

W.B. YEATS, VISIONARIO Y SOÑADOR

José Manuel BARBEITO VARELA

Universidad de Santiago de Compostela

Ya en «The Song of the Happy Shepherd» (1885), uno de los primeros poemas de Yeats, la danza y el remolino aparecen unidos:

*...the many changing things
In dreary dancing past us whirled.*

Esta imagen recorre la poesía de Yeats como si se tratase de una obsesión, o del verdadero torbellino de su imaginación poética. En un comentario al poema «The Hosting of the Sithe», aparece también la asociación de danza y remolino, esta vez, en un contexto de leyendas y creencias populares. Yeats explica las alusiones a la mitología celta y alude a la creencia popular según la cual las hadas pasaban haciendo un remolino de hojas, así como a la asociación medieval de los vientos arremolinados con la danza de las hijas de Herodías¹:

The gods of ancient Ireland, the Tuatha de Danaan, or the Tribes of the goddess Dana, or the Sidhe, from Aes Sidhe, or Sluagh Sidhe, the People of the Faery Hills, as these words are

¹ Recuérdese la importancia de la figura de Salomé, quien como se sabe puso precio a su danza exigiendo la cabeza del Bautista, lo que representa para los decadentistas el destino de aquél que se dedica al arte. La danza, de otra parte, adquiere una extraordinaria importancia como manifestación artística a finales del XIX y principios del XX (Kermode, 1976).

*usually explained, still ride the country as of old. Sithe is also Gaelic word for wind, and certainly the Sithe have much to do with the wind. They journey in whirling wind, the winds that were called the dance of the daughters of Herodias in the Middle Ages, Herodias doubtless taking the place of some old goddess. When old countrypeople see the leaves whirling on the road they bless themselves, because they believe the Sidhe to be passing by.*²

Tomando la imagen del remolino como *leit-motive*, en el presente ensayo estudiaré el papel que el mundo de las leyendas y de los sueños juega en la poética de Yeats como una de las claves para comprenderla. En un primer paso atenderemos a la interpretación de las leyendas en clave gnóstica que establece, en términos de error y de verdad, una discontinuidad radical entre lo sensible y lo suprasensible, la naturaleza y el espíritu, el conocimiento humano y el saber divino, la ascesis y el éxtasis; toda relación, dialéctica o de otro orden, entre los polos mencionados queda excluida. Pero esto que, siguiendo a de Man (1984a), podríamos considerar el fundamento de una teología gnóstica yeatsiana, no es suficiente para explicar el problema de la fuente de inspiración y de la relación con el público lector que tanto preocupa al poeta moderno, cuya época cuestiona la existencia de un ser o seres trascendentes. En un segundo paso, dado por Eagleton (1998), la oposición error/verdad se sustituirá por la relación ideal-realidad. No se trata, por tanto, de invertir los términos, y allí donde se decía verdad suprasensible decir ahora ilusión y donde se decía conocimiento humano decir verdad, sino de desplazar el problema a la relación dialéctica entre el mito y la historia. Ambos planteamientos permiten profundizar en la retórica yeatsiana. El primero muestra la coexistencia de dos planos incompatibles entre sí, el de las imágenes (motivadas por analogía) y el de los emblemas (signos arbitrarios); el segundo, desvela la complejidad de las imágenes derivada de su contexto histórico. Finalmente, una apreciación justa de la poesía de Yeats, exige observar la relación extremadamente problemática entre el poeta y su público, así como entre la musa y el poeta, debido, de una parte, a la distancia cuasi-insalvable que se abre entre aquellos desde el momento en que el poeta quiere escribir al margen del destino humano (lo que abre el abismo que lo separa de su público), y de otra a que esta musa concreta

² Citado por Norman Jeffares (1989: 507).

se ha ocupado de ese destino³. Es en este contexto que puede comprenderse el empleo de los sueños y de las leyendas en la poesía de Yeats. No se plantea aquí tanto la incompatibilidad entre la imagen natural y la imaginación poética o la relación entre el mito y la historia, cuanto el tránsito de la fantasía a la imaginación poética y de ésta a la imaginación social. Este tránsito es abrupto, puesto que el poeta establece un corte con la realidad histórica en la que vive oponiéndole la dimensión del instante poético, el momento de visión incompatible con cualquier forma de proceso sea natural o histórico.

La poesía de Yeats se caracteriza por el ideal de simplicidad y a la vez por la resistencia de la complejidad de las imágenes a todo intento de reducción. Yeats intenta esquivar esta contradicción planteándola en términos de oposición entre el proceso de elaboración del poema y el poema acabado, de manera que éste quedaría a salvo de la complejidad que sólo afectaría al poeta como ser histórico. En «Adams Curse», se utiliza la imagen del tejido para expresar el esfuerzo del poeta que, sin embargo, debe lograr que todo el duro proceso de elaboración, como si se tratase del reverso de un tapiz, desaparezca en el poema, de tal modo que el conjunto sea captado de forma instantánea. Quedan así contrapuestas la complejidad del proceso a la simplicidad del instante, el tejido textual a la intuición, el tiempo de elaboración al momento de contemplación

*I said: «A line will take us hours maybe
Yet if it does not seem a moment's thought
Our stitching and unstitching has been nought».*

Muchos años después, en «Coole Park, 1929», se repite una idea semejante, ahora uniendo la imagen del tejer y de la danza

*Thoughts long knitted into a single thought
A dance-like glory that those walls begot*

Ahora bien, el ideal de sobrepasar en la unidad del poema la complejidad de la relación del texto con la experiencia, con la historia y

³ Me refiero a Maud Gonne nacionalista irlandesa de la que Yeats se enamoró profundamente. Para la dificultad de la doble relación aludida, véase «To the Rose upon the Rood of Time» y «No Second Troy».

con los demás textos de la tradición resulta finalmente inalcanzable.

