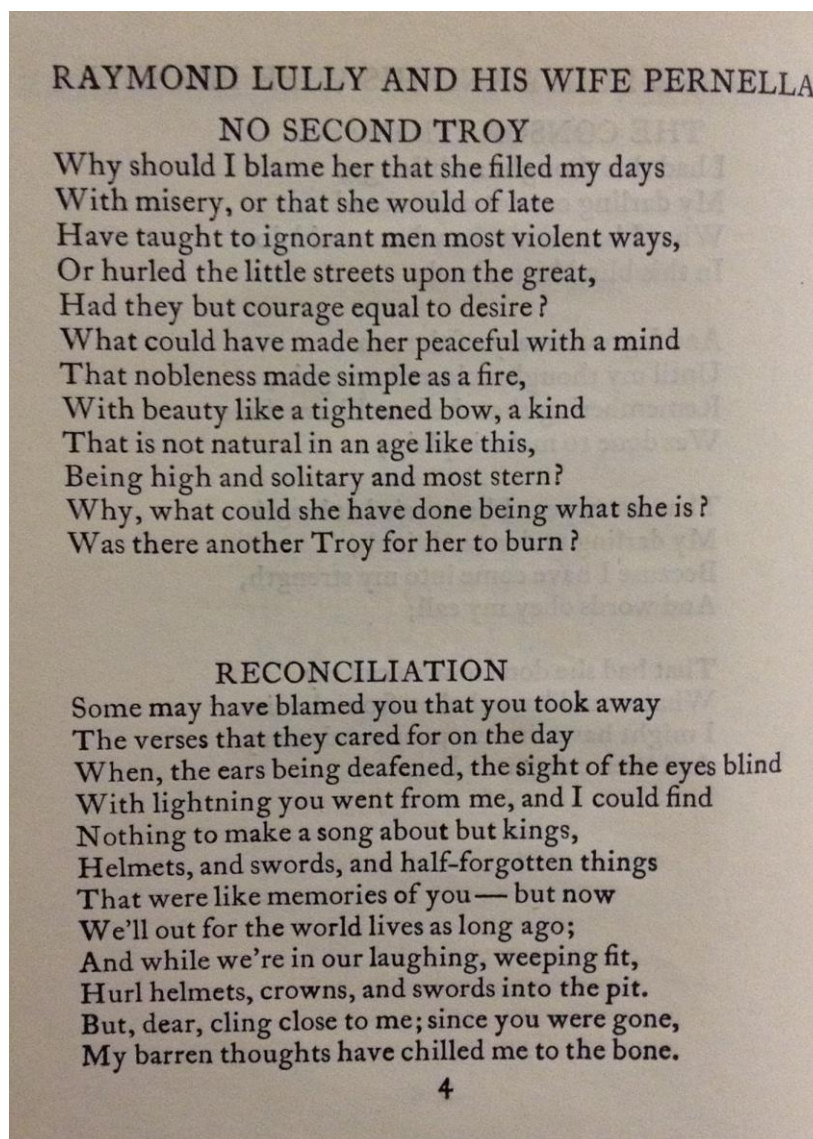


Fig. 15 “No Second Troy” y “Reconciliation”, *GH* 10.

“Troy” cuenta solo con un manuscrito en la primera entrada del diario (*M* 137) en el cual hay pocas correcciones: la estructura métrica no muestra ninguna corrección y sigue el mismo pie y acentuación que “Things”. Yeats usa la medida más popular en la tradición de poesía inglesa con una rima ababcdcdefef; como en “Things”, el pentámetro favorece la lectura —específicamente

la recitación— debido a la fluidez que proporciona el encabalgamiento: “rhythm, variegation without losing the sense of verse form” (Hobsbaum 20). Esto contrasta con los otros poemas de pie corto en el volumen que combinan dímetros y trímetros; la variación entre estos dos genera una sensación de urgencia ya que en las tres estrofas de “A Woman Homer Sung”, los dímetros son una consecución inmediata del primer verso. A diferencia del pentámetro, el dímetro “is a necessarily barren, almost unadorned meter” (Vendler, *Our Secret* 136): es por eso que para enfatizar el cambio de estilo entre sus escritos anteriores llenos de concatenación, el poeta requería un metro más corto o el contraste entre dos para resaltar uno (el dímetro/trímetro con el pentámetro). Me parece pertinente establecer que si bien la reescritura de un poema pretende mostrar el cambio temático o métrico durante un lapso de tiempo, Yeats quiere específicamente diferenciar entre sus distintas máscaras la gran variedad de poesía y sobre todo su destreza como manipulador de su propia arte. El caso más puntual es “The Sorrow of Love” escrito en 1892 y más tarde en una nueva versión de 1925. En estos dos poemas el vocabulario variado afecta el tono de la estrofa: de un poema mucho más jocoso, romántico y juguetón, pasamos a una versión mucho más sombría. Yeats hizo este cambio específicamente para contrastar un mismo tema con dos máscaras diametralmente opuestas. Sin embargo, el cambio de estilo, a diferencia de un cambio de palabras, fue concebido de una manera más radical: Yeats cambia el metro para una función específica —la recitación— y lo combina con el tema —el propio poema es ahora lo más importante— para establecer un contraste específico con los pies usados en sus volúmenes anteriores y así lograr distinguir entre el Yeats decimonónico y el Yeats contemporáneo. Esto se puede observar incluso treinta años después de la publicación de *GH*: Yeats tenía presente la relación entre la poesía y el teatro, como lo describe en “Introduction to Plays”. En este

fragmento, el poeta relata su deseo de cambiar su sintaxis para acomodarse a la temática recitativa:

I wanted all my poetry to be spoken on a stage or sung [...] I have spent my life in clearing out of poetry every phrase written for the eye, and bringing all back to syntax that is for ear alone [...] As I altered my syntax I altered my intellect [...] I had begun to get rid of everything that is not, whether in lyric or dramatic poetry, in some sense character in action [...] ‘Write for the ear’ I thought, so that you may be instantly understood as when actor or folk singer stands before an audience (Yeats, *Yeats’s Poetry, Drama...* 314-315).

Yeats modifica su sintaxis para la métrica del poema al ser recitado. El hecho de concebir su poesía dentro un proyecto diseñado para leerse en voz alta cambió la propia concepción de los poemas, lo cual es mucho más perceptible en “No Second Troy” o “Reconciliation”. Otra diferencia es cómo la estructura corta favorece a las prolepsis, analepsis y al dialogismo entre voces, o como Yeats le llama, máscaras. “Troy” y “Reconciliation” tienen doce versos, dos versos menos que un soneto lo que le permite ciertas libertades que se dificultarían con las restricciones prosódicas del mismo. Por ejemplo, la estructura fija del soneto dificultaría el desarrollo de las cuatro preguntas retóricas divididas en dos de cinco versos y dos de uno. La primera pregunta muestra una estructura que alarga y demora la oración principal hasta el verso cinco. Esta demora hace la lectura particularmente dramática: el objeto indirecto de las dos preguntas es “her”, Maud Gonne representada como Helena de Troya de “A Woman Homer Sung”. Los encabalgamientos obligan a una lectura continua. Esta estructura, según Ramazani, hace el poema mucho más reflexivo: “Framing his fractured desires in questions, he shifts the burden of coherence from the object of representation—the beloved—to his own poetic work of

trying to puzzle out how he wants to represent her” (62). Es decir, el poema, a través de esta serie de preguntas cambia su punto de atención del objeto indirecto —Gonne, Helena, Pernela— hacia el propio arte de la composición. Yeats desea representar la realidad amorosa de su relación con Gonne —tan fracturada y fragmentada— mediante un poema caótico sobre la guerra de Troya. La autorepresentación del poeta de distintas formas es un ejemplo práctico de la teoría de las máscaras expuesta por Yeats la cual es una conjunción de personalidades contrarias que dialogan y toman posesión de una voz poética: el origen de esta teoría ese encuentra en el teatro y específicamente las representaciones del género japonés Noh: “the mask includes includes all differences between one’s own and other people’s conception of one’s personality ... This theory seems to assume that we can be detached from experience like actors in a play” (Ellmann 172-3). Para Yeats, la expresión de términos contrarios, las diferencias que menciona la cita, eran una fuente de inspiración constante. Uno de los aspectos de esta teoría es intorucida en el diario y desarrollada en “Reconciliation: “in practical life the mask is more than the face ... [but rather] that one must continually feel and believe what one’s reason denies. I am so unfortunate that I can only conceive of this as a kind of play-acting. I feel no emotion enough to act upon it but faint lyrical emotion which only affects life indirectly” (*M* 254). En el plano material, Yeats nos muestra esta lucha en las ediciones de su poesía recogida mediante las distintas presentaciones de los libros, como se puede observar en la figura 5. La máscara es una representación de las contradicciones que lo aquejaban y que funcionaban como su fuente de inspiración. Por ejemplo, en el diario escribe lo siguiente: “the nature of the man seems to prepare for a continual change, a phantasmagoria” (*M* 138). Para el poeta, *phantasmagoria* es el cambio de una misma persona de manera auto reflexiva. Esto se puede apreciar en el poema acompañante “Reconciliation” escrito tres meses después de “Troy”. Según Ross, el poema alude

a Maud Gonne mediante el pronombre “you”, usado en dos ocasiones en el primer verso: “[the] pun on ‘gone,’ an apparent trick Yeats repeats in ‘Friends,’ ‘Her Praise,’ ‘The Living Beauty,’ and ‘To a Young Beauty’” (210); la reconciliación a la cual apunta más que entre Yeats y Gonne, es la de Yeats consigo mismo. Este poema y “Troy” son complementarios debido a la persona a la que se dirigen, a su lugar en la página, su estructura, el mismo número de versos y la misma métrica. El último verso de “Troy” invita al lector a reflexionar si por esta mujer—Gonne, Helena, “His Wife Pernella”—ardería Troya de nuevo. Justo después en la misma página, encontramos “Reconciliation”, un título si no provocador, sí bastante sugerente que responde la última pregunta de “Troy”. El “her” del último verso es tan conciso como los dos “you”, casi a la misma altura del verso anterior: un poema pregunta y el otro responde. Las rimas son consecutivas en “Reconciliation”, lo cual ayuda a la lectura del poema que tiene su primera pausa física en el verso siete, a diferencia de la retórica contorsionada de “Second”.

El pentámetro yámbico de estos dos poemas contrasta con la métrica corta de los anteriores y a diferencia de “Troy”, “Reconciliation” contiene bastantes enmiendas en los últimos cuatro versos: es decir, los primeros ocho aparecen casi como en la edición de *GH* 10. Sin embargo, a Yeats le costó componer los versos diez al once, al referirse a la acción de deshacerse de “helmets, crowns, and swords”, al pasar de *throw* a *bury*, a *tumble* y *hurl*. La elección del verbo es importante debido a que la acción debe ser violenta: Yeats critica los temas que él mismo escribe al mencionarlos en dos ocasiones en distintos versos para distanciarse de la temática de volúmenes previos así como para reimaginarse en la mente de sus lectores como un escritor innovador. La respuesta de “Reconciliation” a la violencia generada por Helena en Troya es mucho más ecuánime, ya que Yeats dilucida entre la razón por la cual no escribió durante tanto tiempo enunciada en “All Things Can Tempt Me” y repetida en dichos versos cinco y diez:

“I could find / Nothing to make a song about but kings, / Helmet, and swords”. Yeats se refiere a los mismos temas que compuso en su juventud; es decir, la labor creativa estaba trunca y sólo podría regresar a temas mucho más afines a otro estilo anterior, lo que llama “memories” en el verso siete. La conjunción “and” en el verso nueve une la decisión de escribir sin inspiración verdadera con el verbo que tanto le costó encontrar, *hurl*. Este es un verbo de acción muchísimo más práctico y violento que los buscados en las pruebas anteriores. Yeats se quiere deshacer de los cascos y espadas del poema, una sinécdoque de su estilo anterior. La reconciliación que encuentra el poeta es en el propio acto de escribir. Es muy importante recalcar que éstos son los primeros poemas de este volumen en ser escritos y ponen en la mesa el tono y los temas del libro. En el caso de la primera mitad de *GH*, Yeats se mostró mediante la máscara de Raymundo Lullio y equiparó su relación amorosa con la de Maud Gonnet; Yeats tomó la figura de Homero para el nuevo proyecto poético que se basaba en un cambio tanto físico (su apariencia en las fotografías anexadas a los libros) como en lo prosódico. En este último caso, la variedad de versificación hace que el volumen sea mucho más heterogéneo en términos métricos: Yeats nos muestra la diferencia entre el poeta antiguo de *Crossways* y el moderno.

2.5. Estética contemporánea

La posición que Yeats tomó respecto a su propia poesía y a la reedición de sus volúmenes fue una consecuencia directa de la estética contemporánea de 1910, así como la recepción de su obra y los movimientos políticos que imperaban en la isla. Uno de los poemas en los que trata su lucha constante con sus coetáneos es “To a Poet, Who Would Have Me Praise Certain Bad Poets, Imitators of His and of Mine”.

