

# El tiempo del mago

Jordi Doce

La primera edición de *The Wild Swans at Coole* vio la luz en noviembre de 1917, apenas tres semanas después de la boda de su autor, el poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939), con la joven inglesa Georgie Hyde-Leeds. La coincidencia no es accidental y viene a señalar el fin de una etapa de intensa confusión emocional que determinó en gran medida el curso de la obra última del poeta. La insurrección armada contra el dominio inglés que tuvo lugar en Dublín en abril de 1916 (evocada con mano maestra y no poca astucia en «Easter 1916») sumió de nuevo a Yeats\* en un conflicto de lealtades nacionales: Irlanda era el centro magnético de su imaginación, una patria de símbolos y afectos, pero Inglaterra era su hogar natural, el emblema de una continuidad fundada en la literatura y la fe protestante. La rebelión de 1916 tuvo consecuencias también en el orden doméstico, pues entre los cabecillas ejecutados se encontraba el mayor John McBride, casado desde 1903 con Maud Gonne, la mujer que inspiró buena parte de la poesía amorosa de Yeats y que aún presidía como una suerte de figura tutelar los escenarios de su imaginación. La muerte de McBride dejaba libre a Maud Gonne y Yeats no tardó en pedir su mano, en una repetición de sus maniobras de juventud. El rechazo de la madre hizo que pusiera sus ojos en la hija, Iseult Gonne, a quien cortejó sin éxito en el verano de 1917. No es extraño, pues, que algunos amigos del poeta contemplaran con preocupación su boda con la joven Georgie Hyde-Leeds y se preguntaran si su miedo a la soledad y su deseo de fundar una familia no habían ofuscado su buen juicio y su sentido de la prudencia. La lectura de la primera edición de *Los cisnes salvajes de Coole* no pudo tranquilizarles, pues el libro incluye un buen número de poemas en que Maud Gonne es una presencia dominante: «Hay canas en tu pelo. / Los jóvenes ya no se quedan de repente sin respiración / cuanto tú pasas (...) Y tu belleza ha de dejar entre nosotros / vagos recuerdos; nada que no sean recuerdos» («Los sueños rotos»). La *persona* de Yeats en esta primera versión del libro es la de un hombre asediado por la conciencia de su propio declive y que contempla los síntomas de su vejez

\* W. B. Yeats, *Los cisnes salvajes de Coole*, traducción y prólogo de Carlos Jiménez Arribas, DVD, Barcelona, 2003, 184 pp.

con tristeza no exenta de coquetería, como en los versos finales de «Los hombres mejoran con los años», escrito en julio de 1916:

¡Gloria de habernos conocido  
cuando tenía aún mi juventud ardiente!  
Pero envejezco entre mis sueños,  
tritón de mármol desgastado por las aguas  
de los arroyos.

El poema interpela a una hermosa joven e introduce el diálogo a dos bandas que articula una parte del libro: el poeta habla con o de su antigua amiga («Su alabanza», «Su Fénix»), pero también evoca ante la hija de ella el amor que los unió, con la esperanza de verlo replicado («A una chica joven»). Las evidencias biográficas indican que Yeats prosiguió su cortejo de Iseult en las primeras semanas de su matrimonio, pero un suceso imprevisto le hizo volver la mirada hacia su propio ámbito doméstico. Como relata Terence Brown en *The Life of W. B. Yeats* (1999), «inquieta por la actitud de su esposo durante la luna de miel, y ansiosa por distraerle de su cavilación sobre Maud e Iseult Gonne, [Georgie] propuso dar inicio a una sesión de escritura automática, en el transcurso de la cual descubrió que tenía una disposición y una facilidad innatas para la práctica espiritista». El gusto de Yeats por el espiritismo era bien conocido desde los tiempos de su doble ingreso en la Sociedad Teosófica y en la Sociedad Rosacruziana de MacGregor Mathers, cuyos sistemas simbólicos incorporó de manera progresiva a su poesía. La decisión de Georgie de prestarse a estas prácticas pudo deberse a un deseo de llamar la atención de su marido, pero muy pronto, según confesaría por carta a Lady Gregory, la gran mecenas de Yeats, se sintió «poseída por un poder superior»: el propio Yeats tuvo dudas sobre la exacta naturaleza de estas «comunicaciones», pero no sobre su validez, pues «incluso si se trata de una personalidad secundaria hay que darle el tratamiento adecuado». Sólo hay que pensar en las sesiones emprendidas ocho años después por André Breton y Robert Desnos en París para entender que el esfuerzo de los Yeats se inscribe en una época que no tenía inconveniente en amalgamar el relato de la psiquiatría con los humos especiados del esoterismo. Comenzó así una etapa de experimentación psíquica y de escritura conjunta que muy pronto ocuparía por entero a la pareja, y que proveyó al poeta de una red de símbolos trascendentes que conforma el núcleo de *A Vision* (1925). El principio rector de este sistema es la dualidad y el juego de contrarios, en especial el formado por Sol y Luna, dos viejos favoritos de Yeats. Ya en 1915 habí-

an comparecido en «Líneas escritas en abatimiento», incluido en *Los cisnes salvajes...*, donde el poeta vincula la creciente aridez de su vida imaginativa a su abandono del universo lunar: «los ojos verdes y redondos, los cuerpos largos y ondulantes / de los leopardos negros de la luna». Como ellos, «las brujas, esas nobles señoras», y los «centauros sagrados de los montes se han evaporado»,

no tengo nada aparte de este rencoroso sol;  
desvanecida está la heroica madre luna, evaporada,  
y ahora que he llegado a los cincuenta  
debo aguantar este sol tibio.