Una primera lectura ingenua del verso ‘The winds awaken, the leaves whirl round’, nos sitúa en un contexto marcadamente natural. El remolino de hojas movidas por el viento resulta perfectamente accesible a nuestra percepción sensible, y una mirada moderna puede explicar racionalmente el fenómeno atmosférico familiar que produce ese movimiento. También la musicalidad del verso dominada por la aliteración de «w» puede captarse a nivel sensorial como una imitación del viento. Esto concuerda, a primera vista, con el título de la colección *The Wind Among the Reeds* (1899) que contiene el poema al que este verso pertenece. Sólo «awake» parece que va más allá del plano meramente descriptivo al atribuir a los vientos cualidades que pertenecen a los seres vivos, pero sin que esto suponga abandonar el plano de la naturaleza, tanto si tomamos ese despertar como un mero adorno o licencia poética, como si entendemos en clave panteísta romántica que los vientos son animados y del mismo orden que la imaginación poética⁴. Lo dicho hasta ahora, sin embargo, no concuerda con el título del poema «The Hosting of the Sithe», ni con el sentido de la llamada que en él hacen las hadas invitando precisamente a abandonar el ámbito natural

...Niamh calling *Away, come away:*
Empty your heart of its mortal dream.
The winds awaken, the leaves whirl round

La exhortación a ‘vaciar el corazón de su sueño mortal’ apunta a una aniquilación de la naturaleza como la condición para trascenderla en un mundo superior. En «The Happy Shepherd» la imagen del remolino-danza se aplica tanto al orden terrenal temporal

But O, sick children of the world,
Of all the many changing things
In dreary dancing past us whirled,
To the cracked tune that Chronos sings,
Words alone are certain good.

como al de las estrellas que tradicionalmente se asocian a lo eterno, aunque

⁴ Véase, por ejemplo, el inicio de *The Prelude*, de Wordsworth.

aquí se precise que también ‘pasan’, sea para indicar que nada hay eterno en el ámbito de la naturaleza o para señalar la inadecuación del conocimiento científico para comprender el verdadero significado de ese movimiento

*No learning from the starry men,
Who follow with the optic glass
The whirling ways of stars that pass*

En «The Sad Shepherd», la misma imagen describe el interior de la caracola que anula el significado humano de las palabras con las que el pastor cuenta su historia

*...the sad dweller by the sea-way alone
Changed all he sang to inarticulate moan
Among her wildering whirls, forgetting him.*

Estos versos no sólo muestran el amplio espectro de aplicación de estas imágenes, sino que reflejan ya la actitud de Yeats con respecto a dos modos modernos y opuestos de relación con la naturaleza: De una parte, el conocimiento científico que ignora al sujeto y, de otra, la pretensión de reflexionar sobre el hombre a través del establecimiento de correspondencias con la naturaleza, al modo simbolista. Cuando a sus veinte años empieza a escribir *The Wonderings of Oisín*, Yeats ya ha decidido que el tema de su poesía será irlandés, pero antes aún había entrado en contacto con el ocultismo⁵. Tanto un interés como el otro afectarán a la interpretación de las figuras del remolino y de la danza.

La explicación de las alusiones a las leyendas citada anteriormente permite comprender la adecuación dramática del verso ‘The Winds awaken...’ al personaje que lo pronuncia, cuya idea del remolino poco tiene que ver con nuestra mirada natural, y nos enfrenta a la incompatibilidad de la interpretación del fenómeno en clave natural y en clave de leyenda. Ya hemos visto la advertencia contra la clave de interpretación moderna para la lectura del poema. La clave de las leyendas, por su parte, plantea un problema general de difícil solución para el poeta

⁵ Yeats se interesa en el misticismo, junto con George Russell, en la Escuela de Arte de Dublín en la que entra en 1884, y comienza *The Wanderings of Oisín* en 1886.

dado que éste corre el riesgo de descansar en la fantasía crédula y quedar atrapado en ella. En este sentido, es de suma importancia la afirmación de Yeats en *Poems* (1895) de que el debilitamiento de la creencia en los dioses los ha convertido en hadas⁶. Se hace necesaria una revigorización, pero para ello no es suficiente la recolección de leyendas a la que Yeats se dedica durante años, sobre todo a finales de los 80 y en los 90, aunque ésta sea una tarea imprescindible para que las leyendas y las creencias populares no se pierdan⁷. El paso indispensable para el poeta moderno debe llevar de la fantasía a la imaginación poética.

A la vista de las alusiones a las leyendas, la aliteración en «w» ya no imita el viento, y tampoco alude a él en clave romántica como el aliento que recorre tanto la naturaleza como al poeta inspirado, sino que más bien apunta al soplo divino, a la inspiración que es la llamada de los dioses que habitan la naturaleza pero no se confunden con ella⁸. Esta separación de lo natural es lo que aprovecha Yeats de las leyendas en consonancia con su

⁶ M.I. Finley (1995) cita a Cassirer y a Malinowski para apoyar la idea de la unión necesaria del mito y de la creencia. Esta unión se daba, como en otros pueblos, entre los griegos, de ahí que la *Iliada* y la *Odisea* constituyesen los verdaderos fundamentos de Grecia. Yeats echa de menos justamente la fuerza de esa unión, cuya pérdida separa al mundo heroico del no heroico. En «No Second Troy» la voz poética se refiere despectivamente a la multitud que escucha a Maud Gonno como ‘ignorant men’, incapaces de llevar a cabo sus ideales (‘...she would of late/Have.../...hurled the little streets upon the great./ Had they but courage equal to desire...’).

⁷ Por ejemplo, en 1888 Yeats edita *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*; en 1891, *Representative Irish Tales*; en 1893, *The Celtic Twilight*; y a partir de 1897 colabora con Lady Gregory en la recopilación de folklore.

⁸ Lo natural para Yeats no se contrapone, en primer término, al artificio de la convención, como en Wordsworth, sino que la oposición se da entre la mirada natural, sometida al destino humano, y la visión inspirada. En «To the Rose upon the Rood of Time», Yeats invoca la inspiración de la rosa para poder contemplar la belleza más allá de los límites del destino humano: ‘Come near, that no more blinded by man’s fate,/ I find under the boughs of love and hate,/ In all poor foolish things that live a day,/ Eternal beauty wandering on her way.’ Se puede entender ‘man’s fate’ desde una perspectiva humana, pero antitética, o desde una perspectiva no humana. En un caso, ‘fate’ se refiere a los modos convencionales de comprensión de la realidad, en el otro a todo lo humano y temporal. En un caso, en reacción contra la interpretación convencional de la vida y de los límites humanos, la poesía aporta una visión distinta de la realidad temporal; en el otro, en reacción contra los límites humanos, mira en otra dirección, la de la eternidad. La interpretación oscila entre estos dos polos.

concepción gnóstica de la imaginación poética, y lo que introduce un giro con respecto a la tradición romántica en la que, sin embargo, él mismo se inscribe⁹.