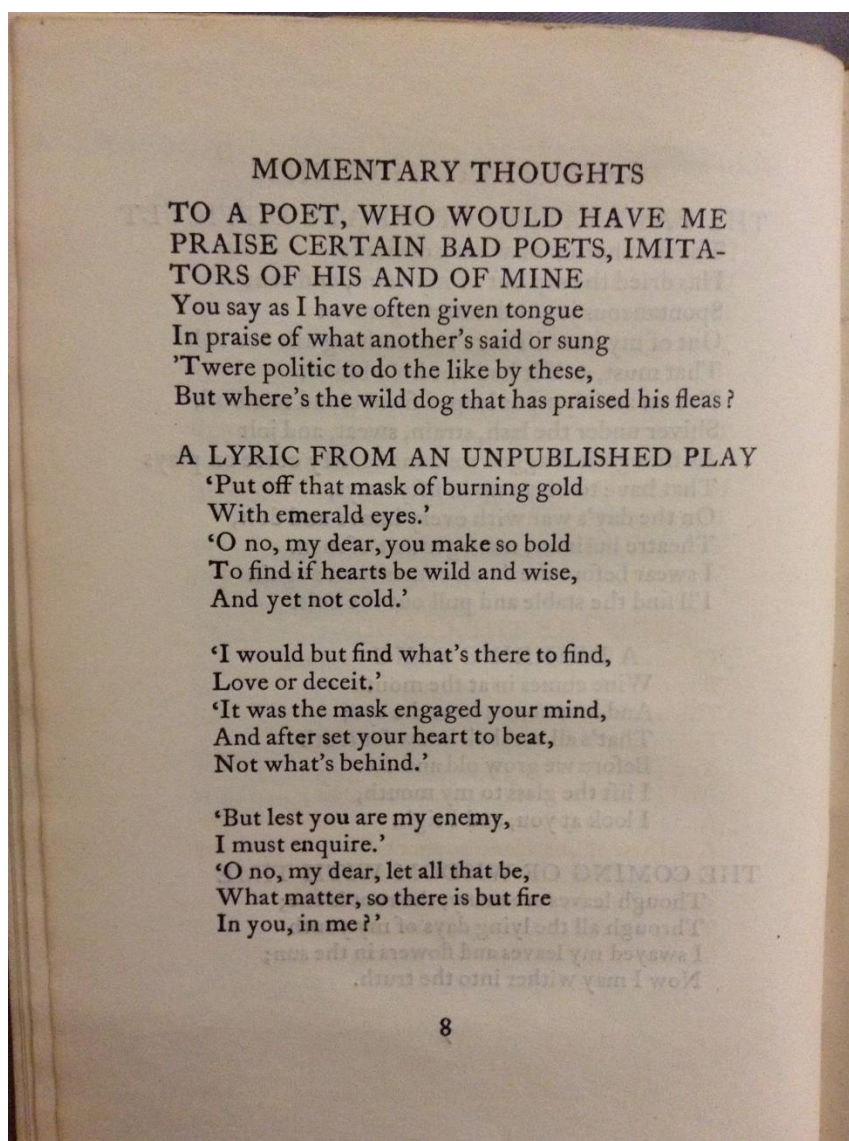


Fig. 16 “To a Poet, Who Would Have Me Praise Certain Bad Poets, Imitators of His and Mine” y “A Lyric from an Unpublished Play” *GH* 10.

Este brevísimo cuarteto está dedicado a Æ, también conocido como George Russell; él editó: “*New Songs*, an anthology of poems by eight poets—Padraic Colum [...] Eva Gore-Booth [...] Thomas Keohler [...] Alice Milligan [...] Susan Mitchell [...] Seumas O’Sullivan [...] George Roberts [...] and Ella Young [...]” (Ross 248). El epigrama es una declaración estilística en la que se distancia de ellos al ironizar sobre el estilo de Russell y compañía. Yeats se asume como el

poeta más importante de Irlanda al resaltar las diferencias con respecto a los demás poetas, personificándoles en “his fleas”; también cambia el último verso publicado en *GH* en una copia de *Resp* 16 (Chapman 110) por “But was there ever a dog that praised his fleas?” Esta corrección hace la pregunta más persuasiva y burlona, al enfatizar la relación de poder entre poetas. A diferencia de los epigramas en dímeter, el pentámetro es mucho más cadencioso, facilita la lectura en voz alta y favorece una estructura más narrativa. Este recurso, la burla a sus contemporáneos con el paralelismo entre el perro salvaje y sus pulgas, es lo que Moog-Grünewald llama “parodia e imitación ridiculizadora”:

[son] las formas de recepción por excelencia [...] Pues la condición fundamental de su génesis es la existencia de una obra literaria anterior a la que se refieren expresamente y frente a la cual se encuentran en determinada relación, esto es, crítica-distanciada. Condición fundamental de su efecto es el conocimiento exacto de la obra parodiada por el público, más aún, el empalago de esta obra. Con ello, la parodia y la imitación ridiculizadora constituyen no solamente formas *sui generis* de recepción, sino que son también un documento lo más seguro imaginable de la recepción de la obra parodiada y ridiculizada (258-9).

Yeats modifica su prosodia para que no se asemeje a ninguna de las estructuras que sus contemporáneos usan y al parodiarlos recurre en una de las formas de “recepción por excelencia”. No solamente se reduce a una broma, sino también, como se puede apreciar en la imagen, la brevedad de la estrofa contrasta con el espacio que ocupa el título que es casi el mismo que el propio poema. Yeats utiliza un poema brevísimo para criticar a sus contemporáneos mediante un poema cuyo título es casi tan largo como la estrofa. La función de los títulos largos en el siglo XX, según Genette, fue de “pastiche used either ironically or

affectionately, at least in the author's imbued with a sense of tradition" (71). Por ejemplo, el poema nos da una idea de la dinámica entre el poeta y su entorno literario. A diferencia de poetas como Russell, Yeats tuvo una ventaja material en Cuala Press que le ayudó a redefinir constantemente su poesía mediante las correcciones en las ediciones y reediciones. Esta dinámica le ayudó a considerar las distintas posibilidades temáticas como escribir sobre la obra del dramaturgo irlandés John Millington Synge (1871-1909) en los poemas "On Hearing that the Students of our New University have Joined the Ancient Order of Hibernians and the Agitation Against Immoral Literature" y "The Attack on the 'Play Boy'", publicados en *GH* 12. De estos, el primero fue compuesto casi en su totalidad en el diario en abril de 1912 (*M* 264).

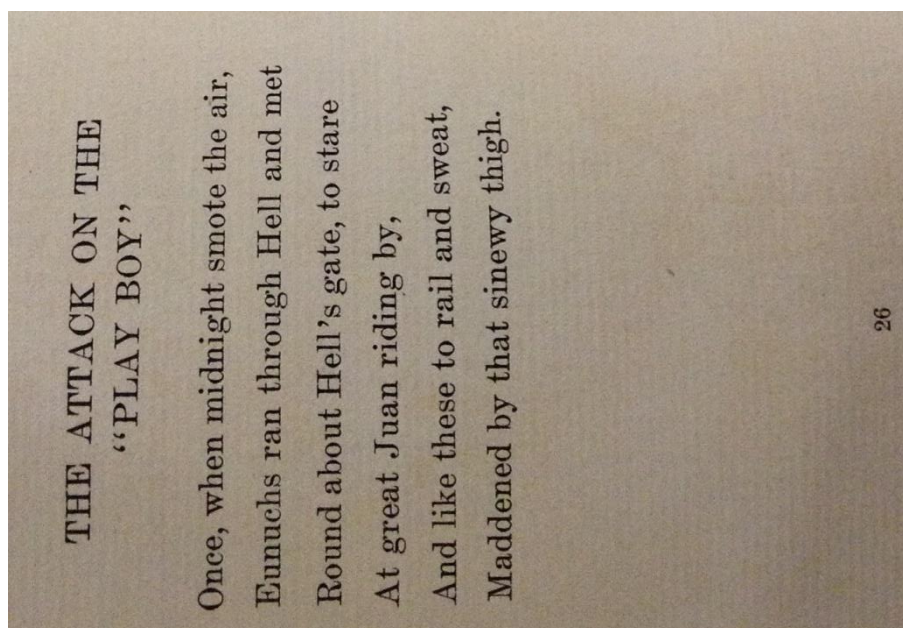


Fig. 17 "The Attack on the Play Boy" *GH* 12.

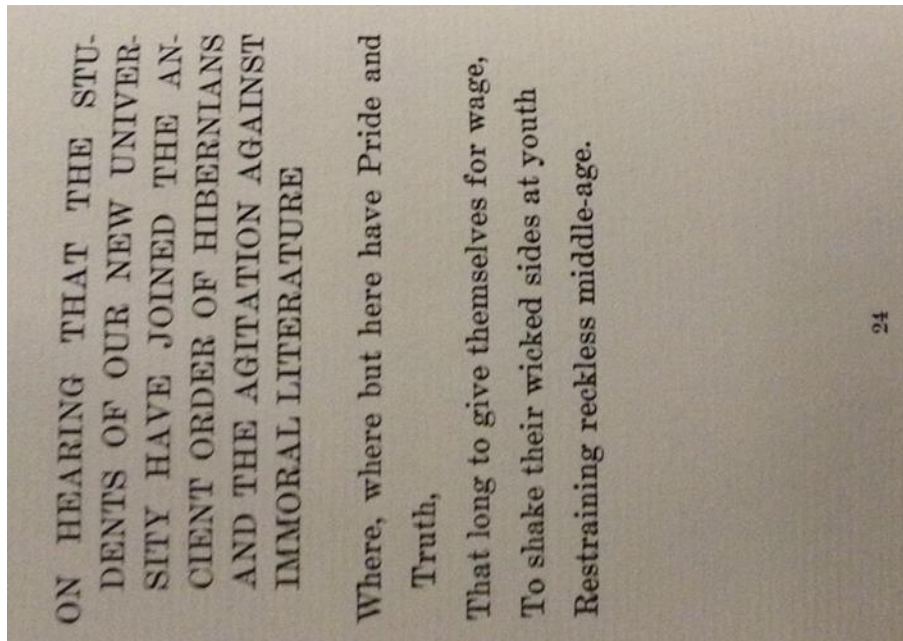


Fig. 18 “On Hearing that the Students of our New University have joined the Ancient Order of Hibernians and the Agitation Against Immoral Literature” *GH* 12

Estos dos poemas son un buen ejemplo de cómo el contexto literario de Yeats —las protestas del público y reseñistas ante la representación en la obra de Synge de los campesinos irlandeses— influyó específicamente en la elección de tema y su forma de componer: los poemas tratan de su propia reacción a los comentarios de *Playboy*: “On Hearing” y “The Attack”. En el primero se puede observar la contradicción en distintos niveles: primero, los cuatro versos de la estrofa contrastan con los seis renglones del título. Según Genette (71) el hecho de que el título sea más largo que el poema indica que el contenido importa mucho menos que el amplio y extenso título, el cual es bastante disímil que el tema del mismo. La querrela de los estudiantes, según Ross, fue por la reacción adversa que tuvo el debut de la obra en EE. UU. durante 1911 y 1912 gracias al sabotaje liderado por la organización católica Ancient Order of Hibernians (187-8). Segundo, Yeats se distancia de los estudiantes mediante la parodia ridiculizadora muy similar a “To a Poet”, donde se equipara al perro salvaje sacudiéndose las pulgas: la rima un tanto sencilla y

contrastante de “Truth” con “youth” y “wage” con “age” le añaden un tono mucho más irónico. El título describe la situación de los alumnos los cuales son presentados como “wicked sides” en contraposición a la voz del poeta, “reckless middle-age”. Este ataque ante la posición conservadora de los universitarios es mucho más agresivo en el siguiente poema, “The Attack on the ‘Play Boy’”. El poema fue compuesto el 5 de abril de 1910, dos años antes que “On Hearing” (Chapman 130) y se encuentra en varias formas: primero en el diario, luego en cuatro versiones manuscritas y más tarde en tres ediciones distintas de *Resp*. Los títulos cambiaron durante los años de manera considerable y ejemplifican a la perfección el proceso de composición yeatsiano:

1. on the attack of ‘The Play Boy’ (manuscrito, *GHMM* 247)
2. On those who Dislike the Playboy (*Irish Review*, *GHMM* 247)
3. THE ATTACK ON THE ‘PLAY BOY’ (*GH* 12)
4. On those that hated ‘The Playboy of the Western World,’ 1907 (NLI 40,567/64, *Resp* 17, Chapman 114)

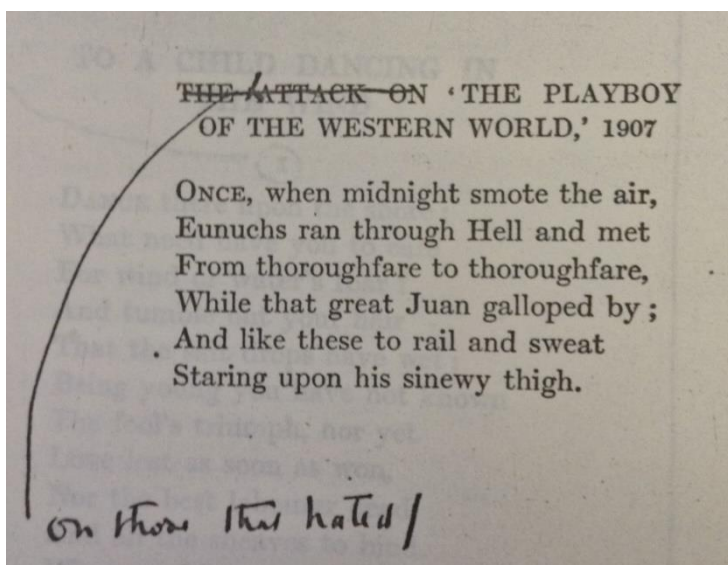


Fig. 19 MS 40,567/64, corrección de “On Those That Hated” en *Resp* 16. Cortesía de NLI.

La idea general de los títulos es la de demostrar el desagrado del público por la obra, mientras que el mismo tono somero se encuentra en la versión de *Irish Review*; sin embargo, en *GH* 12 (fig 18) el título cambió por el agresivo e impersonal “The Attack on the ‘Play Boy’”, el cual quedó así hasta su última forma en *Resp* 17. El cambio de títulos, si bien mueve el enfoque del sujeto del poema, según Genette, es “an artifact of reception or of commentary” (56) donde la parodia ridiculizadora funciona como el vehículo perfecto de la recepción. Como lo menciona Chapman (114), el penúltimo cambio apareció en una copia de *Resp* 16 (Wade 115, O’Shea 2412) donde, como se puede observar en la figura 19, el título fue reemplazado por “On those that hated”. Con esta corrección el enfoque del poema cambia del despersonalizado y agresivo ataque hacia los que tienen poco gusto, “The mob” en la última versión (Chapman 124-7). Es importante recalcar que el proceso de esta corrección, desde el origen del poema hasta su aparición final en *Later Poems* (1922, Wade 134), duró casi trece años. Yeats corrigió el título en diversas ocasiones para crear un efecto distinto en su público, en ocasiones más directo y en otras más irónico. Más aún, el irlandés recrea en cada publicación un texto diferente, no tanto ontológicamente, sino en contexto: “those who dislike” que leían una revista literaria como *Irish Review* recibieron un texto muy distinto al público en Estados Unidos e Inglaterra que leyó “The Attack”. Para esto, Yeats cambió el formato con un propósito específico. Como se argumentó con anterioridad, a diferencia del argumento de Holdeman, este cambio es más agresivo y repentino pero su duración se puede observar hasta bien entrada la década de los veinte.

