

**EL AMOR ETERNO DEL ALMA INMORTAL: UNA LECTURA DE *THE OLD AGE OF QUEEN MAEVE, BAILE AND AILLINN Y THE SHADOWY WATERS*
DE W. B. YEATS**

José Manuel ESTÉVEZ SAÁ

Universidad de Sevilla

Introducción

En sus escritos, el escritor irlandés William Butler Yeats (1865-1939), utiliza figuras legendarias y mitológicas para expresar un determinado deseo de alcanzar un amor ideal en un mundo ideal. Yeats transforma visionarios pertenecientes al folclore y héroes legendarios en símbolos crepusculares, creando, de este modo, voces y protagonistas que, como el propio Yeats, están atrapados entre el mundo natural y el espiritual. Así, Yeats usa la simbología folclórica de Sidhe para expresar su creencia de que todos los hombres tienen una vida interior habitada por “eternal moods”. El folclore es para Yeats mucho más que una simple fuente de recursos, es “at once the Bible, the Thirty-nine Articles, and The Book of Common Prayer” (Putzel 1980). El folclore y la mitología proveyeron a Yeats con arquetipos que expresaban su propio proceso de individualización, su propia lucha por integrar su vida consciente con su inconsciente.

Así, este método de trabajo elaborado ya desde sus primeros poemas, continúa en sus años de temprana madurez en que comienza a dar sus primeros pasos agigantados en el teatro, en los que las tradicionales leyendas irlandesas sirven de vehículo perfecto para expresar sus más altos sentimientos personales. Baile y Aillinn, son dos amantes que encontraron en un estado transcendente una felicidad imposible de sentir para ellos en vida. Del mismo modo, Forgael, en *The Shadowy Waters*, muestra cómo la felicidad en el amor tan sólo puede encontrarse en un estado último, en un más allá. De este modo, en ambos casos, las figuras vienen a mostrar cómo el amor perfecto está irremediabilmente identificado con la muerte.

The Old Age Of Queen Maeve

En *The Old Age of Queen Maeve* –poema que apareció por primera vez en la *Fortnightly Review* (Abril 1903) y cuyos versos 1-8 fueron añadidas posteriormente en la

edición de los *Collected Poems* de 1933–, un poeta de una extraña y lejana región, quizá Bizancio, aparece introducido por una voz poética en tercera persona: “A certain poet” (v.1). La figura del poeta es, como veremos, tremendamente significativa pues los poetas, junto con los filósofos, eran entendidos como personas con una capacidad especial para trascender el mundo sensible.

La voz poética nos introduce a un poeta que va a narrar una historia. En la presentación, la voz poética parece intentar desfamiliarizar tanto al poeta que va a contar la historia como a la propia historia. Así, el poeta es presentado en “outlandish clothes” (v.1), y cantando “to some stringed instrument none there had seen” (v.4). La historia aparece ambientada fuera del espacio y del tiempo, pues forma parte de un pasado remoto “who has been buried some two thousand years” (v.36). La confrontación entre el mundo natural y el sobrenatural aparecen enlazados desde el principio. Esto se hace evidente cuando se nos dice que “his glance went up at times as though one listened there” (v.6) y que su voz “sank or let its meaning mix into the strings” (v.8). El gesto de mirar hacia arriba puede ser entendido, desde un punto de vista esotérico, como un ansia de trascender hacia “el más allá”, o como una manera de unir el mundo natural y físico al mundo sobrenatural o espiritual.

La reina de Connaught, Maeve, casada con Ailell, es presentada en su casa, durante la noche, yendo de un lado a otro sin poder conciliar el sueño “from door to fire and fire to door” (v.17). Parece haber sido una mujer bellísima en sus años jóvenes “great-bodied” (v.25), con “lucky eyes” y a “high heart” (v.27). Aparece reflejada como una mujer tan bella como valerosa “beautiful and fierce” (v.29). En este instante, y antes de dejar proseguir la historia, la voz poética se introduce en el poema mediante una especie de apóstrofe: “O unquiet heart, why do you praise another, praising her...” (v.31). Esta incursión apostrofica de la voz poética está relacionada con una posterior incursión en el texto unas líneas más adelante en la que se desarrolla: “Friend of these many years,...” (v.138). En ambos momentos la voz lírica, Yeats, relaciona la grandeza de la reina Maeve con su largamente adorada Maud Gonne. La primera vez para decir que cuando alaba a Maeve está pensando en Maud Gonne: “why do you praise another, praising her”, y la segunda para hacer lo mismo, esta vez, eso sí, de una forma más explícita: “you too had stood with equal courage...” (v.139), o cuando manifiesta: “you have all that greatness” (v.141).