El estudio de Blake, a quien Yeats edita en colaboración con Ellis en 1893, le refuerza en la convicción de la utilidad literaria de los símbolos que ha venido estudiando en contacto con diversas sociedades ocultistas¹⁰. El contacto con el simbolismo francés se produce en los años 90; en 1894 Yeats ve en París *Axel*, de Villiers de L'Isle Adam, y en 1895-96 comparte apartamento con Arthur Symons, introductor del simbolismo francés en Inglaterra, y el autor de *The Symbolist Movement in Literature* (1899) quien acababa de organizar un viaje Paul Verlaine para dar conferencias en Inglaterra en 1893. En la introducción a los *Collected Works* de 1908, Yeats afirma que la meditación intensa sobre las imágenes que había utilizado en la primera etapa de su carrera hizo de ellas símbolos de manera que llegaron a cobrar una vida independiente: «These images took upon themselves what seemed an independent life and became part of a mystic language.» Pero Paul de Man (1984: 168) argumenta que aquí la palabra «símbolo» quiere decir algo muy distinto de lo que significa en la tradición simbolista francesa en sintonía con la cual, según de Man, Yeats había escrito más bien antes de haber entrado en contacto con ella. Se trata ahora en realidad de emblemas «having its meaning by a traditional and not by a natural right»,¹¹ más que de símbolos.

El problema central de la relación entre la mirada y la visión, la sensibilidad y la imaginación poética, no se da ciertamente por primera vez en la poesía de Yeats. Geoffrey Hartman (1971) ha mostrado el empeño

⁹ Véase «Coole and Ballylee, 1931»: 'We were the last romantics - chose for theme/
Traditional sanctity and loveliness;/ Whatever's written in what poets name/
The book of the people; whatever most can bless/
The mind of Man or elevate a rhyme.' Más adelante veremos la importancia de este 'name' en «Easter 1916» y recordaremos que «Words alone are certain good», que se decía en *The Happy Shepherd*.

¹⁰ En 1885 es miembro fundador de la *Sociedad Hermética de Dublín*. En 1886 entra en la *Logia Teosófica de Londres* y en 1888 en su sección esotérica. En 1890 se inicia en la *Sociedad Hermética del Amanecer Dorado*.

¹¹ W.B. Yeats, *Ideas of Good and Evil* (1903: 227). Citado por de Man, p. 165. No se olvide, sin embargo, lo dicho anteriormente al hilo de la respuesta que el pastor triste encuentra en la caracola. Hay ahí ya una crítica de lo que de Man llama narcisismo simbolista.

de Wordsworth en evitar el peligro de escisión entre la imaginación y la naturaleza, en humanizar la imaginación. Y Paul de Man (1984a) ha mostrado que la relación entre la percepción de lo natural y la visión de lo sobrenatural en Wordsworth es de yuxtaposición más bien que de conjunción. La diferencia entre Wordsworth y Yeats, en este punto, consistiría en que el primero busca la unidad del ser en la naturaleza, mientras que el segundo aspira a encontrarla más allá de ella; pero si Wordsworth fracasa en lograr la conjunción del viento y la inspiración, Yeats fracasa en lograr una poesía puramente emblemática, esto es, que prescinda de la motivación natural de las imágenes y de la experiencia sensible para emplear un lenguaje puramente arbitrario.

Si en un tipo de poesía las imágenes crecen como las flores, dice de Man citando a Hölderlin, en el otro las flores crecen como las palabras. Podría decirse que una inspiración de tipo lingüístico viene a sustituir en la interpretación de de Man tanto al mito de la inspiración de un ser sobrenatural -la musa- de la tradición clásica, como al mito de lo natural-sobrenatural de la tradición romántica¹². En este sentido, tanto los dioses como la naturaleza quedan, de hecho, desplazados como origen y fuente de la inspiración -el soplo que susurra las palabras al oído del poeta-, aunque Yeats continúe asociando el lenguaje tradicional de los emblemas con la palabra divina¹³. Yeats busca en la tradición emblemática la fuerza que los dioses han perdido en la creencia popular, pero esa tradición permanece guardada en sociedades reducidas y para iniciados, mientras que el ámbito del poeta está fuera de ellas. Es en ese contexto más allá de la creencia, en el lenguaje mismo -cuando éste deja de ser mimético para volverse en constitutivo (de Man, 157)- donde permanece la verdad. Como ya anunciaba «The Happy Sepherd», ‘Words alone are certain good.’

¹² Véase Abrams, *Natural Supernaturalism* (1973). Tal vez pudiera sorprender esta afirmación toda vez que los esfuerzos de de Man en este ensayo se centran en explicar la importancia decisiva para la poética de Yeats de su teología de corte gnóstico. Pero la insistencia en la intertextualidad, en la arbitrariedad del signo, y en la suspensión de la referencia, permiten hacer esta observación.

¹³ Véase, por ejemplo, J. Milton, *Paradise Lost*, IX, 47. No debe olvidarse que más que de inspiración de la palabra divina, en el caso de Yeats habría que hablar más bien de escritura, puesto que él encuentra la sabiduría divina en los textos de la tradición.

Del mismo modo que no remiten a la naturaleza, las palabras tampoco expresan la experiencia personal o los sentimientos íntimos del individuo. Toda poesía procede de la memoria -Mnemosine es la madre de las musas-, pero no la memoria entendida como el almacén de la experiencia personal, como un instrumento controlado por la consciencia y al servicio de la voluntad, sino la memoria inconsciente e impersonal o, para decirlo en clave órfica, habitada por todas las vidas pasadas¹⁴. Los sentimientos tampoco son una mera huella de la relación con las cosas, con los demás o con nosotros mismos. En Aristóteles aparecen íntimamente unidos a la concepción de la memoria, pues creía que los recuerdos son espíritus que viajan al corazón impulsados por estímulos externos y que permanecen aún cuando éstos desaparecen; en *Ideas of Good and Evil*, Yeats afirma que ‘emociones’ es una forma de hablar de los pasos de dios en el corazón (‘certain disembodied powers whose steps over our hearts we call emotions’).