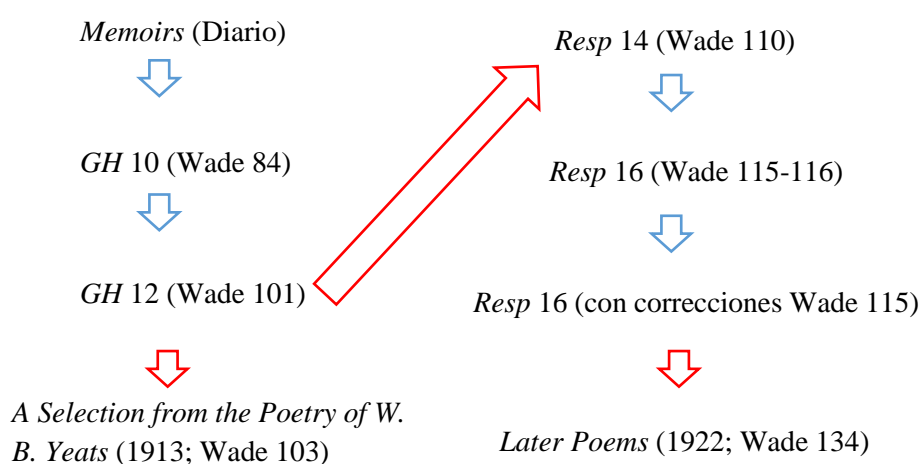
La figura 19 muestra el cambio de título, regresa al público irlandés “those that hated”, incluye una fecha muy específica y el nombre completo de la obra aludida. El poema se centra en la comparación entre dos aspectos contrastantes relacionados con la recepción de una obra: Yeats escribió el poema como respuesta de la impresión que le dejó el *Othello* de Giovanni Grossi, la

pintura de Charles Ricketts “[Rickett’s picture] of Don Juan as he passes through hell on the hite horse” (*M* 176) y entre el título y el contenido: “still affected by the memory of Grossi’s volcanic stage presence” (Chapman 114). La comparación nace del momento en el que Yeats descarta a todos los espectadores hostiles al compararlos con los eunucos “impotent in every way, staring at the legendary lover on his stallion” (Foster 399). Yeats incluso cambió ciertos versos mucho más acertivos y cortos como “To mob a great Juan riding by” a “stare / At great Juan riding by” (*GHMM* 247); el poeta se representa a sí mismo como Don Juan en una posición de poder muy similar a la del “wild dog”, en el que solamente cierto tipo de artista puede repartir el conocimiento y poesía: el “written speech / Wrought of high laughter” que menciona en “Upon a Threatened House”. Incluso en 1916, casi diez años después del estreno de la obra maestra de Synge, y en un volumen completamente distinto, Yeats siguió pensando en la obra sus lectores y el público irlandés, pero sobre todo, cómo re-crear su obra para un público distinto y también, para su propia personalidad tan cambiante.

2.6 De 1910 a 1922

Como mencioné antes, los poemas de *GH* 10 cambiaron en varias ocasiones de contexto bibliográfico en un periodo de aproximadamente doce años. Algunas de las colecciones posteriores, así como traducciones contemporáneas y reediciones funcionan con el aparato crítico de la última versión, dándola a conocer como la mejor o la más autorizada; así mismo, toman el último título de una colación de varios como el único o verdadero. Como se vio en “Attack”, el título tuvo cierta significación en el contexto literario irlandés así como cierta repercusión política en la percepción del autor tanto del público, como de sí mismo. Sólo basta ver la variedad de máscaras que se atribuye: desde un perro salvaje, un jinete, Don Juan, un alquimista

medieval y Homero. Todo esto derivó en un elaborado esquema el cual usaba galeras, pruebas y manuscritos para la revisión de poemas incluso después de una publicación. La historia textual de *GH* 10 no termina con su publicación, sino que se reproduce y reverbera en los siguientes volúmenes y producciones teatrales. El siguiente esquema describe el origen de GH, así como sus variantes y derivaciones:



De lado izquierdo se observan el origen de *GH*, el diario *Memoirs* y los volúmenes subsecuentes publicados en Cuala y Macmillan en un periodo de diez años: las flechas azules indican un origen directo mientras que las rojas indican que el volumen tomó poemas del anterior. Es pertinente mencionar que cada volumen contemporáneo de poesía tiene una relación directa con un texto previo, ya sea un libro de manuscritos (*M*) o una antología (*A Selection from the Poetry of W. B. Yeats*). Las siguientes tres imágenes ejemplifican en práctica este proceso; son correcciones que Yeats hizo en una copia de *GH* 12 pertenecientes a la colección de su hermana Elizabeth Corbet Yeats. Por ejemplo, en la figura 20 se puede observar el disgusto del poeta por la portada de *GH* 12. La decisión de colocar una portada bastante disímil a los gustos del poeta

cambió su relación con Macmillan y a partir de este momento y hasta su muerte, Yeats pidió una copia previa de todas las galeras y pruebas de sus distintas ediciones.

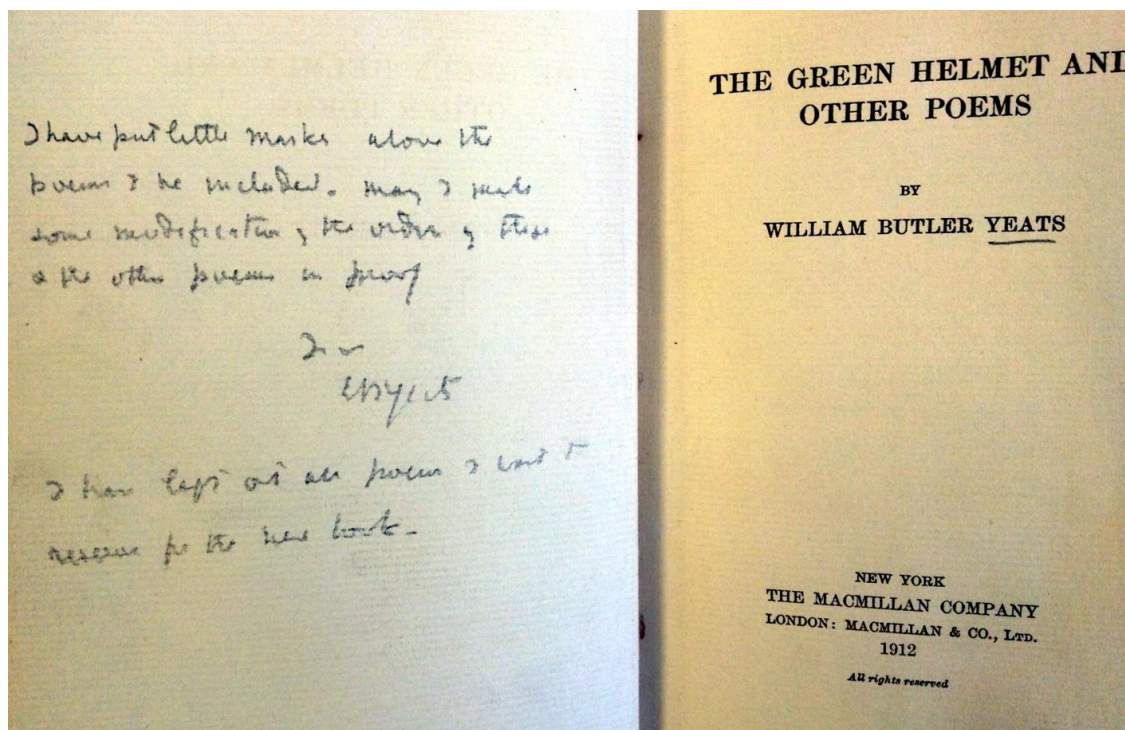


Fig. 20 Contraportada y portada de *GH 12*. Berkeley Library, Early

El detalle se lee:

I have put little marks above the poems I have included. May I make some modifications to the order of these and other poems in proof

Yours

WB Yeats

I have left out all poems I want to reserve for the new book.

I have put little marks above the
poems I be included. may I make
some redefinition, the order of these
& the other poems in proof

2 -
Yeats

I have kept out all poems I had to
renew for the new book.

Fig. 21 Detalle de contraportada, *GH* 12. Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin.

Este ejemplo, una de las correcciones en las galeras de *GH* 12, que muestra el proceso de correcciones de Yeats: si regresamos al esquema en la página 93, se puede observar el proceso de las enmiendas que el poeta hace, las cuales son para el nuevo libro, *Resp* 14; las anotaciones reflejan el interés de Yeats de continuar lo que comenzó con *GH* mediante otra edición debido a que la gran limitación de Cuala era el tiraje. Esta anotación muestra el interés de Yeats de continuar en su constante búsqueda de renovación. Cada uno de los volúmenes es una plataforma para cimentar una nueva máscara encima de otra y rehacer su figura de poeta en distintos momentos. En cada una de estas compilaciones, el corpus de poemas originales es modificado, alterado, reescrito y renovado, o como Bornstein menciona sobre un volumen posterior: “there is

no *Tower* volume available for readers to read, only multiple *Tower* volumes, some available commercially and others only in collections of rare books” (*Material Modernism*, 80). Como se puede observar en todas las figuras de los poemas en sus distintas ediciones, el arreglo espacial era una forma de manifestación por parte de la máscara yeatsiana. En el caso de *GH* 12 el contenido es algo disímil debido a que, como mencioné en el capítulo primero, al añadir piezas el poemario se amplió temáticamente mientras los subtítulos de las dos secciones de Raymundo Lullio y “Momentary Thoughts” fueron suprimidos. Como lo muestra el esquema, la siguiente aparición de algunos de los poemas de *GH* fue dentro del compendio *A Selection from the Poetry of W. B. Yeats* (1913, Wade 103) editado en Leipzig: los contenidos del libro se enlistan en apartados como “Early Poems (1885-1892)”, “Lyrics (1892-1899)”, “Lyrics (1899-1904)”, “Lyrics (1904-1912)”, y entre estas secciones se encuentran varias obras teatrales. La división cronológica del mismo Yeats propone una serie de etapas e incluye once poemas de *GH* 10 y 12 y muestra una selección breve de la progresión cronológica que el mismo Yeats maquinó. Esta breve antología es una muestra de su trabajo hasta ese momento y está limitada a un espacio temporal muy específico (de 1910 a 1912), el cual es muy distinto a las ediciones de varios volúmenes como *Collected Works*. La siguiente aparición de *GH* es un volumen nuevo llamado *Responsibilities: Poems and a Play* (1914, Wade 110) editado por Cuala en la perenne cantidad de 400 copias. En este encontramos una sola sección que consta de treinta y un poemas, entre los cuales podemos encontrar “The Attack on ‘The Playboy of the Western World’ 1907”, “Friends”, “The Cold Heaven”, “That the Night Come”.

Una de las consecuencias de las numerosas reediciones son las nuevas posibilidades y lecturas los poemas adquieren al aparecer en un volumen distinto como pasa con “A Coat” (figuras 22 y 23) junto con “To a Poet” en el poemario *Resp* 16. Para 1916, Yeats explotó el

estilo experimental de *GH*. Como se observó con anterioridad, “Poet” es una declaración estilística en la que Yeats se distancia de sus contemporáneos al escribir de una forma más agresiva sobre las producciones poéticas contemporáneas. “A Coat” es un poema especial debido a que concluye *Resp* 14 y a la distancia temporal que tiene con otros de *GH* 10 (éste fue escrito cuatro años después de la publicación de “To a Poet”). Los manuscritos más antiguos de esta décima son dos y se muestran a continuación:

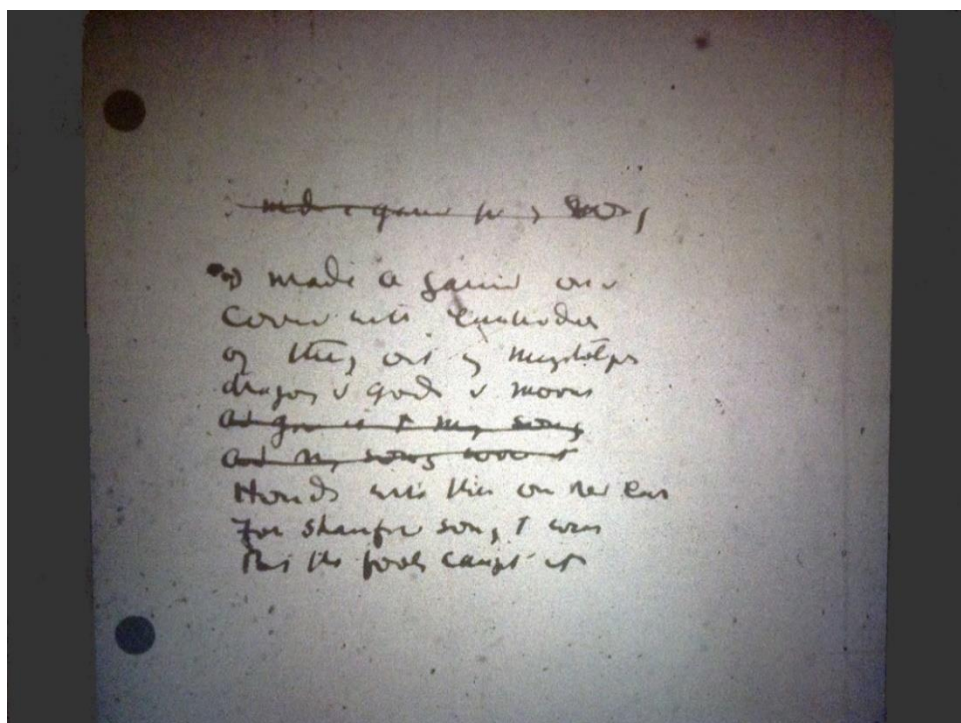


Fig. 22 Manuscrito B de “A Coat” (Ms 30514 B). Cortesía de la NLI.

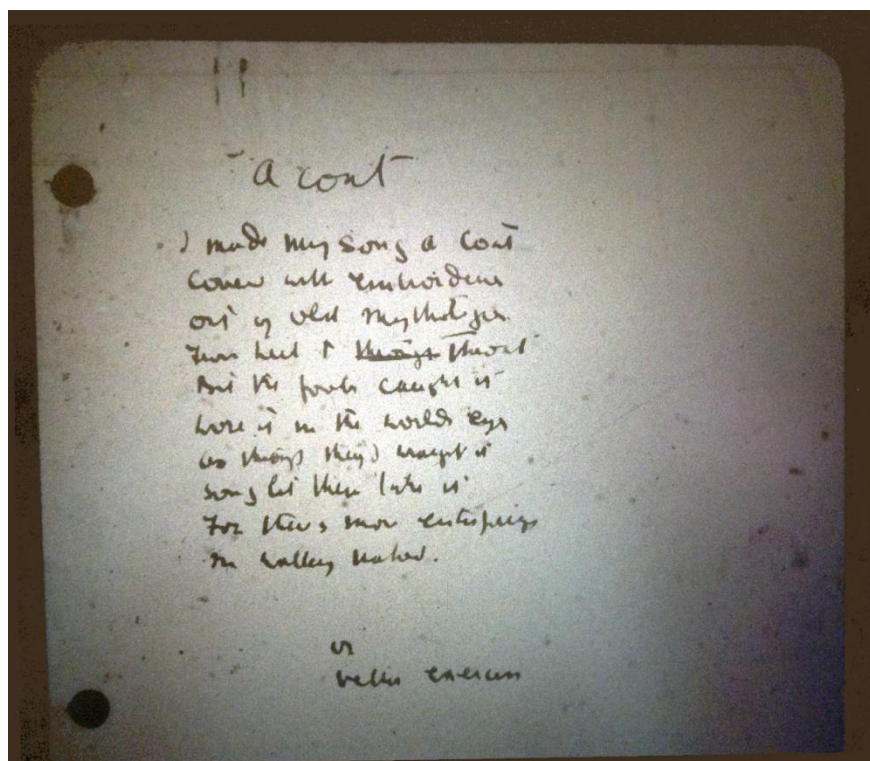


Fig. 23 Manuscrito A de “A Coat” (Ms 30514 A). Cortesía de la NLI.