Las sesiones de escritura automática con su esposa le devolvieron al trato con «los leopardos de la luna» y abrieron una nueva etapa de plenitud creativa que tuvo dos cimas en *The tower* (1928) y *The Winding Stair* (1933). *Los cisnes salvajes de Coole*, en sus dos ediciones de 1917 y 1919, es a la vez un final de etapa y un punto de partida en el proceso de conversión del poeta en su alter-ego Michael Robartes, mago y visionario. El hecho de que fuera una mujer quien le abriera de nuevo «las puertas de la percepción», por utilizar una expresión de su admirado William Blake, era de gran importancia simbólica para Yeats, pues venía a replicar el papel desempeñado por Maud Gonne veinte años atrás y confirmaba su concepción (muy tradicional, por otro lado) de la mujer como agente de las potencias terrestre y lunar, Tierra y Luna que siempre figuró como deidades femeninas.

La edición de 1919, aparte de suprimir una obra dramática (*At the Hawk's Well*) que tenía su origen en su lectura (Pound y Fenollosa mediante) del teatro Noh japonés, añadió diecisiete nuevos poemas en los que era perceptible una vivencia más satisfactoria de la experiencia amorosa, así como un optimismo renovado en el empleo de sus poderes creativos. De lo primero son ejemplos «Salomón a Saba» o «Bajo la almena», donde se canta la consumación del amor en las figuras de unos «rey dorado y dama argétea,/ gritando y dando vueltas/ hasta aprender los pies el dulce paso,/ las bocas aprendiendo el dulce son». De lo segundo es ejemplo uno de los poemas más notables de Yeats, «Doble visión de Michael Robartes», que cierra el volumen y adelanta parcialmente el título de su continuación, *Michael Robartes and the Dancer* (1921). El poema, en tres partes, desgrana la visión de un trasunto idealizado del poeta, Michael Robartes, en el que también hay rasgos del rosacruciano Mathers. En la visión aparecen tres figuras, «una esfinge con pecho de mujer y garra de león,/ un Buda,

mano en su regazo,/ mano elevada bendiciendo;// y justo entre los dos una niña jugando». Los detalles de la visión (y su ambiguo significado) no son tan importantes para el protagonista como el reconocimiento de su poder: «aunque todo lo vi con la imaginación,/ no habrá nada más firme hasta que muera»:

Tanto se unieron en contemplación los tres  
sólo un momento, y tanto lo extendieron  
que, ya depuesto el tiempo,  
aun muertos eran carne y hueso.

Más allá del vínculo de esta visión con las exigencias de su sistema simbólico, lo más notable del poema son las expresiones de alivio y gratitud que lo cierran, la canción forjada «al ver que yo, ignorante tanto tiempo,/ había sido así recompensado». Yeats reitera una vez más su confianza en la imaginación, «el ojo de la mente» de Blake, genuina realidad donde, como dirá en un poema posterior, «el baile» y «el bailarín» son uno.

En otro orden, *Los cisnes salvajes de Coole* es un ejemplo perfecto del estilo de madurez del poeta, muy lejos de las brumas simbolistas y la vaguedad conceptual que caracterizaron su primera etapa. Este proceso de depuración hacia una mayor sequedad y claridad verbales es visible ya en algunos poemas de *The Green Helmet* (1910), pero se afirmó gracias al influjo de Ezra Pound, quien convivió con Yeats durante los inviernos de 1913 y 1914, ayudándole en la corrección de sus poemas y trabajando en los papeles legados por el orientalista Ernest Fenollosa. Esta labor de corrección de los manuscritos de Fenollosa emprendida por Pound fructificaría en *Cathay* (1915), compuesto en su mayor parte por versiones de poemas de Li Po, y en la traducción de una serie de obras del teatro japonés Noh. La importancia de esta labor en la práctica poética de Yeats no puede menospreciarse, lo mismo en la vertiente lírica que en la dramática (el carácter ritual y fuertemente simbólico del Noh, por ejemplo, le deslumbró, renovando su interés por el medio teatral y empujándole a la escritura de *At the Hawk's Well*). Entre otras cosas, *Cathay* era una puesta en práctica de las convicciones más íntimas de Pound: la correspondencia entre verso y unidad sintáctica, la adopción de tonos y cadencias propias de la prosa y el lenguaje hablado, la condena de las abstracciones y el exceso adjetival, la preferencia por los verbos activos y la claridad expositiva... Se trata de rasgos que describen igualmente la poesía de Yeats en este periodo, en especial sus epigramas y poemas breves, deudores del ejemplo de concisión y transparencia de la *Antología Palatina*. El influjo del joven Pound fue deci-