Aunque Yeats renuncie a escribir una poesía emblemática pura, su ideal permanece, según de Man, produciendo la doblez característica de una poesía que combina el emblema y la imagen, extremos entre los que la lectura vacila. De Man critica la idea general de que en la poesía de Yeats se produce una transición simple de una poesía etérea y sobrenatural a otra más implicada en la realidad histórica y natural. De acuerdo con esta idea, deberíamos entender que el remolino pasaría de indicar el paso de las hadas en «The Hosting of the Sith», a describir la elevación de los cisnes en «The Wild Swans at Coole» («scatter wheeling, in great broken rings»), o la zambullida de la gaviota para coger una miga de pan en «Demon and Beast» («A bit of bread upon the air;/ Now gyring down and perning there/ He splashed»). Pero el desplazamiento hacia un significado cada vez más extraño a lo natural y más cercano a la explicación que Yeats da de su sistema en *A Vision* (1925) es también evidente: «past us whirled», referido a todo lo natural e histórico («The Song of the Happy Shepherd»), cobra un sentido sobrenatural en «leaves whirl round» referido a las hadas («The Hosting of the Sith»); en «The Two Trees», «There the Loves a circle go,/ The flaming circle of our days,/ Gyring, spiring to and fro» se refiere en clave esotérica a la vida, en tanto ésta se enrosca en el Árbol de la Vida; y «Turning and turning in the widening gyre» («The Second

¹⁴ Véase, por ejemplo, el poema «Mohini Chatterjee», «Dialogue of Self and Soul». También «Per Amica Silentia Lunae», en *Mythologies* (Yeats, 1959).

Coming»), se refiere al momento histórico actual en clave del sistema yeatseano: la pérdida de relación entre el centro -el halconero- y el extremo -el halcón- señala la posición de la época de Yeats en el movimiento cíclico general de la historia.

En paralelo a esta estilización del movimiento en espiral, Yeats abandona la tradición que utiliza el aliento como símbolo positivo de vida y de inspiración:

*A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Supersession of breath.*

(«Death»)

En «A Dialogue of Self and Soul», la aspiración del alma a abandonar el mundo mortal impulsa al hombre a la ascensión en espiral por la escalera de caracol en dirección a un aire sin aliento :

*I summon to the winding ancient stair
Set all your mind upon the steep ascent,
Upon the broken, crumbling battlement
Upon the breathless starlit air*

Esta orientación del alma constituye el que, según de Man, es el impulso básico de la poesía de Yeats; sin embargo, el ideal no se alcanza, y el poeta no logra desembarazarse de lo natural; de ahí el deseo de trascender la naturaleza paralelo al intento de evitar toda analogía entre el canto poético y el natural

*Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing.
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling...*
(«Sailing to Byzantium»)

Pero mientras viva, las palabras del poeta no serán sin aliento -ni el sonido «w» de «whirling wind» perderá totalmente su conexión mimética

con el viento-, a diferencia de las del fantasma en el poema «Byzantium» que recorre a la inversa la espiral de la vida

*For Hade's bobbin bound in mummy cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon*

La crítica de de Man se asienta en la insalvable oposición naturaleza/espíritu¹⁵, e incluye toda la realidad histórica en el concepto de lo natural; la naturaleza –la experiencia, la vida, la historia– retorna ciertamente en la poesía de Yeats, pero o lo hace a su pesar, o las imágenes son sólo un recurso para atraer al lector al ideal de unidad del ser romántico que el emblema se encarga de frustrar. La atención a la teología yeatsiana permite a de Man aportar una poderosa interpretación del conjunto de la obra de Yeats, pero limita su relevancia al marco de la tradición literaria, dejando la historia al margen. En su ensayo *History and Myth in Yeats's «Easter 1916»*, Terry Eagleton reflexiona en torno a un solo poema sobre la relación entre el mito y la historia, así como entre la poesía y el mito, proporcionando un importante contrapeso al planteamiento de de Man.

El título de la obra de de Man *The Rhetoric of Romanticism* de la que procede el ensayo cuya tesis me ha servido hasta ahora como punto de referencia en el ordenamiento de las imágenes siguiendo el impulso de la poesía de Yeats hacia el emblema, es profundamente significativo. Los nuevos estudios de retórica no se limitan a detectar y a explicar las figuras literarias, sino que se preguntan por el pensamiento que se encierra en su uso. Terry Eagleton sigue la misma línea al estudiar «Easter 1916».¹⁶ Pero

¹⁵ La exclusividad de esta oposición lleva a de Man a oponer la doctrina gnóstica tanto a la idea panteísta de la continuidad de la divinidad en la naturaleza, como a la idea de la encarnación cristiana, quedando estas dos ideas en cierto modo identificadas. Por eso no distingue entre la concepción gnóstica del cuerpo y la paulina de la carne, siendo ambos considerados como prisión del alma. Sin embargo, la «carne» es inseparable de una dimensión temporal humana en la que se da la renovación salvadora, lo que no tiene sentido en la concepción gnóstica del cuerpo: la «resurrección de la carne» es uno de los artículos del credo cristiano.

¹⁶ De Man ve una conexión entre la educación estética romántica y los totalitarismos del siglo XX. Para comprender la importancia que tiene para de Man el rechazo de la

su ensayo apunta ya desde su mismo título, *History and Myth in Yeats's «Easter 1916»*, en una dirección distinta, justamente aquella que de Man ignora. Eagleton se interesa típicamente por la relación -imposible en el planteamiento gnóstico- entre lo subjetivo y lo objetivo, y la estudia, primero, en el plano de la relación entre los acontecimientos puntuales y la historia, e incluso la naturaleza, para después centrarse en la relación dialéctica entre el mito y la historia. De Man hace una epistemología de las imágenes, de ahí la importancia que le concede a la des-ilusión de la imagen que el emblema produce en la poesía de Yeats, una desilusión que afecta a todo intento de reconocimiento del hombre de su verdadero ser en el marco de la naturaleza, ya sea en estado puro ya sea transformada por la acción humana. Eagleton hace lo que podríamos denominar una política, por eso no rechaza de antemano la ilusión por sí misma, sino que la valora en términos históricos en cada circunstancia concreta. Los títulos «Image and Emblem» y «Myth and History» son, pues, muy precisos y significativos.