El poema es una referencia directa al estilo imperante de los previos años del cual él mismo formó parte y tiene como objeto “the fools”. La autoreflexión se acentúa mediante la analepsis con el verbo en pasado. En el primer manuscrito, Yeats detalla el contenido de dichas canciones: “dragons & gods & moons” y como le dieron forma a su canción: “~~And gave it to my song / And my song wore it~~”. La descripción de la propia canción cambia en los últimos dos versos donde es descrita como “shameful song to wear”. Sin embargo, en la siguiente versión, mucho más cercana a la de las ediciones contemporáneas, existe un tono mucho más directo respecto a quién va dirigido el poema y no tanto en su contenido: el tono es más una crítica para aquéllos que lo recibieron y se refiere a la autoconstrucción desde el otro: la voz es consciente de la prenda y sus adornos, representaciones literales del estilo reminiscente de poemarios anteriores que trataban de dragones y mitologías. La lectura que el público le dio solamene habla de la idea de

presentarse como un poeta distinto. También cabe la posibilidad que esta invención sea simplemente una forma de causar polémica al revisitar su propio pasado.

El poema apareció en *Resp* 14 de Cuala Press junto con poemas nuevos un par de *GH* 12. Sin embargo, la siguiente encarnación de *GH* fue en la edición de *Resp* 16 editada por Macmillan y vendida de manera masiva con un tiraje de 1,000 copias en Estados Unidos, al igual que su predecesor, *GH* 12. El poemario consta de cuatro partes: “*Responsibilities*, 1912-1914”, “From *The Green Helmet and Other Poems*, 1909-1912”, la obra teatral “*The Hour Glass—1912*” y “Notes”. Dentro de la sección de “*Responsibilities*” se encuentran los contenidos de *Resp* 14 mientras que en “From *The Green Helmet and Other Poems*” están fusionados *GH* 10 y 12. En la siguiente figura, se puede observar una galera de *Selected Poems* (1929; Wade 165) con una corrección de Yeats al subtítulo.

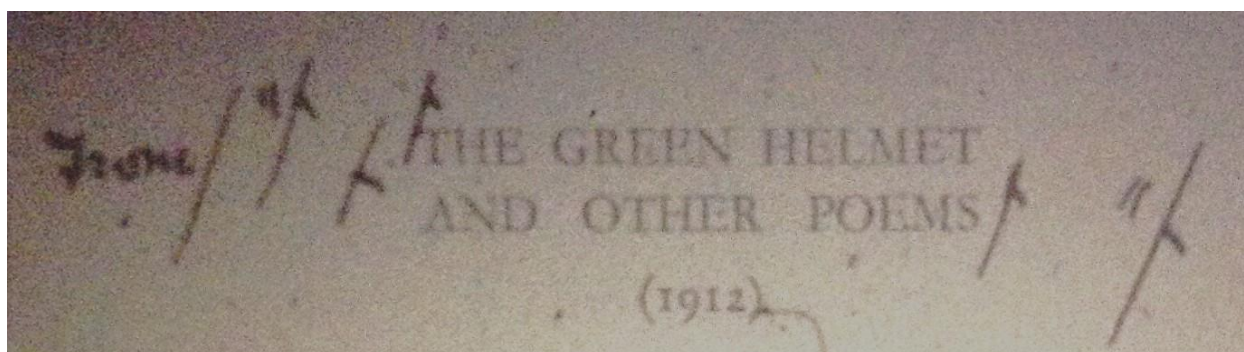


Fig. 24 MS 30,009 Corrección de título en *Selected Poems* (1929; Wade 165). Cortesía de NLI.

Esta corrección resalta que el contenido de la sección, “From” es de otro volumen anterior. De cierta forma, *Resp* 1916 es una mini-compilación de la poesía de Yeats desde 1907 hasta 1916 que pretendía aglomerar sus dos volúmenes más radicales al momento. La propuesta de ruptura se potenciaba cuando se leían en el mismo volumen “*To a Poet*” y “*A Coat*”. Cabe señalar que en ninguna edición anterior estos dos habían estado juntos. Yeats sabía que el alcance de Cuala era

limitado y que al arreglar la edición para que los dos se conjuntaran direccionaría la opinión de sus lectores: leer ambos era una declaración respecto a sus poetas coetáneos y el público de sus libros. Aquí se puede observar una de las facetas de la transformación poética: si bien los poemas fueron publicados en 1910 y 1914 respectivamente, el lector del libro mucho más popular en 1916 podía trazar el descontento del irlandés con sus contemporáneos y su público mediante las indicaciones paratextuales en el índice al indicar una continuidad histórica entre *GH* y *Resp*. En mi opinión este cambio es abrupto desde 1910 tanto en los manuscritos como en la publicación de los distintos volúmenes; sin embargo, para los lectores de *Resp* 16 fue mucho más paulatino, lo que llevó a la noción de un cambio progresivo y por etapas, como indican Holdeman y Bornstein. Hay que tomar en cuenta que todo esto fue obra y creación de Yeats, quien mediante una de sus múltiples máscaras indica en “A Coat” que sus contemporáneos no comprendieron su poesía y le dieron un significado distinto, “As though they’d wrought it”. Estas máscaras, los volúmenes, los propios poemas en sus distintas presentaciones, cambiaron a placer de Yeats y sobre todo de la forma en la que se presentaba ante el público.

Como se mencionó en el primer capítulo, el modo de producción literario de Cuala y de Macmillan eran disímiles y Yeats sacó partido de ello para darle una presentación distinta a varios poemas. Las interpretaciones del texto variaban debido a la presentación del libro, por eso el interés del poeta, como lo muestra la anterior figura, en modificar su imagen. Según Eagleton, los procesos mediante los cuales se reproducen los textos están controlados por una ideología imperante: “the textual process is, rather, a complex mutual articulation of the two, whereby aesthetic modes so define and determine ideological problems as to be able to continue to reproduce themselves, but only within the limits and subject to the problems which their own overdetermination of the ideological sets” (Eagleton 88). Es decir, la intervención ideológica en

la obra de Yeats sería la imposición de una versión cronológica de los textos, los cuales se han editado y continúan disponibles en ediciones comerciales.

Es curioso observar que debido a la poca recepción de *GH* 10, Yeats colocó una cantidad de poemas en *Resp* 14 y más tarde en una sección de *Resp* 16. Holdeman menciona que este volumen fue de gran importancia para el canon poético que Yeats creó, al igual que la recepción de su público como un poeta modernista que dejó atrás los tropos de su poesía temprana:

Later Poems deserves to stand with *The Waste Land* and *Ulysses* as one of the three works that—in the English-speaking world—made 1922 [...] crucial for modernism [...] *Later Poems* fashioned an updated version of Yeats’s poetic canon by privileging his later work, not simply with its title, but also [...] as Yeats’s preface stressed, had been ‘written between [his] seven-and-twentieth year and the year 1921’ (Holdeman, *Much Labouring* 177).

Es decir, la poesía representativa de las primeras dos décadas se encontraba en *Later Poems*. Los lectores de *The Tower* tenían varias versiones de Yeats, pero existían dos grandes narrativas creadas, cimentadas y apuntaladas por el poeta mismo: el Yeats de los “embroideries” y “old mythologies” de finales de siglo, y el sardónico “wild dog” que contrastaba con su poesía escrita con anterioridad.

Me parece que gran parte de la poesía del irlandés se nutre de una contradicción principal que desemboca en otras: por ejemplo, la figura del poeta romántico vs. la figura del administrador de un teatro; el poeta romántico contra el poeta modernista, el poeta angloirlandés contra el poeta gaélico, el senador irlandés vs el pensionado británico y Cuala vs Macmillan. Cabe mencionar que para el poeta, las antítesis, antinomias y contradicciones, si bien muy diferentes en su definición y práctica real, eran sinónimos. Estas antinomias eran una fuente de

inspiración constante ya que “the struggle itself, the antinomy, was always crucial, the opposition of man and mask, self and antiself, the creative mind registering thesis and antithesis in a perpetual exchange and renewal of energy and insight” (Martin 17). Es decir, una de las fuentes principales de inspiración para Yeats fue el choque constante entre la manera en que quería presentarse en sus poemas (un esteta innovador) y la percepción general del público.

Esta forma de reconfigurar su imagen puede observarse de manera palpable en los volúmenes posteriores a *GH* 10: es curioso observar que debido a la poca recepción de *Cuala*, Yeats colocó cierta cantidad de poemas en *Resp* 16. Si bien esta última edición de Macmillan tuvo un público mucho más amplio, el impacto verdadero de la estética nueva fue observado hasta 1922 con la publicación de *Later Poems* (Wade 134, Chapman 126). La nueva colección contenía una selección de la poesía de Yeats desde 1899, pasando por “From The Green Helmet and Other Poems (1912)—”, “Responsibilities (1914) —” y terminando con “Michael Robartes and The Dancer (1921)—”, y hacía énfasis en la última etapa de su carrera como poeta, algo que hasta el momento, no había pasado excepto en *Resp* 16. La percepción pública de Yeats como un poeta modernista no se concretó sino hasta la publicación de este poemario, incluso cuando ya llevaba casi quince años componiendo de una manera distinta a la habitual.

Estos textos conformaron la idea final del canon poético de Yeats al ser usados como base en posteriores ediciones y sobre todo para estudios y traducciones. Es decir, la mayoría de los textos contemporáneos parten de las compilaciones canónicas *VP*, *CP* y *YP*, que a su vez son encarnaciones de una máscara con múltiples versiones de Yeats al mismo tiempo. A continuación se concluirá el estudio con una breve discusión de las repercusiones ideológicas de escoger estos textos como la base de las ediciones del poeta irlandés.

Conclusiones

Es interesante observar cómo la obra de un clásico de la literatura universal, después de haber ejercido largo tiempo una poderosa influencia, pierde la aureola de su perfección
Hans Robert Jauss

Durante gran parte de su carrera poética, Yeats tuvo una fascinación por las contradicciones, antinomias y contrastes. Por ejemplo, el poema “Vacillation”, publicado en *Word for Music Perhaps* (1932) (Wade 168; *VP* 499-500), relata que el camino de la humanidad deriva de “All those antinomies” ya que el poema empieza “Between extremities / Man runs his course”. Estos extremos son divididos más tarde en cuerpo y corazón, antinomias muy conocidas en la poesía de Yeats (“Death”, “A Dialogue of Self and Soul”). En este volumen encontramos que las distintas contradicciones desencadenan la inspiración poética del irlandés: el simbolismo de poemas como “Oil and Blood” funciona mediante la comparación de términos opuestos y resalta a lado de “The Nineteenth Century and After” y “Three Movements”. Yeats utilizó su poesía para expresar temas que atañen a la producción material de los mismos, como el “chanting”. El ambiente político en Irlanda durante las primeras décadas del siglo XX afectó gravemente la recepción de la obra del poeta. Me parece que la recepción de la obra de Yeats en el plano político es muy importante para la comprensión y relato de la historia literaria y cultural de Irlanda hasta nuestros días. A manera de conclusión me gustaría discutir dos aspectos relacionados a lo largo de mi estudio: el primero, los problemas teóricos que nacen de un enfoque con la teoría de la recepción en la obra de Yeats; el segundo trata la justificación ideológica y editorial de Yeats como un poeta ampliamente politizado en muchos círculos académicos. Me parece muy pertinente discutir la segunda debido a la argumentación de varios críticos estadounidenses para demostrar ciertas opiniones en clara oposición con los académicos europeos.

Durante los años previos a la publicación de *GH*, Yeats se nutrió, estéticamente hablando, de un conflicto entre lo que su poesía y volúmenes dictaban estilísticamente y lo que materialmente — la forma física del modo de producción de su obra— presentaban sus volúmenes. Por ejemplo, Dun Emer, la editorial predecesora de Cuala:

presold most of the edition to a group of subscribers that included not only top-of-the-line booksellers [...] but also many carefully pampered individuals [...] Lolly [Yeats] sometimes sent along a scrap of old page proofs, demonstrating that the book's printing would look like, and enticing buyers with a foretaste of the pleasures of possessing a unique literary artifact (Holdeman, *Much Labouring* 54).

Eso se puede observar en la figura 9 en cuyo colofón se hace hincapié en lo irlandés de la fabricación del libro. Los libros producidos por Cuala provienen de una ideología alejada de los valores literarios irlandeses contemporáneos —aquéllos descritos indirectamente en “To a Poet”— lo cual recrea parte del conflicto mencionado anteriormente: la forma material hace que el contenido no concuerde con su contexto. Este proceso crea una “regla” o estándar literario que para el momento de su publicación fue muy radical. La forma del volumen, junto con su distribución, dio pie a su recepción tan polémica: en una copia de *Resp* 14 en la Dublin City County Council Library, hay una anotación del poeta, la cual lee “this book is not liked in America to judge by the reviews. WB Yeats 1917”. Es decir, la popularidad de estos volúmenes fue muy variada y si bien económicamente tuvieron mucho éxito (Holdeman, *Much Labouring* 54), la contradicción ideológica en la que se encuentran fue suficiente para que Yeats se aprovechara de ella. Este conflicto ideológico se puede explicar de la siguiente forma: los volúmenes editados por Macmillan reproducen valores estilísticos e ideológicos discordantes en el espectro material en el que opera: “technical reproduction can put the copy of the original into

situations which would be out of reach for the original itself” (Benjamin 1169). O sea, el mensaje original de Cuala, el modo radical y transgresor de *GH* 10 es reemplazado por el atractivo romántico e idealizado de *GH* 12. El mensaje original del volumen está roto: no hay forma equivalente al estilo revolucionario de Cuala, ya que el significado está domesticado, estandarizado y regularizado para un tipo de público específico. Me parece que Yeats, debido a la evidencia bibliográfica mostrada en los contratos de Macmillan, su injerencia en Cuala y la estética que desarrolló a partir de 1908, estaba consciente de lo que Holdeman llama “lifelong poetic concern following antithetical forces” (“Historicizing” 123), las cuales no solamente se aprecian en los poemas como “A Woman Homer Sung”, sino en el aspecto físico e ideológico de los libros.