En la historia, un sueño profundo embriaga a todos los ocupantes de la casa excepto a la reina Maeve, que se pregunta “who of the many-changing Sidhe had come as in the old

times to counsel her” (v.42). Encuentra al guardián dormido “who of the wandering many-changing ones had troubled his sleep” (v.52), y a su propio marido Ailell que le trae a la memoria sus tiempos de juventud, así como al famoso Fergus, esposo de Nessa y rey del Ulster, amante suyo de antaño.

Súbitamente, se produce un salto en el nivel de realidad por medio de un “suddenly” (v.74). A través de Ailell y de su voz, una extraña voz como esa de los que “can never age” (v.77), Aengus se manifiesta y se autopresenta como “a king of the Great Plain” (v.79), ansioso de hablar con ella. Observamos aquí cómo alguien, un ser del mundo de la “Great Plain”, del otro mundo, de “the land of the Death and the Happy” se le presenta a un ser mortal, enlazando el mundo físico terrenal con el mundo espiritual del más allá, o mejor al revés. Esta unión entre dos niveles distintos de realidad es algo constante en el concepto esotérico del mundo, aunque no siempre es el ser espiritual el que se presenta o aparece al ser mortal. Otras veces, es el propio mortal quien implora, provoca o invoca la presencia de lo sobrenatural como veremos más adelante en *The Shadowy Waters*.

En este caso, Aengus desea la ayuda de Maeve para conseguir a Caer, de la que está enamorado y que es hija de Ethal Anbual, de la Sidhe de Connaught. Para ello pide a Maeve que con la ayuda de los hijos de Maines excaven un agujero bajo la colina Bual. Y así lo hace: la reina Maeve despierta a los hijos de Maines y cavan desde esa noche hasta la media noche del día siguiente para liberar “the bodies of shadow and blind eyes like pearls that came up out of the hole” (v.124) y que “came out of the air suddenly” (v.126), asustando y sobresaltando a los hijos de Maines. De este modo Aengus lograría conseguir a Caer. La reina Maeve tranquiliza a sus nietos (otros consideran a los hijos de Maines, que eran más de siete, como hijos ilegítimos de la propia Maeve), hablándoles de los “many-changing ones”. Tras esto, la reina permanece sola y en silencio como esperando lo que más tarde iba a suceder: los dos amantes “came out of the air with bodies made out of soft fire...” (v.152). Aengus y su amada dan la gracias a Maeve por su ayuda y la reina se despide observando cómo a medida que se alejan los amantes poco a poco en el “dark air over her head” (v.163) se escuchan unas suaves voces y meeting lips, de cuyos besos surgen “birds with fiery wings” (v.154), éstos pájaros entendidos como emblemas del auténtico amor de Aengus.

Baile and Aillinn

Completamente reveladoras son las palabras del propio Yeats, a modo de nota a pie de

página del poema, cuando éste apareció recogido por primera vez en la *Monthly Review* de Julio de 1902, y ampliamente recogidas por A. Norman Jeffares en su *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats* en 1968 (Macmillan 1984, 1989). Las explicaciones dadas al poema dramático por el propio Yeats versan de la forma que sigue:

It is better, I think, to explain at once some of the allusions to mythological people and things, instead of breaking up the reader's attention with a series of foot-notes. What the "long wars for the White Horn and the Brown Bull" were and who "Deirdre the harper's daughter" was, and why Cuchullain was called "the hound or Ulad", I shall not explain. The reader will find all that he need about them, and about the story of Baile and Aillinn itself, in Lady Gregory's "Cuchullain of Muirthemne", the most important book that has come out of Ireland in my time. "The Great Plain" is the Land of the Dead and of the Happy; it is called also "The Land of the Living Heart", and many beautiful names besides. And Findrias and Falias and Gorias and Murias were the four mysterious cities whence the Tuatha De Danaan, the divine race, came to Ireland, cities of learning out of sight of the world, where they found their four talismans, the spear, the stone, the cauldron, and the sword. The birds that flutter over the head of Aengus are four birds that he made out of his kisses; and when Baile and Aillinn take the shape of swans linked with a golden chain, they take the shape that other enchanted lovers took before them in the old stories. Midhir was a king of the Sidhe, or people of faery, and Etain his wife, when driven away by a jealous woman, took refuge once upon a time with Aengus in a house of glass, and there I have imagined her weaving harp-strings out of Aengus' hair. I have brought the harp-strings into "The Shadowy Waters", where I interpret the myth in my own way.

De nuevo en este poema medio lírico, medio narrativo, una situación ambiental extraña actúa como detonante que traerá a la mente del poeta, que aparece en primera persona, la historia de dos amantes que tan sólo tras la muerte lograrán alcanzar el amor verdadero y la felicidad eterna. También aquí los pájaros "the curlew cry" (v.1), emblemas de seres inmortales, representaciones del amor; y los susurros del viento "the grey rush of the wind" (v.2), emblema de los dioses de Sidhe, de los "many-changing faces" contribuirán a crear ese estado de ensoñación en el que se verá sumergido el poeta a partir del cual "thoughts begin to run" (v.3). Todo ello da pie a que al poeta le venga a la memoria la historia de Baile y Aillinn, dos amantes que no siéndoles permitido casarse en la tierra "being forbid to marry on earth"

(v.11), en este mundo, lograron que su amor floreciese de manera inmortal en el mundo también inmortal de los que están en el más allá “they blossomed to immortal mirth” (v.12).

El poeta continua, ahora ya en tercera persona, con la narración de la historia cuyo argumento aparece introducido al comienzo del poema: Aengus, preceptor del amor, deseando que Baile y Aillinn encontrasen la felicidad del amor en su propia tierra entre los muertos consigue que ambos perezcan tras contarle a cada uno la falsa muerte del otro y la imposibilidad, por tanto, de que su boda pudiese consumarse en este mundo.

La historia, al igual que en *The Old Age of Queen Maeve*, aparece ambientada fuera del tiempo y del espacio, en este caso, “about the time when Christ was born” (v.13). Por aquel entonces, Baile se dirigía con su séquito “with a band of harpers and young men” (v.18) hacia el “many-pastured Muirthemne” (v.21), donde supuestamente contraería matrimonio con Aillinn. En el trayecto se les aparece un anciano de aspecto, cuando menos, extraño “he had ragged long grass-coloured hair” (v.26), “puddle-water in his shoes”, “half a cloak to keep him dry” y “a squirrel's eye” (vv.28-30).

Llegados a este punto de la narración, el poeta realiza una incursión en el poema en primera persona y, a modo de apóstrofe, manifiesta, incluyéndose en la humanidad, cómo a pesar de los constantes mensajes que recibimos de los “wandering birds and rushy beds” con “all this crying in the wind” (vv.31-33) acerca del auténtico amor “no common love”, nos dejamos llevar por el amor terrenal que siempre es tan efímero, y no nos damos cuenta de que en este mundo es muy poco lo que podemos conseguir “that all this life can give us is a child's laughter, or a woman's kiss” (v.40), y sin entender que debemos atender a otras cosas que se ocultan “in the light bodies of the birds, the north wind...” (vv.44-46).

Esta incursión del poeta tiene su continuación y desarrollo en las líneas comprendidas entre los versos 85 y 99 del poema. Allí el poeta nos muestra cómo nos seguimos ateniendo a este mundo porque cuando nuestra memoria debería atender al estado perfecto originario, nos olvidamos de ello por las cosas de este mundo “because our memory is so full of that thing and of this, that out of sight is our mind” (vv.85-87). Sin embargo, esos pájaros y ese viento, que tienen mejor memoria, sí recuerdan el amor de Deirdre y de su amado, y están por tanto más cerca del conocimiento “the grey rush under the wind and the grey bird...have such long memories that they still remember Deirdre and her man” (vv.88-91). Si nos esforzásemos, nuestro corazón podría oír esas voces “our heart can hear the voices chide” (v.94) y estar, por tanto, satisfechos “how could we be so soon content” (v.95).