Eagleton renuncia de forma consistente a toda alusión al ocultismo, al sistema yeatseano, a los emblemas y a la tradición. En lugar de ello, Eagleton se detiene en las sugerencias de la imagen sensible y piensa las causas y consecuencias de la complejidad de las mismas. Mi lectura de este ensayo de Eagleton gira en torno a la imagen de la piedra

*Hearts with one purpose alone
Through summer and winter seem
Enchanted to a stone
To trouble the living stream*

La inmutabilidad, la inmovilidad, la solidez, y la dureza de piedra expresan la determinación de los héroes, y en este sentido puede decirse que el símbolo brota «orgánicamente» de la firmeza de sus corazones. Al mismo tiempo, la piedra es un objeto perteneciente a la naturaleza física, ajena e impenetrable, impersonal e indiferente a todo lo humano, incluso a todo lo vivo. Esto es lo que expresa ‘The stone's in the midst of all’, el verso final de la estrofa que encabezan los versos antes citados. Este doble

tradicción romántica por parte de Yeats, en concreto de la aspiración a la Unidad del Ser y la educación estética ligada a ella, véase Norris (1988). Un materialista como Eagleton critica tanto la mistificación de la Unidad del Ser, como la escisión cuerpo/espíritu.

nivel se conjuga con la transformación de los hombres en mitos, pues el mito surge de los hechos históricos contingentes, al tiempo que es impersonal, permanente y, como tal, extraño e inescrutable; por eso es continuo y discontinuo con respecto a la historia: «the image of Macbride is both a *growth* out of, and radically discontinuous with, his former state» (Regan, 1998: 355; cursivas mías). Hasta el momento este doble nivel de significado está perfectamente unificado en el símbolo de la piedra.

La complejidad surge incontenible a la hora de representar la relevancia histórica de los acontecimientos de abril de 1916¹⁷. El poema muestra la relación entre el acto heroico y la vida a través de la imagen de la piedra que altera la corriente del arroyo vivo ('living stream'). Esta imagen, sin embargo, hace algo más que presentar plásticamente la alteración del curso de la vida cotidiana por parte de la acción de los héroes. No sólo la piedra produce su efecto de una forma totalmente pasiva, sino que el cambio en general que simboliza el arroyo se produce en cualquier caso, con o sin la presencia de la piedra que, además, como parte de la naturaleza está también sometida al cambio. En este sentido, la agencialidad humana de los héroes desaparece en medio de fuerzas superiores sean estas naturales o históricas. Algo semejante ocurre cuando se alude a la transformación que produce la muerte

*...they and I
But lived where motley is worn:
All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.*

La rima 'worn' - 'born' refuerza la transformación que supone el nacimiento de este tipo de belleza, irreductible al gusto estético propio de una vida de apariencia donde se llevan falsos ropajes ('motley'). La muerte puede significar renovación, y el título del poema es una clara referencia a ello¹⁸, pero también cambio definitivo.

¹⁷ Se trata de los hechos ocurridos cuando en abril de 1916 los revolucionarios irlandeses ocuparon el centro de Dublín y, después de resistir a las tropas inglesas durante cinco días, fueron reducidos y sus líderes ajusticiados.

¹⁸ Eagleton no hace referencia a esta simbología. Para Smith (1994) esta alusión a la renovación pascual es una estrategia que persigue controlar los hechos históricos reduciéndolos a mito en el poema.

Eagleton observa en la relación sujeto-objeto establecida por las imágenes naturales una fuente de ambigüedades que complica extraordinariamente la relación simple, narcisista, que de Man consideraba que era el objetivo de la crítica al simbolismo por parte de Yeats: al proyectar la alteración histórica en la naturaleza, la amenaza de disolución de la realidad por la revolución se contrarresta con la idea de que la destrucción es parte de la renovación cíclica. Ahora bien, de una parte, la revolución se hace familiar; de otra, en un camino de ida y vuelta, la misma metáfora permite imaginar que tal transformación pueda alcanzar incluso a la naturaleza, y entonces se generaría una ansiedad más profunda de la que los símbolos de renovación pretenden contener.

Las ambigüedades que generan las imágenes naturales contrastan con el efecto del estribillo que afirma confiadamente el valor de los hechos que el poema asume el riesgo de mitificar. Esto permite a Eagleton ir más allá de la relación entre la historia y la naturaleza que establecen las imágenes para atender a la dialéctica que aquí se produce entre el mito y la historia: el mito que nace de esos acontecimientos, en parte simplemente los recoge, pero también los transforma convirtiéndolos en históricos, esto es, abriendo la posibilidad de que perduren en sus efectos. Pero no hay prueba objetiva alguna de esto, puesto que el poema fue escrito poco después de los acontecimientos, sin tiempo, por tanto, para conocer su relevancia histórica. La voz poética basa su confianza únicamente en la posibilidad de que del mismo modo que la realidad cotidiana se ha visto indudablemente alterada por el sueño revolucionario, el mito puede afectar a la historia actuando sobre la imaginación social¹⁹. Ésta y no otra sería la fuente de la complejidad y de la inestabilidad de la imagen.

La importancia del sueño en el poema no está, sin embargo, suficientemente resaltada en el ensayo de Eagleton. Creo que para

¹⁹ En su libro *Ideología y Utopía* (1989), Ricoeur subraya la importancia del trabajo de la imaginación social frente a, por ejemplo, la idea reguladora, pero excesivamente ideal, de la situación ideal de comunicación de Habermas. Ricoeur estudia la dialéctica entre ambas tendencias –ideológica y utópica– en el trabajo de la imaginación social tomando como punto de partida los textos del joven Marx. Eagleton (1992), por su parte, subraya la importancia de la ambivalencia de la estética por su doble aspecto ideológico y utópico.

comprenderla resulta útil recurrir al Sistema yeatsiano. Aunque todavía no había escrito *A Vision* cuando escribió este poema, los escritos de Yeats ya apuntaban en esta dirección.

Los versos antes citados están situados en el centro del poema de manera que ‘Hearts’ marca un fuerte contraste con ‘I’ de la primera estrofa; ambos encabezan el grupo de cuatro versos con el que se inicia la estrofa primera y tercera, las dos de 16 versos, organizando de este modo formalmente el poema:

*I have met them at close of day
Coming with vivid faces
From counter or desk among grey
Eighteenth-century houses.*

...

*Hearts with one purpose alone
Through summer and winter seem
Enchanted to a stone
To trouble the living stream.*

De la actividad del sujeto individual situada en la realidad cotidiana, pasamos a una afirmación general sobre los corazones centrados en un único objetivo; de la descripción realista del encuentro de Yeats con los revolucionarios, a la presentación simbólica del significado de la entrega de estos a un ideal hasta el sacrificio, que coincide en el tiempo litúrgico con el de Cristo²⁰.