En el caso de las casas que editaban la obra del irlandés, encontramos dos modos de producción literarios principales, los cuales según Eagleton pueden reproducir la ideología dominante, incluso si está en conflicto con el modo de producción (58). Es decir, aunque ideológicamente Cuala y Macmillan representan prácticas distintas, su modo de producción responde al modo de producción general, basado en las ventas de sus distintas publicaciones. Entonces la reproducción del arte mediante cierto modo de producción, y en el caso de las ediciones de Cuala, no distingue o diferencia al libro dentro de la literatura contemporánea, sino que contribuye a la reproducción mecánica del arte. Si bien Yeats critica la forma de producción de literatura y su distribución mediante la contradicción de Cuala y Macmillan, al final contribuye a la misma. En un sentido marxista, la producción de los libros de Cuala son una comodidad a la cual se le añade un valor muchísimo mayor al de las obreras irlandesas (Marx 777). El problema más grande de Cuala es que evita todo lo que intenta luchar porque el modo de producción “in which the product takes the form of a commodity, or is produced directly for

exchange, is the most general embryonic form of bourgeois production” (Marx 783). Es decir, en el momento en el cual el objeto del modo de producción —el libro de Cuala— sea una comodidad e intercambiada por algo cierto valor, el trabajo de las obreras irlandesas inmediatamente no corresponderá a su verdadero valor, el cual según Marx debe de ser anclado a lo social. En este caso, Cuala falla y se convierte en una empresa capitalista, la cual materialmente tiene el mismo objetivo que Macmillan: el de la ganancia. Yeats estaba consciente de esto pues lo hizo evidente en la estética de sus ediciones: ““The cover is the unaided work of the American Publisher, He says it is... the kind of cover I like [...] The cover is the great effort on the part of the Publisher, after a vehement letter from me”” (Balliet 20-1). Como Holdeman demuestra, Yeats intentó modificar la recepción de sus volúmenes de distintas maneras, como al no mandar libros de Cuala a revistas y periódicos para evitar reseñas negativas: “For economic as well as political and aesthetic reasons, the Yeatses and Walker committed themselves to manufacture and market a product that they well knew would be purchased for the most part not by impecunious Irish poets or peasants or revolutionaries or workgirls, but rather by well-to-do (and frequently English) book collectors” (Holdeman, *Much Labouring* 53). Esto produjo un problema en la recepción ya que, como menciona Benjamin: “Mechanical reproduction of art changes the reaction of the masses toward art” (1179); en este caso el precio influyó en la compra de los volúmenes. La recepción nunca puede ser manipulada en su totalidad: “La necesidad estética sólo se puede manipular dentro de ciertos límites, porque la producción y reproducción del arte no pueden determinar la recepción, aun bajo las condiciones de la sociedad industrial: la recepción del arte no es precisamente sólo un consumo pasivo, sino una actividad estética, que depende de la aprobación así como del rechazo” (Jauss, “Experiencia estética” 83). Yeats sabía que el consumo pasivo, como lo nombra Jauss, era imposible de redireccionar y que

el arte es una actividad que tiene múltiples direcciones, no solamente entre autor y lector. Estos cambios eran más que evidentes y conscientes en la visión poética de Yeats:

Irish poetry and Irish stories were made to be spoken or sung, while English literature, alone of great literatures because the newest of them all, has all but completely shaped itself in the printing press [...] I myself cannot be convinced that the printing press will always be victor, for change is inconceivably swift [...] our exaggerated love of print and paper seems to me to come out of passing conditions and to be more of a part of the final constitution of things (“Samhain: 1906-Literature and the Living Voice”, Samhain 6).

Me gustaría detenerme en este fragmento que me parece crucial para entender las contradicciones principales de las cuales Yeats se nutría estéticamente. La cita destaca una contradicción principal que se observa en el contenido de los poemas de *GH*: la poesía irlandesa fue concebida para recitarse en oposición a la inglesa basada en la imprenta. La contradicción entre lo inglés se manifiesta con la diferencia de Cuala y Macmillan en la forma de reproducir el arte. Como lo vimos en el capítulo anterior, Yeats optó por un proyecto de recitación cuyo resultado fue una versificación más cercana al habla cotidiana y fue publicado por una editorial que se calificaba como irlandesa. El proyecto de Cuala resistió la cultura de la producción en masa e intentaba devolver la literatura a su “origen” gaélico irlandés. Sin embargo este intento es solamente un discurso ya que es dentro de esa misma configuración, “our exaggerated love of print and paper” que Yeats reproduce su poesía. Sabemos que las ediciones de Cuala era para una elite, “an audience of wealthy collectors” (*GHMM* 281) y no se alejaba de las dinámicas de comercialización y concesión: “Dun Emer and Cuala editions evaded contact with modern machinery but not with modern marketing: much recent scholarship demonstrates that such

books typically were made for an audience of upper-middle class collectors who expected a healthy financial return on their investments” (279). Es decir, al caer en las mismas dinámicas económicas que intentaban evadir, las ediciones de Cuala fueron partícipes del mercantilismo capitalista del cual deseaban escapar. En términos marxistas, para que exista una emancipación de los modelos económicos se debe ser parte del mismo para escindirse y romper dichas dinámicas: “The tradition of the common people, the passing on of a culture based in orality, is under threat from the growing influences of modern materialism and the printing press which Yeats tends to conflate” (*Greaves* 94). Yeats y Cuala hacen evidente su separación de lo comercial pero en ningún momento se separan del modo de producción al seguir participando económicamente en la dinámica de las imprentas, de la misma forma, es imposible concebir la idea de la poesía recitada en un volumen impreso: “Yeats was able to appeal to the high residual orality of Irish peasant culture as a basis for a more living poetry. He was also able to assimilate this to his system of oppositions, relating the living voice and personal utterance to Ireland, and print culture to England and materialism (*Eagleton* 28)”. Si bien *Eagleton* argumenta que se pueden combinar estructuras de un modo de producción literario dominante con otros colaborativos y mucho más informales y de cooperación colectiva (*Eagleton* 41), me parece que Yeats busca esta contradicción para su propio beneficio, tanto económico como artístico:

It is rather paradoxical that he sets up as an example of a life free from materialism the life of the establishment which has taken care of his material needs, and his condemnation of materialism from a newfound position of comfort can seem unattractive. But, as Yeats sees it, it is the aristocrats’ possession of material abundance that frees them from concern with the material, as their patronage frees the artist from the same concern (*Greaves* 86).

Por ejemplo, publicar un libro que estaba socialmente comprometido con una causa independentista era evidente en el momento político del país ya que el autor estaba “painfully aware of Ireland's economic as well as political dependence on England, [...] even the smallest gesture of independence could assume tremendous significance” (Holdeman, *Much Labouring* 48). Aun así, podemos ver que la versión inglesa de Macmillan, continuó casi a la par de *GH* 10, incluso con toda la carga política y cultural que representaría publicar un libro en una prensa inglesa y en papel inglés. Las consecuencias de publicar un volumen modernista y minimalista irlandés en contraposición a uno romántico e inglés son varias; sin embargo creo que, como los poemas en ambas ediciones hacen referencia a un cambio de estilo en su propia construcción de la misma forma en la que puede observarse cierta ironía en el propósito político de Yeats al publicar el inglés como algo decadente y romántico, sobre todo cuando él mismo se refería a las portadas de ediciones de Macmillan. Esta idea de publicar una edición inglesa tenía notas de clase y posición social:

As a poet from the Protestant middle classes, Yeats found himself in ideological competition with the same class of men with whom the Anglo-Irish bourgeoisie had been competing [...] In his struggles against Duffy, Griffith, Murphy [...] Yeats assumed the attitude of a Protestant Ascendancy who still considered themselves the ‘superior caste’ in Ireland. The more Yeats was forced to yield to such men in the political and cultural life of Ireland, the more he tried to beat them back with an Anglo-Irish coat-of-arms which never belonged to him (Ward 154-55).

Según Yeats, la contradicción era una forma de concebirse a sí mismo y la representación poética eran las “gyres”: “The self-conflicting double gyres served Yeats as a contradictory metaphor for the conflicts he experienced in human history and for the contradictory relationship he maintained with his modern audiences, the central conflict out of which he produced his poems” (Ward 160). A partir de estas exploraciones, existe una vertiente crítica que justifica políticamente a Yeats dentro de su contexto como una facción por el uso de mujeres irlandesas anarquistas en Cuala; de la misma forma existe otro espectro diametralmente opuesto que ha castigado las políticas culturales del poeta. Este último grupo le ha politizado radicalmente por su afinidad con las Camisas Azules, movimiento fascista irlandés, o la retribución de su pensión de parte del gobierno británico (Quinlan, 1991; Deane, 1985; Paulin, 1985). A diferencia de Seamus Deane —principal detractor de Yeats— McGann arguye cierto liberalismo literario de Yeats al abrir su audiencia mediante la publicación del libro en distintos contextos políticos y sociales (*BR* 18). Después de observar la historia de la recepción, estandarizar a Yeats es un error craso; volverlo un sujeto democrático y librarlo de ciertos prejuicios por parte de la crítica en los últimos veinticinco años. Un ejemplo se encuentra en el tipo de papel Dun Emer y Cuala usaban, el cual “[led to] an effort to step aside from the processes and products of the age of mechanical reproduction” (*BR*, 5). Sin embargo, como observamos en las reseñas del primer capítulo, ninguno fue observado por los reseñistas y probablemente tampoco por el público.⁷

Cualquiera de estas posiciones me parece particularmente extremista porque la justificación política para el uso de un aparato crítico deber ser cuidadosa para no caer en errores:

7. Durante mi investigación en Irlanda no encontré otro tipo de evidencia respecto a la recepción de la obra de Yeats durante el periodo más allá de reseñas citadas en este estudio. Las distintas entrevistas y cuestionarios que realicé a personas de clase baja y media arrojaron resultados demasiado variables para ofrecer un patrón específico respecto a la recepción contemporánea.

es muy fácil decir que las intenciones de Yeats eran de un corte feminista sin saber el contexto editorial y la recepción general de *GH*. Tampoco me parece correcto catalogarlo como “unionist” o probritánico porque recibía dinero de los británicos, cuando otros autores del periodo, incluyendo a Joyce, lo recibieron sin alguna repercusión política. En esta tesis documenté las reseñas, el contexto editorial y la recepción general de *GH*; a su vez esta investigación me mostró un mundo en el cual la Vanguardia de Yeats no se formó críticamente hasta bien entrados la década de los treinta. Es decir, la aparente división entre Romanticismo y Vanguardia es incluso debatible en ciertos contextos políticos. Sin embargo la “división” es evidente cuando observamos el cansancio estético que aparece en sus poemas. El cambio, en términos estilísticos, se debe a este agotamiento de ideas que tenía que ver tanto como con su idea de tradición literaria, como sus deberes dramáticos decantados en el Abbey Theatre.

Al polarizar las políticas editoriales de Yeats, Holdeman, Bornstein y McGann caen en una serie de errores que justo ellos mismos denuncian de otros críticos como Gould y Jeffares. Una de ellas es el afán de Yeats de recurrir a la producción masiva de la imprenta en favor de la comercialización: “Although Yeats’s politics incorporated aristocratic impulses, during most of his life those impulses coexisted with equally strong populist instincts [as they] shaped the material embodiment and distribution of his works only aimed at an audience of wealthy collectors [...] Both economic accessible editions of his works accompany the finely printed versions” (*GHMM* 281). Estos críticos consideran el intento de Cuala como una especie de reivindicación política ante el ataque de otros críticos como Seamus Deane (Holdeman, *Much Labouring* 42). Si bien Yeats denuncia la producción en masa de obras de arte, sigue formando parte activa del sistema y del modo de producción al revertir a las mismas estrategias que él denuncia. Es por esto que la politización de Yeats como radical se queda corta: él estaba

consciente de aspectos como el incipiente feminismo en la isla y de la explotación y violencia impuesta por el Reino Unido, lo cual al usar mano de obra apegada a estas luchas no lo hacían un libertador, activista y mucho menos un luchador social. Este intento de politizar los esfuerzos de Yeats me parecen fútiles ya que permean teóricamente en los estudios neohistoricistas al intentar limpiar o radicalizar la figura de Yeats como un patrono de las causas perdidas.

La justificación ideológica y discursiva de las ediciones de Yeats es importante en varios niveles. La crítica sobre Yeats de los cincuenta, sesenta y setenta no comprendió en su totalidad la creación de la figura del poeta. Dicha crítica argumentaba que la poesía del irlandés se desarrolló, teóricamente, con base en una concepción del tiempo formulada por la intención autoral y de manera práctica, en la edición de *Variorum Edition (VP)* y la querrela sobre la edición definitiva entre Finneran y Jeffares. La unidad poética y artística que se le atribuye a Yeats, tiene las siguientes características

El carácter artístico de la obra es definido con valores estéticos de perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general a lo particular. El carácter modélico de la obra de arte puede legitimarse mediante lo ejemplar en sentido positivo (la triada platónica de lo verdadero, lo bueno y lo bello)” (Jauss, “El lector” 73).

A partir de estos preceptos, se le atribuye ciertas características a una obra para fundamentar una opinión y más tarde, una edición o una corriente crítica; esta unidad es la que Barthes llama obra (“work“ 156-163). En el caso de Yeats este proceso de legitimación ha ocurrido con bastante frecuencia (McGann *Critique*, Vázquez *Un estudio*). “La formación de la unidad orgánica” que Jauss menciona es ejemplificada con la obra del poeta irlandés ya que fue abanderado como un

esteta posromántico que halló su máxima expresión poética en volúmenes como *The Tower* (1928, Wade 158). Las ediciones de Yeats —*Collected Poems*, *VP*, *Yeats's Poems*— apuntan hacia esta tendencia donde el poeta, en una especie de crecimiento, llega a su madurez por medio de un camino azaroso. Sin embargo, esta visión es ilusoria por no decir errónea. Todos los atributos materiales de unidad artística que Jauss menciona le fueron asignados a Yeats por sus primeros críticos, los cuales perpetuaron su legado teórico hasta la década de los ochenta. Como vimos en los capítulos anteriores, estos estudios no toman en cuenta la realidad material de los distintos volúmenes. ¿Es posible recrear de forma completa el contexto material y editorial de la obra de un poeta? Por supuesto que no, pero al preguntarnos por las dinámicas materiales, la recepción y los procesos económicos que produjeron los textos es más fácil comprender cómo se crearon, y asociar esto con el contexto literario de la época.

