



Vol 6, Nº 20 (mayo 2014)

LA POÉTICA, ESTÉTICA Y LENGUAJE DEL TEATRO *NOH* EN LA OBRA *CALVARY*, DE W. B. YEATS

Fernando Cid Lucas
AEO. Universidad Autónoma de Madrid

Luis Javier Conejero Magro
Universidad de Extremadura
conejero.lj@gmail.com

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Cid Lucas, F. y Conejero Magro, L: "LA POÉTICA, ESTÉTICA Y LENGUAJE DEL TEATRO *NOH* EN LA OBRA *CALVARY*, DE W. B. YEATS": en Observatorio de la Economía y la Sociedad del Japón, junio 2014. Texto completo en <http://www.eumed.net/rev/japon/>

RESUMEN

En el presente artículo analizaremos de forma somera la apariencia y el estilo literario en el que está escrita la pieza dramática *Calvary*, del autor irlandés William B. Yeats. En ella, como en las compañeras del grupo que conformarían sus denominadas *Plays for Dancer*, podremos rastrear la presencia del teatro clásico japonés, en concreto del *Noh*, fuente a la que llegó Yeats de la mano del poeta Ezra Pound en 1913.

Palabras clave: *Noh*, dramaturgia, influencias, simbolismo, *The Irish Literary Theatre*.

ABSTRACT

In this article, the literary style and the collateral visual effect of William Butler Yeats's play *Calvary* is analysed. This play is a case in point, as well as the other dramatic pieces from *Plays for Dancer*, to find out how well or strong the Japanese

drama of *Noh* is a source of inspiration for Yeats. This source of ideas was accessible to Yeats via the poet Ezra Pound in 1913.

Key words: drama, influences and tendencies, symbolism, W.B. Yeats's theatre aesthetics, Japanese *Noh* plays, *The Irish Literary Theatre*.

INTRODUCCIÓN

Por lo que se desprende de los trabajos críticos rubricados hasta la fecha sobre William B. Yeats (1865-1939), constatamos que dicho autor sigue siendo, fuera de su país de origen, mucho más conocido por su labor de poeta, por la que recibirá el Premio Nobel de Literatura en 1923, que como el gran dramaturgo que sin duda también fue. Una producción dramática la suya que parte desde el realismo imperante en el vecino Reino Unido, que marcaba los gustos del teatro en la Irlanda de la época (sustancialmente nos referimos a su capital, Dublín, que constituía el pulso escénico de todo el país, aunque existía también una interesante labor amateur en esa misma época en ciudades como Galway o Cork), pero que, con el transcurrir del tiempo, irá hacia derroteros más experimentales de manos de una nómina de dramaturgos que no dudarán, como es el caso de Yeats, en recurrir a ciertas influencias tomadas desde el recién descubierto en Europa teatro oriental.

YEATS, AUTOR TEATRAL

No hace falta decir que Irlanda ha sido un territorio fértil en lo que a la creación dramática se refiere, nombres como los de Oscar Wilde, George Bernard Shaw, o Brendan Beha dan fe de esto. Centrándonos en el autor que protagoniza nuestro ensayo, decíamos en el epígrafe anterior que Yeats comienza a escribir teatro influenciado por los autores realistas, rubricando obras en las que los grandes decorados y los vestuarios ampulosos son los protagonistas, tal es el caso de su pieza primeriza *The Countess Cathleen* (publicada en 1892); aunque los aires de la estética inglesa son palpables allí, su autor ya quiere comenzar a hablar en un idioma de lo claramente irlandés. Evidentemente, estos “comediones” iban dirigidos a una clase social alta, la que podía permitirse el lujo de pagar la entrada. Sin embargo, muy pronto cambiará su ideario dramático, ya que éste entrará a formar parte de su ideario político y de su Irlanda, independiente y separada de la identidad británica. Será con *The Land of Heart's Desire* (de 1894) con la que comenzará a cuestionarse nuevas posibilidades para el teatro.