²⁰ De este modo, la ‘terrible belleza’ a la que alude el estribillo brota como la rosa de la cruz en «To the Rose upon the Rood of Time». Retorna así el doble nivel natural-espiritual, pues si, en un sentido, la muerte y resurrección se corresponde simbólicamente a la renovación en el plano natural (histórico y de la naturaleza), en otro lo trasciende. El efecto del sacrificio puede entenderse como la ruptura de las convenciones (‘motely») que posibilita la renovación del sentido latente en las cosas (de ahí el paralelismo con la naturaleza) o puede referirse a la instauración de algo totalmente nuevo. Esto nuevo puede, a su vez, considerarse realizable en la historia o sólo más allá de ella dependiendo de si se entiende que es posible instaurar en este mundo una nueva vida, aunque rompa con los modos de vida y de comprensión de los límites humanos, o que por el contrario la destrucción de la naturaleza en general es la condición necesaria para ello (como queda dicho, ambos sentidos pueden leerse en la

La palabra 'sueños' no aparece de manera explícita en estos versos. Sin embargo, 'stream' rima con el ausente 'dream' que está aludido a través de 'enchanted». El sueño de estos corazones no es etéreo, sino tan firme que tiene la solidez de la piedra. Por eso contrasta tanto con la idea de Yeats acerca de Macbride ('...I had dreamed/ A drunken, vainglorious lout'), como con la apariencia de la realidad cotidiana en el que todos desempeñan papeles ficticios ('they and I/ But lived where the motley is worn'). No se trata de que la idea que Yeats tenía de Macbride fuera verdadera o falsa, sino que parece un sueño evanescente ante la potencia que ha demostrado el ideal. Una distancia semejante a ésta entre los dos sueños (la idea de Yeats y el ideal de los revolucionarios) existe entre la conversación en el club en la que el poeta se propone contar una broma acerca de los revolucionarios, y el poema que canta su sacrificio.

Pero el significado de la piedra da un giro al comienzo de la última estrofa:

*Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart.
O when may it suffice?
That is Heaven's part...*

El corazón no es ahora convertido en piedra por un encantamiento, sino por el tiempo excesivo de sufrimiento que lo endurece hasta la pérdida de la sensibilidad. Si antes la naturaleza se subjetivizaba en la piedra encantada, ahora el corazón se reifica en ella. Si antes se planteaba la posibilidad de intervención humana en el curso de la historia, ahora se deja al cielo la decisión de cuánto ha de durar el tiempo del sacrificio. El peligro consiste ahora en que hechos como los sucedidos se conviertan en conversación de club, o al modo postmoderno en mera noticia para consumo de tele-videntes. Ahí es donde decide intervenir el poeta

*That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
As a mother names her child*

expresión 'man's fate»). Se oponen aquí la tradición cristiana ortodoxa y la tradición gnóstica, la cual domina en Yeats, según de Man.

*When sleep at last has come
On limbs that had run wild.*

El escenario del club al que el poeta alude en la primera estrofa del poema y donde había pensado bromear sobre los revolucionarios, se cambia en la última por la intimidad del hogar. Ambos escenarios ofrecen un espacio protegido con respecto a los acontecimientos externos. En el club los hombres al amparo de su posición social pueden adoptar bien la pose de seriedad para analizar los hechos, bien una distancia irónica respecto a los mismos; en la intimidad del hogar, la madre sólo repite el nombre del niño. En un espacio se produce un discurso, en el otro se repite un nombre susurrado sin otra intención aparente que la de crear una atmósfera de calma. Tanto el escenario natural como el social de las estrofas anteriores han desaparecido de este momento.

Sin embargo, ese no es el final del poema

*Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.*

Al final de la primera estrofa, la rima ‘worn’-‘born’ marcaba el cambio que el ajusticiamiento de los revolucionarios produce con respecto a un antes cuando se llevan disfraces (‘motley is worn... beauty is born’). Ahora, al fundir el verde de Irlanda con la belleza que acaba de nacer, la rima sugiere que la muerte de los revolucionarios ha marcado a fuego esa transformación sobre el verde de Irlanda, y así reacuñado el símbolo mismo (‘green is worn... beauty is born’): este verde ya no representa el color de Irlanda como algo típico de su paisaje. Y sin embargo, eso no ocurre sin la intervención de la imaginación poética, sin que ésta grabe el exceso de amor en versos que nombran a los muertos

*And what if excess of love
Bewildered them till they died?
I write it out in verse -
Macdonagh and Macbride
And Connolly and Pearse*

‘died’-‘Macbride’, ‘verse’ - ‘Pearse’: la muerte y el verso riman con el nombre de los héroes, de modo que una belleza aterradora es tejida por la rima, en sí misma paralela la repetición de los nombres por parte de la madre. La muerte sin los versos sólo teñiría el verde de sangre.

¿Es esta alquimia semejante a la del famoso verso de Shakespeare, ‘When in eternal lines to time thou growest’, que resuena en la promesa final de este poema? Shakespeare hace descansar confiadamente su promesa sobre la necesidad del aliento para la vida, sea ésta del cuerpo o de la imaginación. Donde Shakespeare dice ‘So long as men can breathe or eyes can see’, Yeats dice ‘Wherever green is worn’. Yeats no sólo limita su promesa a una ropa que puede ponerse o no; ‘wear’ también significa ‘desgastado’. Este doble significado de ‘wear’ se relaciona con el doble significado de «dream» en el primer verso de «Men Improve With the Years» (‘I am worn out with dreams’), e indica lo que ocurre cuando se rompe la conexión entre el sujeto y el sueño, por el debilitamiento de la voluntad²¹; al igual que el corazón se transforma en piedra por la fuerza del hábito, el poeta se convierte en ‘marble triton’. Este mismo poema concluye en paralelo a su comienzo de modo que ‘I grow old among dreams’ se hace corresponder a ‘worn out’: cuando el poder de ensoñación ha desaparecido, y la naturaleza en consecuencia se ha objetivado, la metáfora biológica que en Wordsworth representaba el desarrollo de la mente del poeta en armonía con la naturaleza (‘the growth of the poet’s mind’) describe ahora su proceso deterioro (Langbaum, 1982). Lo que resta al poeta es verse convertido en objeto decorativo -tal vez adorno para el turismo cultural de su ciudad- esculpido en piedra (‘a marble triton among the streams’).