Me parece que la poesía de *GH* se distancia de la más popular de los libros anteriores. Las críticas de sus reseñistas contemporáneos a su estilo “aristócrata” hablan de una atmósfera en la cual el poeta escribía desde una posición muy diferente de la que hablaba en *The Rose* (en *Collected Poems*, 1895; Wade 14): “The equation of ‘Irish’ and ‘popular’ implies that Yeats loses his nationality through his separation from the mass of the people, that only a ‘popular’ poet can be an ‘Irish’ poet” (Greaves 110). Es en estos términos donde el nacionalismo y la recepción de la poesía de Yeats se anclan en la creación de un discurso sobre el poeta y que se asociaron a un creciente sentimiento antipatriótico. Lo “auténtico” de la poesía se adhiere a un concepto idealizado donde el poeta está alejado de cualquier tipo de influencia política, social e ideológica. Esto va de la mano con la creencia de que el arte verdaderamente irlandés, en términos nacionalistas como lo describe Greaves en la cita anterior, era algo que emanaba desde una política opuesta a la británica:

Yeats's loss of his popular audience is used against him in the continuation of a battle over whether the English language can express Irishness or whether literature written in English can help establish an Irishness for the twentieth century. Maintaining faith with both art and the world becomes impossible for the poet, if, on one hand, art determined by the demands of popular politics cannot be considered genuine and, on the other, it is accepted that the needs of the world are what the mass of its people considers itself to need [...](Greaves 111).

Si Yeats elegía el gaélico irlandés como la lengua de diseminación de su poesía, su público se reduciría de manera considerable debido a que gran parte de la población de la isla usaba el inglés como primer idioma; como Benjamin lo nota, la recepción y diseminación del arte es proporcional al alcance de su modo de producción (1180). Sólo después de la independencia de Irlanda (1922), las políticas culturales nacionalistas regresaron a la educación básica la enseñanza obligatoria del gaélico irlandés. Aun así, Yeats creía que su tradición poética era la inglesa, pero de la misma forma, como vimos en el primer capítulo, era antologado como el último descendiente de la tradición gaélica de baladas. La decisión de usar una lengua en vez de otra repercutió en el ámbito político, y más tarde en el económico, para desembocar en el material (con la creación de Dun Emer) y acabando en el estético (al separarse de sus poetas contemporáneos en el poema "To a Poet"). La contradicción material del poemario se encuentra en el público al que va dirigido *GH* 10 y su modo de producción literario "produced [...] by a group of middle-class women at a suburban Dublin hand-press" (Holdeman, "Historicizing" 122). Holdeman menciona que el libro de Cuala manifestaba un dejo revolucionario así como su aristocracia y burguesía al exaltar el trabajo colectivo de las mujeres de clase media. Me parece que esta justificación radica en una de las vertientes actuales de reconocimiento político que

antes había mencionado. Es decir, bajo los ojos de una serie de políticas literarias de finales del siglo XX así como las políticas de inclusión, Yeats es un excelente ejemplo. Es claro que la decisión del poeta no fue sólo económica y estética, sino una estrategia de venta, lo cual lo convierte en un patrón burgués que usa la comodidad del libro-objeto para obtener algo a cambio (“exchange value”, Marx 778). No hay que olvidar que la diferencia entre las dos editoriales parte de una decisión económica que a su vez está influenciada fuertemente por una estética sin que una domine a la otra. Dentro de esta serie de contradicciones, la división entre Romanticismo y Vanguardia en la poética de Yeats persiste, pero está maquillada por una serie de matices que observamos en los capítulos anteriores, que van desde los estilísticos hasta los económicos.

Yeats encontró la unión en la división y resolvió el problema de la historiografía de una manera sagaz y particular, tanto como su destreza política y literaria le permitieron; la principal diferencia entre estas dos corrientes es que el poeta conscientemente actuó para conformarse no sólo como un poeta de la imaginación sino uno de la recreación y revisión: “Yeats was furthermore always using literary history to serve his purpose in finding poets who could act as exemplars for the various binary polarities he would set up in his critical pieces in order to explain the tradition to which he felt he belonged, and to which the poets whom he most admired belonged as well” (Gibson 13). La búsqueda de inspiración en la oposición de términos la encontró en dos poetas, los cuales considera como sus antecesores inmediatos en términos políticos, estéticos y bibliográficos:

Yeats's Romantic forebears, Blake and Shelley in particular, had used the poetic imagination either to transform or to obliterate those circumstances. For Yeats—after 1903—the poetic imagination increasingly became a means not for

transforming modern reality, but rather for struggling to achieve the distance necessary to contemplate it stoically, and sometimes, for brief moments, gaily [...] (Holdeman, *Much Labouring* 108-9).

El reencuentro de Yeats consigo mismo en sus propios poemas y en las distintas reediciones de su poesía es lo que Holdeman llama “lifelong concern for the opposition of antithetical forces” (“Historicizing Yeats” 123). Yeats resuelve esta oposición de manera dialógica y explícitamente con su concepto de “self” y “anti-self”, primero en *The Wild Swans at Coole* (1917; Wade 118) y luego en *A Vision* (1925; Wade 149). Para Yeats las antinomias, la lucha de contrastes, eran algo que nutría su creatividad y qué mejor disputa que una historiográfica:

Like Blake, Yeats not only understood experience as a series of related oppositions but also strove to imagine such antinomies engaging in never-ending contestations. After 1903, he expressed such engagement both synchronically and diachronically [...] by carefully arranging his lyric volumes and by directing his readers' attention back and forth to perfected texts and to unrevised, unpurified texts (Holdeman, *Much Labouring* 131).

Esto lo expresa en una carta Arthur Griffin, editor de *United Irishman* (28/1/1905) en la que menciona: “It is no bad thing that our two so different points of view should find full and logical expression, for as William Blake says: ‘All progress is by contraries’” (*CL4* 25). Yeats imaginaba las oposiciones como entes creativos, como formas de crear significado: “I myself imagine a marriage of the sun and the moon in the arts” (*Ex* 24). Las “folk-songs imagined by the reapers and spinners out of the common impulso of labour” representan lo que él llamaría “lunares”, mientras que las “solares” provienen de un medio de producción aristócrata. El interés por esta contradicción fue una de las razones del propio poeta al publicar *ISW* (1903;

Wade 49) en dos editoriales distintas. A partir de este momento y hasta su muerte, Yeats dedicó parte de su proyecto artístico a fundamentar y solidificar su imagen de poeta en distintas facetas, como lo vimos en los anuncios de sus libros (ver figura 2, página 43).

Por ejemplo, observemos algunas de las características bibliográficas de las ediciones de *GH*: la tipografía usada, Modern Caslon, la cual se asociaba con el medievalismo y el “Celtic revival” (*BR* 16), contrasta con el carácter modernista que se le suele adjudicar a los libros impresos por Dun Emer o Cuala. La realidad material y simbólica de las ediciones representa las cualidades estéticas de una corriente literaria debido a muchos factores que contribuyeron a las distintas reacciones que vimos en el primer capítulo como la publicación en Macmillan. Esto apunta a la intención de Macmillan de imprimir y distribuir la obra de Yeats bajo el precepto de la literatura romántica e irlandesa:

Yeats’s work had been urged upon Macmillan’s by Stephen Gwynn in 1900. Mowbray Morris had ended a long report as follows: ‘[...]I notice that Mr. Yeats has changed his publishers three times within seven years, which looks as if they had not found him very remunerative. He has some admirers, I know, but I should judge them to be more noisy than numerous, as is commonly the case with these eccentrics [...] but if he is to go on producing verse like *The Secret Rose*, I should not, for my part, make any very strenuous efforts to secure him’ (Morgan 220).

Es decir, tres años antes de la publicación doble de *ISW*, los ejecutivos de Macmillan dudaban de la popularidad, y sobre todo de la rentabilidad de publicarlo. Otro reporte de la misma casa menciona:

Morley had agreed: ‘[...] To call him such a writer ‘one of the most important figures in contemporary literature’ strikes me as amazing, but I am relieved to find

that the critic shrinks from saying that Mr Yeats will ever be a popular author. I should really at last despair of mankind, if he could be [...] Neither rhyme nor reason do I find in one single page [...] it is to me sheer nonsense' (Morgan 220-1).

Por las opiniones de los ejecutivos de la editorial, la percepción general de la obra del irlandés era la de un poetastro. Sin embargo, la recepción de su obra entre editores era tan heterogénea como sus propias correcciones. Holdeman apunta a una resolución en la cual “the ideal relationship between antinomial forces involves balanced conflict, in which neither force achieves ultimate mastery” (Holdeman, *Much Labouring* 88), o como Yeats lo llama, “Between extremities”. Me parece erróneo decir que Yeats “evolucionó” de un estilo a otro mediante un ejercicio de prueba y error sin mencionar antes los aspectos que moldearon la opinión del autor y sus distintos contextos político-económico-editoriales.

Esta tesis se centró en la recepción crítica de la carrera poética de Yeats. Antes de mi investigación sobre la recepción literaria y el contexto editorial de la época, ignoraba cómo la conformación del canon de la poesía de Yeats formó esta recepción crítica por parte de los académicos, como en muchas otras formas de reproducción culturales. Es decir, la oposición entre Romanticismo y Vanguardia se debió, en mi opinión, tanto a factores estilísticos como económicos. Al comparar la estética de los dos volúmenes, gran parte de la segunda (*GH* 12) se debió a un interés de rehacerse de cierta forma, de moldear su propia imagen como poeta: esto lo llevó a tomar decisiones económicas y políticas que afectarían su estilística en un futuro lejano. El mismo Yeats le hacía saber a sus lectores esto: “Autobiographies also stimulated later readers to think about his works in diachronic terms” (Holdeman, *Much Labouring* 186). Idealmente, el lector de 1914 pensaría no en un Yeats romántico o uno puramente modernista, sino en una

representación de distintos poetas en cada obra, desde el propio poema hasta el papel, la encuadernación y distribución del libro.

La creación de la figura de Yeats como un poeta es, en términos de Jauss, un discurso que cual se ancló de manera práctica con la justificación de sus ediciones. Esta dinámica creó una red de relaciones complejas entre el autor y la autoría de los textos, entre los editores de las dos antologías comerciales predominantes: la de Jeffares y Gould, que escogen *The Poems of W. B. Yeats* (1949; Wade 209-210) como la “última” y más exacta para editar, y la de Finneran que usa *The Collected Poems* (1933; Wade 171) como la adecuada. Un pequeño ejemplo práctico de la diferencia entre éstas es el título de “Consolation” del propio *GH* 10 que cambió a “Words” en una galera para la edición en la que se basaron Jeffares y Gould; todos los volúmenes contemporáneos y antologías tienen el segundo nombre del poema al adoptar la edición de Jeffares y *VP* como textos fundacionales. *VP* es, como su nombre lo indica, variantes de colaciones donde hay un poema base (casi todos basados en *The Poems of W. B. Yeats*, 1949; Wade 209-210) y en las anotaciones observamos todas las enmiendas históricas de cada uno de los poemas. El propósito principal de *VP* es el de recolectar todos los poemas, variantes, fechas de publicación y ediciones en un solo lugar. Sin embargo, este libro crea un discurso en sí mismo debido a que ordena sincrónicamente los textos de Yeats de un punto a otro. El problema que nace a partir de dicha aseveración es que pareciera que todos los demás textos son ínfimos y deben subyugarse ante la versión oficial. La configuración de la antología limita a una sola lectura con sus pequeñas anotaciones. Si fuera por el *VP*, la aportación material y estética de *GH* estaría reducida a una nota y jamás podríamos saber si el cambio de estilo se asoció a otros factores externos o cómo se presentaba el texto de distintas formas para crear una respuesta en el lector. El impacto que tuvo *VP* en la creación de un canon yeatsiano es palpable hasta nuestros

días, ya que la mayoría de las traducciones lo usan como punto de partida (*La Tour*, trad. Jean-Yves Masson, Verdier: Paris, 1999).

Entonces, tenemos un texto que fija la poética de Yeats a una forma establecida e inamovible y editada bajo el precepto de la intención autoral. Esta última da por hecho que un texto se debe de editar con las intenciones del autor en mente, o al menos seguir un rastro del mismo. El verdadero propósito de *VP*, más que la creación de un canon, es la fabricación de un discurso en el cual tenemos la obra “autorizada” de Yeats: a lo largo de este estudio se puntualizó cómo incluso la propia decisión del poeta cambiaba dependiendo de las necesidades materiales del texto y de su propia estética. El fijar un texto como único, una sola y única versión de *GH* por ejemplo, sería ignorar la historia textual y el origen de un cambio estilístico en la obra de Yeats mediante una serie de estrategias comerciales para apelar a un público muy específico:

After 1903 he began explicitly to link text-remaking with self-remaking, interpreting his practice as a reviser in relation to one of the most recurrent and influential themes of his emerging modernism. In this way he made a virtue out of what might otherwise have seemed a weakness. He represented himself not as has-been aesthete whose early work needed constant correction, but rather as a strong poet with both Romantic and modernist inclinations, for whom writing involved strenuous, continuing imaginings (Holdeman, *Much Labouring* 129).

Como menciona Holdeman, la reedición y sobre todo la representación de sí mismo como un poeta en conflicto solamente se puede percibir con un ojo crítico que traza las dos corrientes sin ignorar alguna. *VP* nos muestra un poeta que comenzó como un esteta nacionalista romántico que avanzó en su carrera hasta convertirse en un modernista a la vanguardia de la poesía en un periodo de tiempo muy explícito. Si *VP* la única fuente de su poesía, no se observaría que su

poesía nació y se nutrió de la constante lucha interna del poeta y también, incluso, cuando ya estaba muy avanzada su carrera, regresó a la métrica favorecida por los poetas románticos y victorianos. La figura del autor y la autoría se ha cuestionado en los últimos cincuenta años y, en el caso de Yeats, ambas están siempre en dialogo constante. Yeats editó *GH* para un público específico y con una idea en mente, la cual es muy difícil de concebir si se sigue el discurso de un poeta en crecimiento. También hay que tener en cuenta que a principios del siglo XX en Europa, la noción de autor y autoridad, según mi investigación, no estaba completamente fija o definida, ni la de “texto” y, mucho menos, la del escritor irlandés en cuestión.