Como decimos, es ésta, la de dramaturgo, una carrera temprana, al calor de buenos amigos, compañeros de gremio, como Lady Gregory, Synge u O'Casey, que pensaron y materializaron un nuevo teatro para la isla esmeralda, diferente del teatro inglés. Para obrar este cambio, dicho autores centrarán su atención en las gentes de Irlanda, en los campesinos, en los trabajadores de las turberas, en quienes, en definitiva, más en contacto estaban con la propia tierra de Irlanda. Pero también tendrá un lugar prominente en las obras teatrales ese caudal, casi inagotable, que conforman los mitos y

las leyendas gaélicas, cosa que los ingleses (salvando su imponente Ciclo Artúrico) no poseían.

Y fue en el teatro *Noh* de Japón, por su austeridad y por sus escasas necesidades escénicas, donde Yeats encontró elementos que encajarían muy bien para la preceptiva teatral que pergeñaba en esos momentos. Como él mismo afirma en su ensayo titulado “Symbolism in Poetry”, publicado en 1899:

“All sounds, all colours, all forms, either because of their preordained energies or because of long association, evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, whose footsteps over our hearts we call emotions; and when sound, and colour, and form are in a musical relation to one another, they become, as it were, one sound, one colour, one form, and evoke.”¹

Sonido y color, que fueron elementos que pronto incorporó Yeats a sus breves obras en verso pensadas como manifiesto irlandés escénico. En efecto, empleando un género que dominaba, el de la poesía, sumando breves intervenciones musicales y la salmodia de algunos pasajes, hecha por sus propios personajes, nuestro autor crea un pequeño grupo de títulos donde palabra, música y también danza forman una sola cosa; lo mismo que es el teatro *Noh*: la conjunción armoniosa de dichos ingredientes. Así, pues, creemos que esa idea de comunión de las artes pudo seducir a Yeats, pero también las temáticas en las que los dioses o los héroes de la tradición irlandesa aparecen dialogando con los seres humanos, como también sucede en las *kamimono* de dicho género teatral nipón. Eso sucederá en la primera de sus obras redactada sobre los patrones del *Noh* japonés, *At the Hawk's Well*, estrenada en Londres el 4 de abril de 1916, que para muchos de los asistentes resultó ser un lenguaje nuevo para el ámbito teatral. A esta le seguirán luego *The Dreaming of the Bones*, *The Cat on the Moon*, *The Only Jealousy of Emer* y la pieza que estudiaremos en nuestro breve ensayo, *Calvary*.

CALVARY Y EL TEATRO NOH DE JAPÓN

En una época de abierta lucha por la independencia y por la pura identidad de Irlanda (no olvidemos que en 1915 Yeats había rehusado su nombramiento como caballero del Imperio Británico, para sólo unos pocos años después, en 1922, aceptar orgulloso el cargo de senador del recién fundado *Irish Free State*), cada irlandés participaba en ella con los medios que tenía a su alcance, y la literatura fue el arma usada por Yeats; su poesía, pero especialmente su teatro, ese fenómeno vivo al que el espectador asiste para que le hable desde el escenario, una tribuna desde la que nuestro autor mostró el carácter y la idiosincrasia del pueblo irlandés, pero también desde la que mostró el valor y el arrojo de los héroes de su vieja tradición patria. El teatro en Irlanda fue, en su discurso pronunciado en la aceptación del Premio Nobel, uno de los motivos presentes:

¹ Recogido en: SEKINE, Masaru & MURRAY, Christopher, *Yeats and the Noh. A comparative Study*, Colin Smythe, Worcester, 1990, p xv.

“The theatres of Dublin had nothing about them that we could call our own. They were empty buildings hired by the English travelling companies and we wanted Irish plays and Irish players. When we thought of these plays we thought of everything that was romantic and poetical, for the nationalism we had called up - like that every generation had called up in moments of discouragement - was romantic and poetical.”²