No se trata de que Yeats perciba que el poder de su imaginación se haya debilitado con los años; por el contrario, siente que su imaginación es más intensa que nunca a pesar del paso del tiempo. A los 60 años escribe en «The Tower»

*Never had I more
Excited, passionate, fantastical
Imagination, nor an ear and eye*

²¹ La importancia del sueño y la preocupación por su debilitamiento puede encontrarse también en la «Generación del 98» española.

That more expected the impossible

Se trata más bien de que el poeta vive en completa discordancia con su tiempo, un tiempo en el que, como Thomas Mann afirma en la cita que sirve de epígrafe al último poema de la edición de los poemas completos, ‘el destino del hombre presenta su significado en términos políticos’. Stan Smith (1994) señala que tanto Wordsworth como Yeats son poetas épicos frustrados²². La ambición del poeta épico es conseguir, como Homero, establecer los fundamentos de un pueblo, lo que es imposible en el caso de Yeats. La segunda estrofa de «Easter 1916» comienza con la mención de una situación en la que de algún modo proyecta el poeta su propia imagen negativa

*That woman's days were spent
In ignorant good-will,
Her nights in argument
Until her voice grew shrill
What voice more sweet than hers
When, young and beautiful...*

Esta mujer ha abandonado la contemplación y el cultivo de la belleza por la lucha política, al igual que la mujer de «No Second Troy»²³. No se trata de una decisión personal, como aparece claro tanto en «No Second Troy» como en «Michael Robartes and the Dancer»

*What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made simple as a fire...*

*Could the impossible come to pass
She would have time to turn her eyes,
Her lover thought, upon the glass
And on the instant would grow wise*

Según la representación del movimiento de los ciclos históricos que

²² Para las pretensiones de Wordsworth dar cumplimiento al proyecto de Milton, véase M.H. Abrams (1973).

²³ Constance Markiewicz y Maud Gonne respectivamente.

expone Yeats en *A Vision*, los acontecimientos y los seres humanos se inscriben en un momento de la espiral que va desde un punto de máxima intensidad a un plano de máxima expansión. En el momento actual de nuestra Era, el desplazamiento hacia lo objetivo, representado por la verdad científica, está a punto de alcanzar su límite. Por eso la intensidad subjetiva brota sólo en momentos dispersos o en la visión profética. Pasado el instante, se extiende de nuevo el velo del tiempo objetivo (Ellmann, 1983).

En este tiempo, a diferencia del de Homero, la belleza no arrastra los acontecimientos históricos, y Helena-Maud está destinada al ejercicio retórico para intervenir en política. Podríamos decir que si la naturaleza y la historia retornan en la poesía de Yeats es porque la musa pertenece a ese tiempo histórico, y aunque él se oponga a la imagen pública de ella -el discurso retórico no puede engendrar directamente la poesía, la voz chirría («shrill»), no susurra- el poeta no puede dejar de atenderla.

En «Politics» (1938) la conversación acerca de los graves acontecimientos contemporáneos no logra desviar la mirada del poeta de la belleza de la muchacha ni mitigar su deseo de un encuentro juvenil con ella. Sin embargo, en la Pascua de 1916 una belleza aterradora brotó de los acontecimientos históricos. El título «Easter 1916» combina la alusión al ritual de la renovación con la puntualidad del aquí y ahora de este año concreto en Dublín. En «To the Rose upon the Rood of Time», Yeats, buscando superar la oposición convencional entre la belleza efímera de la rosa natural y la belleza eterna que simboliza, encontraba un símbolo para la belleza en el tiempo: el florecimiento del sacrificio²⁴, o en clave cabalista, el matrimonio místico de la rosa y de la cruz. Sin embargo, este triunfo supera el tiempo. Los acontecimientos de Dublín, por el contrario, arrancan a ese año de la secuencia cronológica y lo sitúan en una dimensión del ritual, sin que por ello pierda la especificidad del momento concreto, y sin proyectarse en la eternidad, sino en la historia misma.

El poema que sigue a «Easter 1916», «Sixteen Dead Men» se esfuerza en poetizar el número de muertos haciéndolo coincidir con el

²⁴ En nota a «The Rose» en 1925 Yeats afirma que la diferencia entre la belleza intelectual de Shelley y de Spencer y la belleza de su rosa es que no se la imagina distante, sino cercana y sufriendo con el hombre (Jeffares, 1989: 495).

año.²⁵ Se trata de sustraer el número al mero recuento de cadáveres de hombres cuya muerte fuerza precisamente a la superación del cálculo cuantitativo y rompe el discurso normal sobre los asuntos públicos

*The sixteen men were shot,
...who can talk of give and take,
What would be and what not
While those dead men are loitering there
To stir the boiling pot?*

El último verso puede leerse como una metáfora para expresar el enardecimiento de los ánimos que resultó de los fusilamientos. En la misma línea, el penúltimo verso puede leerse como una metáfora de los recuerdos que no acaban de desaparecer. Recuerdos y sentimientos en una mezcla explosiva. Pero si leemos literalmente, ‘those dead men... loitering there’ son imágenes fantasmagóricas, fantasmas que revuelven (‘stir’) el caldo en ebullición, poderes cuyos pasos en el corazón son los sentimientos. Los versos enfrentan una lectura racionalista a una lectura espiritualista, ninguna de las cuales es válida independiente de la otra. Porque lo que añaden los fantasmas es un elemento irreductible al cálculo en el torbellino que forman los sentimientos (de los vivos) y los recuerdos (de los muertos), entre el sujeto que siente y recuerda, y lo recordado cuando esto no se piensa como un mero objeto.

Después de múltiples correcciones que hacen la primera versión casi irreconocible, Yeats da por acabado el poema «The Wild Swans at Coole», cuando todo el sentido de una rima con la que ha topado desde el primer momento se cumple

*When I first made my count
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount*

Tomados como objeto de recuento por el sujeto, la actividad los

²⁵ De hecho fueron 15 los fusilados. Jeffares (1989: 570) sugiere que Yeats añade a Sir Roger Casement que fue colgado en Agosto de ese mismo año. A diferencia de los números al servicio de la cuantificación, los números pitagóricos sí son útiles para el poeta. Véase, por ejemplo, «The Statues», y el comentario de Jeffares (1989: 637).

cisnes interrumpe la del observador. El cálculo que caracteriza la modernidad y su medida del tiempo es incompatible con la figura -el movimiento en espiral- que describen los cisnes ('And scatter wheeling, in great broken rings').²⁶ El tiempo subjetivo pertenece a la intensidad del momento incalculable, la medida cronológica del tiempo pertenece al espacio de la modernidad. El esquema de Yeats permite una crítica poderosa. Como contrapartida, su pensamiento no da cabida a una estrategia política adecuada a la modernidad, una estrategia basada en la relación de fuerzas históricas que lleve a la transformación de la sociedad. El proceso histórico y el instante poético se mantienen separados. El corte radical que ve de Man entre el espíritu y la naturaleza podría no ser más que una expresión metafórica de este corte que separa al poeta de su mundo y engendra en él el sentimiento de debilidad.