Si bien este estudio tomó en cuenta la teoría editorial de McGann y Bornstein y las ideas de Holdeman respecto a la naturaleza material de los textos y su conformación social, difiero en la aplicación estética y política como una manifestación dentro del ámbito cultural académico, del cual irónicamente, quieren escapar. Me parece ingenua la manera cómo estos críticos idealizan la labor de Yeats como revolucionaria (en el sentido político de la palabra). Esto, en mi opinión, es intentar democratizar y justificar en el plano político a Yeats sobre el aspecto más liberal del arte donde en realidad no se encuentra; como buscar la revolución —la editorial en contra del capitalismo— donde no existe. En términos marxistas, la emancipación viene desde los modos de producción para adueñarse de los mismos y lograr un avance en la sociedad: Yeats se “emancipa” —mediante Cuala— para entrar a otro modo de producción incluso más capitalista —el de Macmillan—. Esto no niega el propósito editorial y literario de Cuala, simplemente nos muestra otro aspecto de las distintas contradicciones, en este caso políticas, del contexto de la obra del irlandés. Como lo mencioné antes, una protesta ideológicamente opuesta puede inscribirse dentro de un modo de producción sin necesidad de estar en contra del mismo: esto lo podemos observar en muchas manifestaciones artísticas e incluso en la comercialización

del arte transgresor contemporáneo. Yeats encontró en las distintas antinomias, oposiciones, antítesis y contradicciones un móvil poético del cual pudo nutrirse, sobre todo entre Cuala y Macmillan, así como las diferencias entre la escritura y la recitación. Este móvil fue el resultado de sus lecturas románticas (entre las más importantes, William Blake) y de su ambición como poeta, sin olvidar una serie de factores políticos, económicos y materiales que afectaron la recepción y la producción de su poesía. La significación prosódica y contextual de *GH* explica el porqué del cambio estético, sobre todo al ver cómo la terna de volúmenes *In the Seven Woods*, *The Green Helmet and Other Poems* y *Responsibilities* dan la pauta al desarrollo material y temático de las ediciones consecuentes como *The Tower* o *The Winding Stair*.

A diferencia de otros autores de la época, Yeats creó un nuevo estilo que le distanció de sus contemporáneos irlandeses y de los ingleses victorianos. No lo hizo mediante el reconocimiento con la Vanguardia como Bornstein y Holdeman arguyen, sino oponiéndose a los distintos estilos cultivados en la isla y por él mismo y a partir de la creación de una representación en distintos niveles mediante la teoría de las máscaras. La creación del Yeats vanguardista fue principalmente hechura suya en clara oposición del Yeats romántico mediante la edición y reedición de sus poemas, y no mediante la canonización y creación de un discurso que ignora cualquier dinámica material de recepción.

Ápndice. Lista de ediciones consultadas

Este apéndice es un censo de todas las ediciones de *GH* y *Resp* que consulté. Cada una de las entradas contiene las especificaciones de las bibliotecas con números de clasificación y un breve resumen de las marcas, trazos y correcciones que encontré. Este no pretende ser un censo demasiado detallado, sin embargo, es pertinente enlistar las ediciones y libros consultados debido a que en varias publicaciones, algunos académicos han sido descuidados respecto al origen de los libros o manuscritos consultados. Respecto a las marcas y enmiendas, intenté ser lo más detallado en las características que considero importantes. Desgraciadamente no pude encontrar ningún tomo de la versión de *GH* 11 (Wade 85), la cual solamente fue publicada en un número pequeñísimo en EE.UU. para conservar los derechos de autor. A menos que lo mencione, los volúmenes no tienen correcciones o anotaciones. Me parece importante especificar dónde se encuentran estos libros debido a que el estudio serio de ediciones requiere registrar dónde se encuentran los ejemplares. La forma de clasificar comienza con el número de ítem asignado por Allan Wade en *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats* (3ª edición), seguido del nombre y número de catálogo de la biblioteca. Para propósitos prácticos omití mencionar el número que O'Shea usa en *A Descriptive Catalogue of W. B. Yeats's Library* así como la lista compilada por Wayne K. Chapman en *The W. B. and George Yeats Library: A Short Catalogue* aunque se puede encontrar en algunos.

GH 10 (Wade 84, fig. 6 y). Copia perteneciente a la colección privada de Joe Hassett en exhibición en la Special Collections and Manuscript de University College Dublin. El origen parece ser de Rhode Island, EE.UU., sin número de identificación de la biblioteca. Única marca la enmienda en lápiz en la portada: ~~WILLIAM BUTLER YEATS~~ WB Yeats.

GH 10 (Wade 84; National Library of Ireland, LO 2012). En vez de que la tarjeta de errata de papel esté adjuntada, está pegada. La tarjeta lee:

AN ERROR

By a slip of the pen when I was writing out the
 heading for the first group poems, I put Raymond
 Lully's name in the room of the later Alchemist,
 Nicholas Flamel.

W.B. Yeats.

These poems have been copyrighted in America.

GH 10 (Wade 84; National Library of Ireland, LO 8368). Libro probablemente perteneciente Griselda Bromville debido a una marca de tinta. Pertenece a la colección Padraig Ó Broin.

GH 10 (Wade 84; Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Press A Cuala A.a.15. Copy A).

GH 10 (Wade 84; Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin Press A Cuala A.a.15. Copy B). Perteneciente a de Elizabeth Corbet Yeats, cubierto con un guardapolvos con el número "15".

GH 10 (Wade 84: Dublin City Council Library, Irish Collection Item 310. EX00 029157 8001). Sin errata tarjeta de erratas.

GH 12 (Wade 101, fig, 8) Copia perteneciente a la colección privada de Joe Hassett en exhibición en la Special Collections and Manuscript de University College Dublin. El origen parece ser de Providence, EE.UU., sin número de identificación de la biblioteca. Las marcas

incluyen una dedicatoria en tinta negra bastante ilegible; la parte final se lee “WB Yeats March 4, 1914”. Hay otras marcas en lápiz que parece que fueron añadidas mucho más tarde.

GH 12 (Wade 101; Dublin City Council Library en Irish Collection Item 63. EX00 028712 8001). Ex libris perteneciente a Henry Moore.

GH 12 (Wade 101; National Library of Ireland, LO3459). Diferente encuadernado y guarda polvo, así como una portada distinta que muestra un casco color verde; las esquinas son azules y el encuadernado es verde. Forrado con una inscripción en el lomo: “WADE 101”.

GH 12 (Wade 101; National Library of Ireland, LO8369). Forrado con una inscripción en el lomo: “WADE 101”. Copia de la colección personal de Padraig Ó Broin

GH 12 (Wade 101, fig. 20. Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Yeats 194). Perteneció a Elizabeth Corbet Yeats debido al *exlibris* en la contraportada y una firma en tinta negra “Elizabeth C. Yeats”: este libro, según Lydia Ferguson, bibliotecaria de la institución, pasó a formar parte del fondo de la biblioteca directamente después de la muerte de E.C. Yeats. El libro tiene varias marcas y correcciones de W. B. Yeats en lápiz: la primera antes de la portada; la segunda es un subrayado “Yeats”, justo debajo del título se lee

I have put little marks above the
poems I have included. May I make
some modifications to the order of these
and other poems in proof

Yours

WB Yeats

I have left out all poems I want to
reserve for the new book.

Al parecer este libro fue una de las galeras para la selección de poemas de *GH* que aparecieron en *Resp* 16 (Wade 115-116) bajo el título “*From ‘The Green Helmet and Other Poems 1909-1912’*” o para *A Selection from the Love Poetry of W. B. Yeats* (Cuala: Dublín, 1913), debido a que en “A Lyric from an Unpublished Play” aparece bajo el título “The Mask” junto con una corrección. Los poemas con otras marcas (palomitas) junto a los poemas: “His Dream” (1), “A Woman Homer Sung” (3), “The Consolation” (7), “No Second Troy” (10), “The Consolation” (11), “King and No King” (13), “Peace” (17), “Against Unworthy Praise” (18) y “A Lyric from an Unpublished Play” (27):

The Mask. (Place it before the
other from this [ilegible, probablemente ‘book’])

A LYRIC FROM AN UNPUBLISHED PLAY

Poems: Second Series. Londres: A. H. Bullen, 1909. (Wade 83; National Library of Ireland, LO 9377, figs. 2 y 3) Pertenciente a la colección de John Sparrow con un manuscrito de “Where my Books go” (VP 739).

Resp 14 (Wade 110; National Library of Ireland, LO 9366). Trazo de lápiz indicando número 72 de 400 libros impresos, así como una pequeña estampa en la cubierta: “Bond by Galway & Co. Eustace St. Dublin”.

Resp 14 (Wade 110; National Library of Ireland, LO 8337) Trazo de lápiz indicando número 112 de 400 libros impresos.

Resp 14 (Wade 110; Dublin City Council Library en Irish Collection Item 314. EX00 029186 8001). Justo debajo de la portada, con tinta se lee:

PLAY BY WILLIAM BUTLER YEATS

This book is not liked in America

To judge by the reviews. W B Yeats 1917

Resp 16 (Wade 116; National Library of Ireland, LO 8352). Dos sobrecubiertas: una es al parecer más reciente y la otra es original. Pertenece a la colección de Padraig Ó Broin.

Resp 16 (Wade 116; National Library of Ireland, Ir 82189 Irish y3).

Resp 16 (Wade 116; Dublin City Council Library en Irish Collection Item 68. EX00 8724 8001).

Resp 16 (Wade 115; Berkeley Library, Early Printed Books, Trinity College Dublin. Yeats 215 Copy B). Pertenciente a de Elizabeth Corbet Yeats con su firma en tinta en la portada: “Elizabeth Corbet Yeats / Jan – 1917- Dundrum”.

Bibliografía

Libros y manuscritos de William Butler Yeats

Autobiographies. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol III. Eds. William H. O'Donnell y Douglas N. Archibald. Nueva York: Scribner, 1999. Impreso.

A Book of Irish Verse. 3^a ed. Londres: Methuen, 1911. Impreso.

The Collected Letters of W. B. Yeats. Ed. John Kelly. Oxford: Oxford UP. Intalex Electronic Edition, 2002. Base de datos digital.

The Collected Letters of W. B. Yeats: Volume Three, 1901–1904. Eds. John Kelly and Ronald Schuchard. Londres y Nueva York: Oxford UP, 1994. Impreso.

The Collected Letters of W. B. Yeats: Volume Four, 1905–1907. Eds. John Kelly and Ronald Schuchard. Londres y Nueva York: Oxford UP, 2005. Impreso.

Early Essays. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. IV. Eds. Richard J. Finneran y George Bornstein. Nueva York: Scribner, 2007. Impreso.

Explorations. Ed. George Yeats. Londres: Macmillan, 1962. Impreso.

The Green Helmet and Other Poems. Dundrum: Cuala, 1910. Impreso.

The Green Helmet and Other Poems. Londres: Macmillan, 1912. Impreso.

“In the Seven Woods” and “The Green Helmet and Other Poems”. *Manuscript Materials by W. B. Yeats.* Ed. David Holdeman. Cornell Yeats. Ithaca: Cornell UP, 2002. Impreso.

La Torre. Trad. Carlos Jiménez Arribas. DVD Ediciones: Barcelona, 2004.

La Tour. Trad. Jean-Yves Masson. Verdier: Paris, 1999.

Los cisnes salvajes de Coole. Trad. Carlos Jiménez Arribas. DVD Ediciones: Barcelona, 2003.

Memoirs. Autobiography. Memoirs: Autobiography-First Draft. Journal. 3a. Edición. Nueva York: Macmillan, 1973. Impreso.

MS 30514 A y B. National Library of Ireland. Dublín, República de Irlanda.

MS 30009. National Library of Ireland. Dublín, República de Irlanda.

MS 40567/64. National Library of Ireland. Dublín, República de Irlanda.

Poems. Londres: T. Fisher Unwin, 1895. Impreso.

Poems. Londres: T. Fisher Unwin, 1912. Impreso.

Poems: Second Series. Ed. A. H. Bullen. Londres: Stratford-on-Avon, 1909. Impreso.

Responsibilities: Poems and a Play. Dundrum: Cuala, 1914. Impreso.

Responsibilities and Other Poems. Londres y Nueva York: Macmillan, 1916. Impreso.

Responsibilities. Manuscript Materials. Ed. William H. O'Donnell. Ithaca: Cornell UP, 2003. Impreso.

Samhain: October 1901-November 1908. Londres: Cass, 1970. Impreso.

Selection from the Poetry of W. B. Yeats. Leipzig: Bernhard Tauschnitz, 1913. Impreso.

The Tower. Londres: Macmillan, 1928. Impreso.

The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats. Eds. Peter Allt y Russell K. Alspach. Nueva York: Macmillan, 1957. Impreso.

The Winding Stair and Other Poems. Londres: Macmillan, 1933. Impreso.

The Winding Stair and Other Poems. A Facsimile Edition. Ed. George Bornstein. Nueva York: Scribner, 2011. Impreso.

Yeats's Poems. Ed. Norman A. Jeffares. Londres: Palgrave Macmillan, 1996. Impreso.

Yeats's Poetry, Drama and Prose. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000. Impreso.

Reseñas sobre libros de W. B. Yeats

A menos que el autor esté mencionado, las reseñas son anónimas.

“Mr Yeats's New Play”. *The Nation* 8-14. (31 diciembre 1910): 578, 580. Impreso.

“A Literary Letter: The Cuala Press—Mrs. W. B. Yeats's Plays—Fiona MacLeod's Biography.” *The Sphere* (Londres) 44.573 (14 enero 1911): 48. Impreso.

“Book Notices; Poetry and Drama”, *The English Review* 8. abril 1911-julio 1911 (Londres): 181-2. Impreso.

Hone, Joseph M. *The English Review* 3 (abril-julio 1911). Londres: 181-2. Impreso.

---. *W. B. Yeats. The Poet in Contemporary Ireland*. Dublín, Londres: Maunsel, 1916. Impreso.

“The Later Yeats” *The Irish University Review* (Dublín) 1.2 (Abril 1911): 100-1. Impreso.

“Mr. Yeats’ New Book”. *The Academy*. No. 2035 (6 mayo 1911): 547. Impreso.

Pickthall, R. G. “Verse”. *The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama*. No. 4347. (18 febrero 1911). Impreso.

Pound, Ezra. “The Later Yeats.” *Poetry* 4.2 (Mayo, 1914): 64-69. Poetry Foundation.
<<http://www.jstor.org/stable/20570064>>. Accesado 18 agosto 2015

Reid, Forrest. *W. B. Yeats: A Critical Study*. Londres: M. Secker, 1915. Impreso.