Una tercera incursión del poeta que pone fin al poema y a la historia que en él se narra, es utilizada por el mismo poeta para, una vez llamada nuestra atención sobre la necesidad de fijarnos en lo que los pájaros y el viento nos revelan “let rush and bird cry out their fill...” (v.192), pasar a hacer una especie de apología de su amada Maud Gonne, en la que dirigiéndose a ella “beloved” (v.194) manifiesta que es tan sabia y de mejor corazón que la propia Deirdre “she is not wiser nor lovelier, and you are more high of heart than she” (vv.95-96). Con todo, el poeta indica, finalmente, que nadie desea tanto amor y tanto el propio matrimonio como aquellos que ya están más allá y que sí saben lo que es el amor verdadero, el querer de verdad “for never yet has lover lived, but longed to wive like them that are no more alive” (vv.206-207).

Entretanto, entremedias de las incursiones del poeta en primera persona, la historia de Baile y Aillinn sigue narrándose en tercera persona por la voz lírica que supuestamente representa al poeta presentado en las primeras líneas del poema. El anciano que se le aparece a Baile proveniente del sur trae un mensaje para él. Cuenta el anciano cómo Aillinn, había dejado su reino para ir al encuentro de Baile y casarse con él, pero en el trayecto a Muirthemne, fue retenida por gente de su pueblo que le pedían que se quedase en su reino y se casase con alguien de su tierra, incluso un joven la tomó de la mano y la besó pidiéndole que se casase con él. Ella, viendo que su boda con Baile era imposible murió de pena y de dolor. Baile, conocedor de la noticia volvió a su tierra lleno de un dolor que a medida que pasaba el tiempo se hacía más y más grave sin poder evitar unas lágrimas que, como piedras, le surgían del corazón. Una vez que el anciano logró su objetivo con Baile, fue al encuentro de Aillinn, y le contó que Baile había muerto y que su cuerpo descansaba bajo una gran losa de piedra en Muirthemne sobre la que se leía su epitafio “Baile, that was of Rury's seed”. El anciano manifiesta que ese lugar resultará sagrado para los dioses que ya habían decidido tal desenlace puesto que creían que para lo que deberían luchar los amantes era para conseguir su amor en la Great Plain, único sitio en el que ellos podrían conseguir matrimonio. Una vez sabida la noticia de la muerte de Baile, Aillinn también muere. En ese instante, el anciano “ran and laughed until he came to that high hill” (the Hill Seat of Laighen) (v.127), lugar que, para los dioses, era propicio a la unión de los dos mundos que antiguamente se levantaban “among the clouds of the air” (v.132). Allí, una vez que el día se oscureció “the day grew dim”, se vio a dos cisnes que se dirigían volando hacia él, en los que se habían reencarnado Baile y Aillinn, y que, por tanto, actúan como emblemas del amor verdadero que tan sólo se logra tras la muerte

con la consecución del conocimiento, y unidos por una cadena de oro que representa la unión imperecedera de la que a partir de ese momento gozarán los amantes “Two swans came flying up to him, linked by a gold chain each to each” (vv.134-135). Fue entonces cuando ellos reconocieron al anciano: se trataba de Aengus que con “changed body” apareció “tall, proud and ruddy”, con “light wings hovering over the harp-strings that Edain, had wove, being crazed by love” (vv.139-142). En este momento ya se está hablando al nivel de los inmortales, y de ahí que el poeta se pregunte cómo llamarlos “what shall I call them?” (v.144), “fish that swim”, “or mice”, “or birds lost in one clear space”, “or the eyelids of one eye”, “or the door-pillars of one house”, or “the two strings that made one sound” de ese arpa emblema de un amor auténtico, etc. Ahora que han adquirido el auténtico conocimiento de los seres inmortales son distintos, son “changing faces” ya que no tienen una encarnación material concreta. Han alcanzado una felicidad infinita “they have happiness without an end” gracias a Aengus “because they have made so good a friend” (v.159). Han adquirido el entendimiento total, “they know all wonders” (v.160), “they know undying things” (v.170), porque se mueven a otro nivel, entre grandes reyes, yendo de un lugar a otro, conocen el pasado y el futuro, conocen todo aquello que es inmortal, sin nada ni nadie que les moleste se pasean por lugares paradisíacos donde están “the apples of the sun and moon” (v.176), que de forma emblemática representan la unión del oro y la plata, en definitiva, la consecución de la perfección. “What were our praise to them?” (v.177), se pregunta el poeta sobre aquellos que se alimentan de la tranquilidad del salvaje corazón. Aparecen descritos en situaciones paradisíacas: los pájaros de Aengus revolotean sobre ellos, navegan en un barco de cristal, y el aire suave los cubre como si de un manto se tratase (vv.180-183). Dicen los escritores que incluso los grandes poetas encontraron un tejo y un manzano que representaban a Baile y Aillinn respectivamente en esa colina, en la que a partir de entonces se escribieron preciosas historias de amor acerca de ellos y de otros amantes sobre la corteza de los árboles para dejar constancia perenne de tan maravillosos momentos (vv.187-197).