En la cuarta estrofa de «The Statues» la separación del poeta y la sociedad contemporánea se proyecta en la separación entre el verdadero ser de Irlanda y el mundo moderno:

*We Irish, born into that ancient sect
But thrown upon this filthy modern tide
And by its formless spawning fury wrecked,
Climb to our proper dark, that we may trace
The leneaments of a plummet-measured face*

Esta misma estrofa comienza con una alusión a uno de los líderes de 1916 quien ahora adquiere una dimensión legendaria ('When Pearse summoned Cuchulain to his side...'). La separación del poeta con respecto a sus contemporáneos es consecuencia de que éstos se entregan al materialismo moderno en consonancia con el momento en el que se encuentra el ciclo. Los acontecimientos de 1916 fueron un destello de una realidad extraña en un mundo que desprecia los sueños y centrado en el recuento de beneficios. De ahí todas las dudas del poeta con respecto a la efectividad de su acto poético.

En «Easter 1916», el canto se sitúa entre el encantamiento de los corazones convertidos en piedra por efecto del sueño revolucionario, y su

²⁶ El cálculo moderno ha tergiversado el sentido simbólico de los números. Recuérdese que Machiavello aconseja al príncipe que no fíe el futuro a la Fortuna, sino que calcule.

petrificación por el hábito, entre un escenario natural subjetivizado y un escenario humano reificado. El poeta multiplica las mediaciones para lograr su objetivo de mantener viva la energía espiritual que él ve en el sueño de aquellos hombres: invita a pronunciar sus nombres al igual que la madre pronuncia el nombre de su hijo. El intenso lirismo de ‘To murmur name upon name/ As a mother names her child’ y el marco de la intimidad del hogar, contrasta con la retórica dirigida a la multitud por ‘esa mujer’ a la que se alude en la segunda estrofa. El poeta no persigue un efecto directo sobre la realidad histórica, sino más bien mantener viva una llama. Así, del mismo modo que la repetición del nombre por la madre no es mecánica y crea un remanso de paz, la repetición de los nombres a la que el poema invita a los irlandeses (‘...our part/To murmur name upon name’) podrá crear una comunidad, un ámbito en el que el encantamiento de ese sonido impida que el hábito petrifique el corazón.

Podría pensarse que el hogar materno es una metáfora inadecuada para la comunidad que nace de la repetición de los nombres de los muertos y que proporciona una visión excesivamente idealizada y alienada. Pero lo que se produce entre el hogar materno y el espacio en el que surge la terrible belleza es una fuerte tensión, semejante a la que en «The Second Coming» se produce entre la imagen del niño en la cuna y la de la bestia en el desierto. La imagen del niño hizo temblar la civilización al igual que lo hace la imagen de la bestia. El corazón de la madre no es el lugar de ternura, felicidad y esperanza que se asocian convencionalmente a él, precisamente porque ella engendra esa nueva época desconocida y por ello espantosa para los que viven en ésta (‘The terror of all terrors that I bore / The Heavens in my womb’, «The Mother of God»; ‘Why is the woman terror-struck? Can there be mercy in that look?’, «Nativity»).

Finalmente, Yeats escribe los nombres de los fusilados en su poema; el poeta no persigue hacer perdurable su poesía, ni los nombres de los héroes sobre la dureza de la piedra, sino en la memoria colectiva. En el epitafio a la casa de Lady Gregory («Coole Park, 1929»), Yeats contempla en su imaginación el retorno de la naturaleza sobre la obra humana cuando la vegetación eche sus raíces entre las piedras de la casa derrumbada. En la última estrofa, se pide al futuro visitante que dedique un recuerdo por un instante (no que reflexione durante un rato) a la dueña de la casa. El visitante, quizá un turista literario, corre el riesgo de confundir el instante

de recuerdo con discurrir durante un rato sobre el «sic transit»; pero entonces no habrá respondido a la invocación del poeta. En «Swift's Epitaph», Yeats arranca la inscripción latina de la piedra en la que se ofrece al visitante curioso de la catedral de San Patricio en Dublín, con idéntico propósito, el de liberarla de la relación sujeto-objeto y situarla en la memoria del lector. Si bien parece que la memoria individual es el destino final de los versos en contradicción con la idea de la memoria de Yeats, esto es sólo una apariencia, porque su verdadero objetivo es escribir los nombres de los héroes en 'The book of the people.'

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M.H. (1973). *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- DE MAN, P. (1984a). «Image and Emblem in Yeats». En *The Rhetoric of Romanticism*, 145-239. New York: Columbia University Press.
- DE MAN, P. (1984b). «Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats». En *The Rhetoric of Romanticism*, 125-144. New York: Columbia University Press.
- EAGLETON, T.(1998). «History and Myth in Yeats's Easter 1916». En Regan, S. *The Eagleton Reader*. Oxford: Blackwell.
- EAGLETON, T. (1992). «The Ideology of the Aesthetic». En Regan, S. *The Politics of Pleasure*. Open University Press:
- ELLMANN, R. (1983). «Preface» a *The Identity of Yeats*. London: Faber.
- JEFFARES, A.N. (ed) (1989). *Yeats's Poems*. London: Macmillan.
- KERMODE, F. (1976). *Romantic Image*. London: Fontana.
- LANGBAUM, R. (1982). *The Mysteries of Identity*. Chicago & London: Chicago University Press.
- RICOEUR, P. (1989). *Ideología y Utopía*. Barcelona: Gedisa.
- SMITH, S. (1994). *The Origins of Modernism. Eliot, Pound, Yeats and the Rhetorics of Renewal*. London: Harvester.
- YEATS, W.B. (1959). *Mythologies*. New York: MacMillan.