sivo, hasta el punto de que Yeats le permitió corregir una serie de poemas destinados a la revista norteamericana *Poetry*, decisión más que notable cuando se piensa en la diferencia de edad y trayectoria entre ambos escritores. Aunque Yeats seguía teniendo por guía vitales a Shelley y Blake, su ideal estilístico estaba más cerca de Ben Johnson, modelo del escritor culto y apolíneo. Romántico en los temas pero clásico en la expresión, Yeats forjó una poesía de formas complejas y artificiosas que sin embargo bullía con un exceso de fuerza. La cualidad orgánica de sus líneas, su capacidad para amalgamar la ley estricta de las rimas con las exigencias del argumento y la musculatura verbal, es aún más sorprendente cuando se repara en el origen de sus piezas. En un libro ya clásico, *Yeats at Work* (1965), el crítico Curtis B. Bradford observó que algunos de sus poemas emblemáticos («Byzantium», «Among School Children») tomaban como punto de partida un boceto en prosa al que seguían listas de imágenes y rimas que iba engarzando con paciente lentitud, a veces a un ritmo de cinco o seis líneas por día. Trabajador infatigable y corrector obsesivo de su propia obra, apenas deja huellas de su esfuerzo en la versión final. El resultado, en sus mejores momentos, es una poesía signada por la fatalidad y un ritmo interno que no se cierra sino hasta la última pausa. Ni siquiera el gusto de su autor por el verso aforístico o sentencioso es capaz de desdibujar la coherencia del conjunto.

La voz de Yeats en esta etapa de madurez expresiva se caracteriza por su austeridad y su precisión. La dicción incorpora prosaísmos y ritmos del lenguaje oral, pero siempre puestos al servicio de una férrea estructura métrica. La mayor parte de estos poemas, como afirma Michael Schmidt en *Lives of the Poets* (1998), arrancan de «circunstancias biográficas o sucesos concretos» a los que se asocia «un contenido emocional o intelectual». La abundancia de referentes autobiográficos, sin embargo, no contradice la esencial impersonalidad de un estilo que basa su efecto estético en el distanciamiento y la impresión de rígido control sobre los materiales. Cuando leemos a Yeats no tenemos la impresión de estar escuchando un soliloquio privado; Schmidt subraya esta idea al decir que «hay poca intimidad en Yeats». El poeta es consciente de la existencia de un público lector y adopta una voz pública, casi magistral, que invoca de manera explícita su asociación con los grandes modelos del pasado y se sirve de paralelismos en el universo de la mitología clásica a fin de objetivar la emoción. Es su manera de representar el papel de bardo en el que siempre creyó y que se corresponde con su concepción trascendente y hermética de la poesía, arte para iniciados que encarna los frutos de la imaginación en algo más perdurable que los «harapos y huesos» de que estamos hechos. De ahí, tam-

bién, el empleo de un elenco de figuras de hondo contenido simbólico que aúna las lecciones del folclore tradicional, los bestiarios medievales y la mitología grecolatina, en un ejercicio de síntesis y sincretismo que denota, en última instancia, una concepción museística del pasado. En el fondo, como buen alumno que fue del simbolismo, el empeño de Yeats tuvo mucho de alejandrino.

Carlos Jiménez Arribas, responsable de esta edición de *Los cisnes salvajes de Coole*, ha salido bien parado de su lucha con el universo verbal del poeta irlandés y su versión, fluida y elegante, se lee en general con gusto. No siempre, sobre todo en los poemas breves, ha sabido preservar los principios de concisión y sequedad epigramáticas que hacen de esta obra una de las más ricas en versos y expresiones memorables, y en ocasiones se advierte cierta dureza de oído en su sintaxis y su elección de vocabulario, pero Yeats es un poeta endemoniadamente difícil de traducir y la versión de Jiménez Arribas nos permite escuchar, siquiera en sordina, la música del original. Su prólogo deslinda en pocas páginas las líneas maestras de la poética de Yeats y sitúa el libro en su justo marco temporal con la mención de las personas y circunstancias que influyeron en su escritura. La lectura de *Los cisnes salvajes de Coole*, libro doble o desdoblado, nos permite asistir al preciso instante de una metamorfosis vital que no tardaría en dar sus mejores frutos. Pero la nota que suena con más insistencia en estas páginas es la elegíaca, la del poeta que mira atrás y no ve sino la caducidad de las cosas, o su propia caducidad frente a los emblemas del tiempo circular, como en estas estrofas del poema que da título al libro:

He reparado en estos seres prodigiosos  
con dolorido corazón.  
Todo ha cambiado desde que oyera en el crepúsculo,  
por primera vez en esta playa,  
el golpe de sus alas sobre mi cabeza  
y yo pasara con más leve paso (...)

Pero ahora vagan sobre el agua inmóvil,  
misteriosos y bellos;  
¿en qué cañaveral harán su nido?,  
¿al borde de qué lago o charca  
deleitarán los ojos de los hombres cuando yo despierte un día  
y vea que han volado lejos?