Bibliografía

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York: Oxford UP, 1953. Impreso.

---. “Structure and Style in the Greater Romantic Lyric.” *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: W. W. Norton, 1970. 201-229. Impreso.

Aldington, Richard. “Presentation to Mr. W. S. Blunt.” *The Egoist* 3.1 (Febrero 2, 1914): 56-7. Impreso.

Anderson, Perry. *The Origins of Posmodernity*. Londres y Nueva York: Verso, 1999. Impreso.

Aristóteles. *Poética. Magna Moralia*. Trad. Teresa Martínez Manzano. Madrid: Gredos, 2011. Impreso.

Balliet, Conrad. *W. B. Yeats. A Census of Manuscripts*. Nueva York y Londres: Garland, 1990. Impreso.

Barthes, Roland. “From Work to Text”. *Image Music Text*. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana Press.155-164. PDF.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. W. W. Norton: Nueva York, 2001. 1166-1186. PDF.

Blake, William. *Blake’s Poetry and Designs*. Eds. Mary Lynn Johnson y John E. Grant. 2da. Edición. Nueva York: W. W. Norton, 2008. Impreso.

Bornstein, George. “The Book of Yeats's Poems by Hazard Adams.” *Modern Philology*: 90-2 (nov. 1992): 290-293. PDF.

---. Introduction. *The Winding Stair and Other Poems. A Facsimile Edition*. Nueva York: Scribner, 2011. Impreso.

- . *Material Modernism. The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge UP, 2001. Impreso.
- . *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot and Stevens*. Chicago: U of Chicago P, 1976. Impreso.
- . "What Is a Text of a Poem by Yeats?" *Palimpsest Editorial Theory in the Humanities*. Eds. George Bornstein, Ralph G. Williams. Ann Arbor: U of Michigan Press, 1993. 167-193. Impreso.
- . "Yeats and Romanticism." *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Eds. Marjorie Howes y John Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 19-35. Impreso.
- Bowra, C. M. "The Romantic Imagination (1950)". *The Romantic Imagination*. Ed. John Spencer Hill. Basingstoke: Palgrave, 1977. 87-109. Impreso.
- Bradford, Curtis. *Yeats at Work*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1965. Impreso.
- Cantwell, Eamonn y Klaus Peter Jochum. "Yeats's Early Irish Reception, 1882-1917." *The Reception of W. B. Yeats in Europe*. Ed. Klaus Peter Jochum. Londres: Continuum, 2006. 188-207. Impreso.
- Carpenter, William H. "The 'Green Helmet' Poems and Yeats's Myth of the Renaissance". *Modern Philology* 67.1 (agosto 1969): 50-59. <<http://www.jstor.org/stable/436623>>. Web. Accesado 9 octubre 2016.
- Chapman, Wayne K. "The Annotated *Responsibilities*: Errors in the *Variorum Edition* and a New Reading of the Genesis of Two Poems, 'On Those That Hated 'The Playboy of the Western World, 1907' and 'The New Faces'" *Yeats Annual* 6 (1988): 108-133. Hong Kong: Macmillan. Impreso.
- Cháves, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM, 2005. Impreso.
- Copley, Stephen. "Introduction". *Beyond Romanticism. New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832*. Ed. Stephen Copley. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Deane, Seamus. "Heroic Styles: the Tradition of an Idea". *Yeats and Postmodernism*. Ed. Leonard Orr. Nueva York: Syracuse UP, 1985. 43-58. Impreso.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia UP, 1984. Impreso.
- Dervan, Michael. "Radical rule-breaking and back to basics". *Irish Times* 3 julio 2013. <<http://www.irishtimes.com/culture/music/radical-rule-breaking-and-back-to-basics-1.1450457#.UdS1d8VxNcg.twitter>>.
- Doelman, James. "Epigrams and Political Satire in Stuart England". *Huntington Library Quarterly* 69.1 (marzo 2006): 31-46. Web. <<http://www.jstor.org/stable/101525/hlq.2006.69.1.31>>. Accesado 22 marzo 2016.

- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. Londres: Verso, 2006. Impreso.
- Ellmann, Richard. *Yeats. The Man and the Masks*. Nueva York: Macmillan, 1948. Impreso.
- Erzgräber, Willi. "W. B. Yeats als Lyriker". *Von Thomas Hardy bis Ted Hughes. Studien zur modernen englischen und anglo-irischen Literatur*. Friburgo: Grombach, 1995. 367-388. Impreso.
- Farr, Florence. *The Music of Speech, containing the words of some poets, thinkers and music-makers regarding the practices of the bardic art together with fragments of verse to its own melody*. Londres: Elkin Mathews, 1909. Impreso.
- Finneran, Richard J. ed. *Letters to W. B. Yeats*. Nueva York: Columbia UP, 1977. Impreso.
- Foster, R. F. *W. B. Yeats: A Life: Volume One: The Apprentice Mage*. Oxford y Nueva York: Oxford UP, 1998. Impreso.
- Foucault, Michel. "What is an Author." *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984. Vol. 2* Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley. Nueva York: The New Press, 1994. 205-222. PDF.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP: 2001. PDF.
- Gibson, Mathew. *Yeats, Coleridge and the Romantic Sage*. Londres: Macmillan, 2000. Impreso.
- Gould, Warwick. "A Diet of Worms: Descriptive Bibliography and the Structure of Digital Editions: The example of W. B. Yeats". *Literature and Digital Technologies: W. B. Yeats, Virginia Woolf, Mary Shelley, and William Gass*. Ed. Karen Schiff. Clemson: Clemson U Digital P, 2003. 14-32. PDF.
- . "Yeats and His Books". *Essays in Honour of Eamon Cantwell: Yeats Annual* No. 20. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 3-70. <<http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0081>>. 7 julio 2017.
- Greaves, Richard. *Transition, Reception and Modernism in W. B. Yeats*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002. Impreso.
- Grimm, Gunter. "Campos especiales de la historia de la recepción". *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. Comp. Dietrich Rall. 2da. Reedición. México: UNAM, 2008. 291-311. Impreso.
- Henn, T. R. "'The Green Helmet' and 'Responsibilities'." *An Honoured Guest. New Essays on W. B. Yeats*. Ed Denis Donoghue. Londres: Edward Arnold, 1965. 34-53. Impreso.
- Hobsbaum, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. Cornwall: Routledge, 2008. Impreso.

- Holdeman, David. *The Cambridge Introduction to W. B. Yeats*. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Impreso.
- . "Historicizing Yeats: The Textual and Interpretive History of *The Green Helmet and Other Poems*." *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*. Vol XII. Ed Richard J. Finneran. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996. 119-132. Impreso.
- . *Much Labouring. The Texts and Authors of Yeats's First Modernist Books*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997. Impreso.
- Holloway, Joseph. "[Journal 1907]". *Modern Irish Drama*. Ed. John Harrington Nueva York: W. W. Norton, 1991. 454-459. Impreso.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 2001. PDF.
- Jauss, Hans Robert. "Experiencia estética y Hermenéutica literaria." *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. México: UNAM, 2008. 73-88. Impreso.
- . "La Ifigenia de Goethe y la de Racine." *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 217-250. Impreso.
- . "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura." Trad. Adelina Álvarez. *Estética de la recepción*. Comp. J. A. Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 59-85. Impreso.
- Jeffares, Norman. *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*. Londres: Macmillan, 1984. Impreso.
- . "Yeats, Critic". *The Circus Animals: Essays on W. B. Yeats*. Londres: Macmillan, 1970. 47-77. Impreso.
- . *Yeats's Poems*. Londres: Palgrave Macmillan, 1996. Impreso.
- Joyce, James. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. Nueva York: Vintage, 1993. Impreso.
- Kelly, John S. *A W. B. Yeats Chronology*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003. PDF.
- Kiberd, Declan "Revolt Into Style – Yeatsian Poetics". *Yeats's Poetry Drama and Prose*. Ed. James Pethica W.W. Norton: Nueva York, 2000. 340-346. Impreso.
- Kinsella, Thomas. "The Irish Writer," *Davis, Mangan, Ferguson? Tradition & the Irish Writer*. Dublín: Dolmen, 1970. 57-70. Impreso.
- Martin, Augustine. *W. B Yeats*. Dublín: Gill and Macmillan, 1983. Impreso.

- Marx, Karl. "Chapter 1. Commodities. Section 4. The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof". Trad. Samuel Moore. *Capital. Vol. 1* en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. W. W. New York, Norton: 2001. 776-783. PDF.
- Masterson, Donald y Edward O'Shea. "Code Breaking and Myth Making: the Ellis-Yeats Edition of Blake's *Works*." *Yeats Annual* 3. Ed. Warwick Gould. Londres: Macmillan, 1985. 53-80. Impreso.
- McGann, Jerome. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville y Londres: UP of Virginia, 1992. Impreso.
- . *Black Riders. The Visible Language of Modernism*. Nueva Jersey: Princeton UP, 1993. Impreso.
- . *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*. Chicago: U of Chicago P, 1983. Impreso.
- . *The Textual Condition*. Nueva Jersey: Princeton UP, 1991. Impreso.
- Mendell, Clarence. "Martial and the Satiric Epigram". *Classical Philology* 17.1 (enero 1992):1-20. <<http://www.jstor.org/stable/262627>>. Accesado 22 marzo 2016.
- Miller, Liam. *The Dun Emer Press, later the Cuala Press*. Dublín: Dolmen, 1973. Impreso.
- Moog-Grünwald, Maria. "Investigación de las influencias y de la recepción". *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. Comp. Dietrich Rall. 2da. Reedición. México: UNAM, 2008. 245-270. Impreso.
- Morgan, Charles. *The House of Macmillan, 1843-1943*. Londres: Macmillan, 1943. Impreso.
- O'Hara, Daniel T. Reseña. *Contemporary Literature*: 27.2 (Verano, 1986): 285-289. PDF.
- O'Shea, Edward. *A Descriptive Catalogue of W. B. Yeats's Library*. Nueva York: Garland, 1985. Impreso.
- The Oxford English Dictionary*. Vol V. Simson, J. A. y E.S.C. Weiner. Clarendon Press: Oxford, 1989. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. "Introducción". *Antología del modernismo: 1884-1921*. Ed. José Emilio Pacheco. México: UNAM, 1999. PDF.
- Paulin, Tom. "A New Look at the Language Question" *Ireland's Field Day*. Essex: Hutchinson, 1985. 1-18. Impreso.
- Pethica, James. "A Note on the Text". *Yeats's Poetry Drama and Prose*. Ed. James Pethica W.W. Norton: Nueva York, 2000. xxi-xxiv. Impreso.
- . "Upon a House Shaken' The Struggle for Coole Park 1907-1912". *Yeats Annual No. 16. Poems and Contexts*. Ed. Warwick Gould. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. 3-51. Impreso.

- Quinlan, Kieran. "Under Northern Lights. Re-visioning Yeats and the Revival." *Yeats and Postmodernism*. Ed. Leonard Orr. Nueva York: Syracuse UP, 1991. 64-79. Impreso.
- Ramazani, Jahan. "Self-Theorizing Poetry: Yeats's *Ars Poetica* in *The Green Helmet and Other Poems*." *Yeats Annual No. 16. Poems and Contexts*. Ed. Warwick Gould. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. 53-70. Impreso.
- Roche, Anthony. "W. B. Yeats and Florence Farr: The Dramatic Muse". National Library of Ireland, Dublín. 13 de Junio de 2013. Conferencia. Impreso.
- Rosenthal, M. L. *Running to Paradise. Yeats's Poetic Art*. Nueva York: Oxford UP, 1997. Impreso.
- Ross, David A. *Critical Companion to W. B. Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*. Nueva York: Facts on File, 2009. Impreso.
- Schuchard, Ronald. "The Countess Cathleen and the Chanting of Verse, 1892-1912". *Yeats Annual 15*. Eds. Wayne K. Chapman y Warwick Gould. Nueva York: Macmillan, 2002. 36-68. Impreso.
- . *The Last Minstrels. Yeats and the Revival of the Bardic Arts*. Oxford: Oxford UP, 2008. PDF.
- Sidnell, Michael J. "Yeats's 'Written Speech': Writing, Hearing and Performance". *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. Ed. James Pethica. Nueva York: W. W. Norton, 2000. 366-69. Impreso.
- Shaw, Donald L. "More About Modernism in Spanish America". *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*: 4.2 (invierno 2007): 143-152. PDF.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. Nueva York: Vintage, 1982. Impreso.
- Stallworthy, Jon y Jahan Ramazani. "Modernist Manifestos". *The Norton Anthology of English Literature*. Vol 2. 8va. Edición. Eds Stephen Greenblatt y M. H. Abrams. W. W. Norton: Nueva York, 2006. Impreso
- Tomlinson, Charles. "Yeats and the Practising Poet". *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*. Eds. Donoghue, Denis y J. R. Mulryne. Londres: Edward Arnold, 1965. 1-7. Impreso.
- Toomey, Deirdre. "The Cold Heaven". *Yeats Annual No. 18. The Living Stream. Essays in Memory of A. Norman Jeffares*. Ed. Warwick Gould. Cambridge: Open Book Publishers, 2013. 191-214. PDF.
- Unterecker, John. *A Reader's Guide to William Butler Yeats*. NY: Syracuse UP, 1959. Impreso.

- Vázquez Cervantes, Javier Alberto. “[...] 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*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2012. Impreso.
- Vendler, Helen. *Our Secret Discipline. Yeats and Lyric Form*. Cambridge: Harvard UP, 2007. Impreso.
- . “Vacillation: Between What and What?” *Yeats Annual No. 18: A Special Issue. The Living Stream: Essays in Memory of A. Norman Jeffares*. Ed. Warwick Gould. Cambridge: Open Publishers, 2013. 151-168. PDF.
- Wade, Allan. *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*. 3era edición. Rev, Russell K. Alspach. Suffolk: Rupert Hart Davis, 1965. Impreso.
- Watson, George. “Yeats and Victorianism”. *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Eds. Marjorie Howes y John Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 36-58. Impreso.
- Ward, David. “Yeats’s Conflicts with his Audience, 1897-1917”. *ELH*. 49.1 (primavera, 1982): 143-163. PDF.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Ed. Susan Gubar. Florida: Harcourt, 2005. Impreso.
- . “Modern Fiction”. *The Norton Anthology of English Literature*. Vol 2. 8va. Edición. Eds Stephen Greenblatt y M. H. Abrams. W. W. Norton: Nueva York, 2006. 2087-92. Impreso.
- . “Mr. Bennet and Mrs. Brown”. Columbia University. www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf. Accesado 24 agosto 2018.