The Shadowy Waters

Finalizada en 1899 y completada en 1900 con “The Introductory Lines” y “The Harp of Aengus”, la obra fue representada en 1904 siguiendo la versión completa de 1900, por la Sociedad Nacional Irlandesa de Teatro en el Molesworth Hall de Dublín “with very unrealistic scenery before a very small audience of cultivated people” (Jeffares 1984).

Este poema dramático postula que la felicidad en el amor sólo puede ser encontrada en el estado último, que no es sino la muerte. Yeats dramatiza el tema de los *ever-living* y del amor eterno de tal manera que hace que un supuesto ser humano consiga llegar a ese estado (*ever-living*), y cómo tan sólo en ese estado conseguirá alcanzar el amor eterno.

En las “Introductory Lines” el poeta justifica la historia que va a contar. Declara, el poeta, y partiendo de un código de humildad, que él no se siente capaz de ver las “immortal shadows”, y que tan sólo en sueños ha logrado ver “beings happier than men”: “I had not eyes like those enchanted eyes, yet dreamed that beings happier than men moved round me in the shadows, and at night my dreams were cloven by voices and by fires” (vv.17-20). Él, como poeta, ha intentado tejer esos sueños en las historias de Forgael y Dectora “the images I have woven in this story of Forgael and Dectora” (v.21); todo ello, gracias a sus paseos a través de los parques y bosques de Irlanda y de los “seven woods of Coole”. Con todo, el poeta manifiesta la dificultad de narrar sus visiones, no le resultan fáciles de describir ni de plasmar en un poema “how shall I name you, immortal, mild, proud shadows?” (v.27). Sin embargo, su conocimiento es gracias a ellos “I only Know that all we know comes from you” (v.28). El poeta asume que esas “shadows” vienen de Eden (Great Plain) “I know... that you come from Eden on flying feet” (v.29). Ese lugar, Eden, parece estar “out of time and out of space” (v.36), y para llegar a su conocimiento es necesario un estado mental especial, al que aquí, de nuevo, llegamos gracias a los movimientos y sonidos producidos por los pájaros y el viento que de este modo actuarían como detonantes de ese estado “and do you gather about us when pale light shining on water and fallen among leaves, and winds blowing from flowers, and whirr of feathers and the green quiet, have uplifted the heart” (vv.37-40). Y es precisamente a esos “invisible ones” a quien el poeta dedica el poema “I have made this poem for you” (v.41), de tal forma que quede un testimonio que los hombres puedan leer y recordar. Se trata de una dedicatoria o un brindis basado en la tradición, en la legendaria costumbre que los hombres tenían antiguamente de dejar por la noche vino en una taza en honor a esos seres ultraterrenos “men in the old times, before the harps began, poured out wine for the high invisible ones” (vv.43-44).

En “The Harp of Aengus” se nos introduce a Aengus y a Edain, dos personajes míticos que simbolizan el amor incondicional y apasionado. La leyenda que los rememora en este poema, también introductorio, justificará su posterior aparición en *The Shadowy Waters*. Jeffares (1984) da buena cuenta de la nota a pie de página en la que Yeats explicaba la historia

de estos dos personajes, Aengus y Edain, que, de alguna forma, se verá retomada en la historia de Forgael y Dectora no tanto a nivel argumental como a nivel temático; nivel, este último, en el que el amor incondicional e imperecedero aparece como centro indiscutible alrededor del cual gira tanto la historia de Aengus y Edain como la de Forgael y Dectora en *The Shadowy Waters*. Un elemento emblemático decisivo en la historia de Forgael y Dectora aparece también aquí presentado, el arpa. Supuestamente, y según el mito, Aengus diseñó un arpa a partir de la madera que obtenía de los manzanos de los druidas con la que poder comunicar a Edain en la distancia el amor que por ella sentía “he made a harp with Druid apple-wood that she among her winds might know he wept” (v.11). Del mismo modo, Forgael, aparecerá en *The Shadowy Waters* tocando un arpa que provocará la presencia de “shadows” y “birds” en primera instancia y que, posteriormente, le ayudará a conseguir el amor de Dectora. Por tanto, el arpa aquí representa la aproximación y la lucha por la consecución de ese amor verdadero, ideal e inmortal deseado por Forgael. Un amor que, según la leyenda, el propio Aengus se encargaría de velar a lo largo de los tiempos, preocupándose tan sólo por los amantes más fieles y apasionados “and for that hour he has watched over none but faithful lovers” (vv.13-14).

Nuevamente, al igual que en *The Old Age of Queen Maeve* y en *Baile and Aillinn*, nos encontramos con una ambientación fuera del tiempo y del espacio. Aparece un “ancient ship” capitaneado por Forgael y su teniente Aibric, que parece situarse fuera del tiempo “long long ago enough” surcando los mares desde hace docenas de semanas “dozen weeks” sin llegar a ningún puerto “not come upon a shore”. Este barco también se sitúa fuera del espacio “these waste seas”. La tripulación, preocupada por asuntos mundanos, desean encontrar alguna mujer sobre la que posar sus ojos, y se muestra reticente a continuar siendo “bachelors”. Es por ello que planean acabar con Forgael para poder volver a casa ahora que son ricos. Su obsesión por los asuntos materiales es algo que les caracteriza. Con todo, tienen miedo a Forgael porque según ellos “there is magic in his harp”. A esta conclusión llegan tras comprobar que cuando Forgael toca su arpa hacen acto de presencia una serie de extrañas figuras a las que en la introducción se las llama “high invisible ones” y aquí, “strange creatures” (p.148). A esas mismas criaturas se las denomina “those that are alive for ever and ever” y “shadows” (p.149). Un marinero las llama “ever-living” (p.150); Forgael “birds” (p.151), “voices” y “wanderers” (p.154), “laughing people” (p.157), “lasting watchers” (p.163); y Aibric las denomina “man-headed birds” (p.152), “shadows”, “illusions”, “shape changers”, “ever laughing ones”,

“immortal mockers” (pp.177 ss.), etc.

Son especie de sombras que los marineros parecen no poder tocar. Pertenecen al folclore (p.150), como señala uno de los marineros, quien parece saber de qué se tratan esas figuras gracias a las historias que su propia madre le había contado y en las que Aengus aparecía como uno de los “pájaros” más peligrosos para las personas, dado que sólo ayudaba a aquéllos que estaban realmente enamorados y despreciaba al resto, incluidos aquéllos que vivían en aburridos matrimonios, etc.

Desde el principio, Forgael se manifiesta obsesionado con los pájaros, preguntando a cada momento si han aparecido, o se les ha oído. Parece estar esperando algo que se le ha prometido (p.152), de esos pájaros que para él son “my only pilots”. Hasta que lo consiga no parará. Esos seres constituyen para Forgael “the only riches of my fancy”, “and I seek them” (p.152).

A medida que avanza la historia, vamos conociendo más y mejor un Forgael que manifiesta ser diferente a los demás “I'm made different” (p.153). Su capacidad de amar parece ser diferente a la del resto de los hombres, a la vez que superior. Trata de encontrar el conocimiento “for it is love that I'm seeking for, but of a beautiful unheard of kind that is not in the world” (p.154). Para él el amor terrenal es efímero y volátil “is no more than a wine-cup in the tasting and as soon finished” (p.155). Aibric se muestra más reticente y manifiesta que ese conocimiento superior solo es alcanzable por los “ever-living”. Sin embargo, Forgael busca precisamente en esos “ever-living” la ayuda necesaria para alcanzarlo, y espera hacerlo siempre que esos seres “give us help”.

En la página 156, el propio Forgael nos explica cómo un ser mortal puede llegar a ese conocimiento: “It is dreams that lift us to the flowing, changing world that the heart longs for”. Así, los sueños que el poeta de la introducción consideraba como simples sombras, parecen ser aquí, el único medio para pasar al mundo superior. Tras esto, Aibric introduce otro elemento importante, la muerte. Asegura éste, que sólo en la muerte se consigue alcanzar ese amor eterno e ideal. Ante esta elocución, Forgael vuelve a sorprendernos al afirmar que está incluso dispuesto a morir para alcanzar ese ideal.

La presencia de un barco y su posterior abordaje precipitan el desarrollo de los acontecimientos. Los marineros, tras dar muerte al rey que viajaba en ese barco, raptan a la reina Dectora, y deciden utilizar ese nuevo barco conquistado para regresar a sus lugares de origen. La reina Dectora, que en un principio se muestra reticente a las sugerencias de Forgael,

poco a poco irá cambiando su actitud. A ese cambio contribuye decisivamente Forgael quien se lanza a tocar el arpa tratando de enamorar a Dectora con su música al igual que Aengus había hecho con Edain. Todo esto sorprende a Dectora que se siente coaccionada por medio de técnicas mágicas. Poco a poco, Forgael va dando entrada a su filosofía de la vida, llegando a sugerirle a Dectora que no luche por retener un alma que no le pertenece a ella sino a los “ever-livings”, que serán quienes al final deban decidir su futuro.

Paulatinamente, Dectora va perdiendo su propia voluntad en favor de la de Forgael, quien con su arpa parece estar haciendo uso de unos poderes cedidos por los “ever-living”. “What do I care now that my body has begun to dream?”, se pregunta Dectora (p.172). Sumergida en ese mundo de ensoñación, Dectora reconoce cómo poco a poco comienzan a ser semilla de conocimiento, un conocimiento que también ella entiende relacionado con la muerte, para acercarse “to an unimaginable happiness” (p.174), guiada por los pájaros. La muerte cada vez se hace más patente hacia el final de la pieza. Así lo vemos en boca del propio Forgael “I’m going to the end”, y lo intuimos de la muerte que Aibric le prevé “for neither eye would look upon his face again” (p.178). Forgael y Dectora, ya unidos espiritualmente, reconocen su propio tránsito a un estado superior:

Beloved, having dragged the net about us,
And Knitted mesh to mesh, we grow immortal;
And that old harp awakens of itself
To cry aloud to the grey birds, and dreams,
That have had dreams for father, live in us. (p.179)

Conclusión

A la hora de intentar interpretar este ideal de conocimiento y este amor superior que Yeats propone, hemos tratado de buscar entre las creencias y tradiciones del pensamiento del momento y que el propio Yeats podía conocer, algún contenido que diese sentido y explicación a lo que él plasma en la poesía de su etapa de temprana madurez.

Así, por ejemplo, en el *Fedro* de Platón se nos habla de la posibilidad inherente y originaria del alma humana (que es inmortal) de alcanzar un conocimiento (entendimiento) absoluto: “esa realidad que ‘es’ de una manera real, y que constituye el verdadero objeto del

conocimiento” (p.326). Ese conocimiento o entendimiento absoluto incluye también la verdad absoluta sobre la perfección del amor, es decir, constituye la vía de acceso al amor eterno, a la pasión absoluta.

Con todo, nos encontramos con dificultades que impiden al alma volver a su estado ideal, inmortal y absoluto originario, como son su dependencia del cuerpo que es material, mortal y físico. El amor (relación afectiva) ideal que Yeats introduce en *The Old Age of Queen Maeve*, desarrolla en *Baile and Aillinn* y explica más detenidamente en *The Shadowy Waters*, pertenecía a ese estadio ideal originario del alma. En este mundo, el amor terrenal será siempre frustrante y estará avocado al fracaso, como demuestra Yeats en su poemas “The Folly of Being Comforted”, “Old Memory” y “Never Give All the Heart”, entre otros.

Pero para llegar a ese estadio ideal, espiritual e inmortal en el que tendrá lugar el amor pleno, es necesario abandonar este mundo material y mortal hacia el que somos arrastrados por nuestro cuerpo. Sólo con la muerte, y tras prepararnos debidamente para su llegada, lo alcanzaremos.

Esta preparación se da gracias a una serie de circunstancias, entre las que Yeats habla de la intervención de seres ya en estado inmortal y con capacidades especiales como Aengus (*Baile and Aillinn*, *The Shadowy Waters*). Y para que esos seres se presten a auxiliar a un mortal, es necesario que este mortal reúna una serie de requisitos.

Por un lado, el mortal habrá de estar dispuesto a desasirse de las preocupaciones mundanas y de los intereses materiales, así como a trabajar y alimentar más su parte espiritual e inmortal, es decir, su alma. Esto fue lo que le sucedió a Baile y Aillinn, cuya única cuita era la consecución de ese ideal de amor por el que llegarían a morir; o a Forgael, que despreció toda riqueza, sociedad, o alabanza mundana, en sus desesperada búsqueda de ese ideal de conocimiento y verdad.

Por otro lado, también resulta ventajoso un ambiente físico o “setting” adecuado, que contribuya a que un ser se sienta especialmente receptivo, esto es, con un alma o dimensión espiritual desarrollada. Así, llegará a captar señales, mensajes, indicios, recuerdos de ese otro mundo que su alma ya ha experimentado. Este “setting” adecuado puede ser, por ejemplo, Bizancio, como veíamos en el poeta que cuenta la historia de *The Old Age of Queen Maeve*; o The Seven Woods y su poema homónimo, como veíamos en las Introductory Lines de *The Shadowy Waters* (recuérdese la experiencia del poeta en esos bosques).

Una última ayuda para conseguir alcanzar, o al menos aproximarnos a ese estadio

maravilloso al que no llegaremos hasta la muerte – a la que Yeats llama “the Great Plain” (*The Old Age of Queen Maeve, The Shadowy Waters*), “Eden” (Introductory Lines), “country at the end of the world” (*The Shadowy Waters*), “The Happy Townland” (en su poema homónimo p.137), etc. –, la constituye la posibilidad de abandonarnos a nuestros sueños y a la actividad mental y espiritual que ellos conllevan. De ese modo conseguiremos recordar ese mundo, y ese estadio de perfección, aunque sólo sea vagamente. El propio Yeats explicó ésta, su teoría de los sueños, en el poema “The Withering of the Boughs”, mostrando cómo la actividad ensoñadora del ser humano es inversamente proporcional al florecimiento del mundo natural, material, físico, mortal. Esta capacidad y ayuda que los sueños nos proporcionan también aparece reflejada en las Introductory Lines a *The Shadowy Waters*, así como en la misma obra en boca del poeta, (p.143, vv.18-28), y del propio Forgael (p.156).

Bibliografía

- Ellmann, Richard. (1954), *The Identity of Yeats*, London: Faber.
- _____ (1973), *Yeats. The Man and the Masks*, London: Faber.
- Finneran, R.J., (ed.) (1983), “Yeats” *Annual n°1*, Bath: Macmillan Press.
- Fraser, G.S. (1968), “W.B. Yeats”, *Writers and their Work*, n°50, London.
- Jeffares, A.N. (ed.) (1989), *Yeats's Poems* (1968, 1984), London: Gill and Macmillan.
- _____ (1971), “W.B. Yeats”, *Profiles in Literature*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Man, Paul de (1983), *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia Univ. Press.
- Putzel, S.D. (1980), *Yeats's use of Irish Folklore & Mythology in the 1890's*, Toronto: Univ. of Toronto.
- Stock, A.G. (1964), *W.B. Yeats. His Poetry and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Unterecker, J. (ed.) (1963), “Yeats. A Collection of Critical Essays”, *Twentieth Century Views*, London & New York: Prentice-Hall.