“Añadir dignidad a Irlanda”, eso era lo que proponía *The Irish Literary Theatre*, movimiento del que formaba parte Yeats, lo mismo que algunos de sus amigos más íntimos; y esa dignidad –al menos parte de ella- la encontró nuestro autor en el teatro clásico de Japón. Fue en una fecha relativamente temprana, en 1913, de la mano del controvertido poeta Ezra Pound. No es que fuera Pound un amante confeso de Japón o de su literatura, no especialmente. Sin embargo, fue él el depositario de los borradores y traducciones de alguien que sí fue un hondo conocedor de Japón y de su cultura, nos referimos al profesor norteamericano Ernest F. Fenollosa. Fenollosa había desarrollado una brillante carrera como profesor de ciencias económicas en su país de origen y fue llamado por el gobierno nipón para enseñar en sus aulas universitarias en un momento (tras la *Reinstauración Meiji*) en el que el país asiático ansiaba asimilarse en todo a Occidente y, para ello, trabajar desde la docencia en la universidad era algo fundamental. Fenollosa terminó enseñando estética en Japón y cayendo enamorado ante la delicadeza de su arte, ya fuera pictórico, arquitectónico o teatral. Tradujo a poetas clásicos, teorizó sobre estética japonesa, practicó *Noh* él mismo y se preocupó porque esas cada vez más rotundas influencias que llegaban desde el exterior no acabaran por eclipsar la genialidad y los hallazgos japoneses en el campo de las artes.

Cuando falleció Fenollosa, quien fuese muy llorado por académicos y profesores en Japón, dejó unas cuantas carpetas repletas de sus manuscritos que bien merecían ver la luz en las imprentas. Y fue su viuda, Mary Fenollosa, quien contactó con el autor de *The Cantos* para tal tarea. El estilo de Fenollosa era el del riguroso académico que había sido en vida; carecía, empero, de la chispa y del lenguaje agradable al oído que requerían los poemas y las obras de teatro que había dejado inéditas. Para ello, nadie mejor que Pound, un poeta que manejaba el lenguaje con maña y que había dado muestras de conocer sus mecanismos internos, no para traducir -ya que poco o nada de chino o de japonés sabía el buen hombre- y sí para refinar el material que heredó del profesor Fenollosa.

Fue mientras trabajaba, codo con codo, con Yeats en el otoño de 1913, en Sussex, durante un retiro campestre para leer, ordenar escritos y tomar fuerzas, que el autor irlandés conoció las obras japonesas en traducción de Fenollosa y que en esos momentos estaban pasando la criba lingüística y estilística de Pound. Sabemos que Yeats mostró curiosidad, que preguntó por su naturaleza, que las leyó y que pronto comenzó a plantearse si este lejano molde escénico podría servir para crear sus obras de teatro “puramente irlandesas”.

² *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2013. Web. 12 Mar 2014. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/yeats-lecture.html>

Ahora bien, si las primeras cuatro obras citadas encontraron un referente puramente japonés, reflejándose en obras clásicas escritas en el país asiático, *Calvary* es un tanto más problemática en cuanto a rastrear su huella en Japón se refiere. Al parecer, Yeats se inspiró en un poema en prosa de Oscar Wilde titulado “The Doer of Good”, aunque la ironía que subyace en el poema de Wilde la trocará Yeats en simbolismo e, incluso, en llamadas a la doctrina religiosa hechas desde un punto de vista muy personal y elevadamente alegórico: “God has not died for the White heron³”, afirma, nada más comenzar la obra, el *Músico 2*.

Llevando todos máscaras, aunque en el *Noh* sea tan sólo el protagonista (*shite*) quien suele portar este adminículo, los personajes de Yeats recrearán la subida de Cristo al monte Calvario y, a la vez, se escenificará, jugando con el significado del vocablo, el trance último por el que pasó el Hijo del Hombre en sus postreros momentos. Pero es también el testimonio de quien viene de la muerte, tema éste que está, del mismo modo, en varias obras de *Noh*, como en las tituladas *Sumidagawa* o *Miwa*, y que vertebraba la pieza. En efecto, Lázaro ha sido devuelto a la vida por Jesús, pero es ahora este último quien se dirige, inexorablemente, hacia ella.

No hay, en efecto, una fuente directa desde el *Noh*, pero sí creemos que hay una forma aprendida desde este género en el uso del lenguaje, en el simbolismo de los versos y en la manera en la que la Naturaleza se imbrica con los personajes del *Calvary*.

EL CASO PARTICULAR DE CALVARY

Cuando Yeats empezó a escribir *Four Players for Dancers*, poca o casi ninguna relación habría podido tener para estudiar los secretos que explican la esencia de la tradición teatral del *Noh*. Afortunadamente, Yeats sí que pudo tener acceso a las traducciones de Ernest Fenollosa de algunas obras de la tradición *Noh*. Además, pudo reunirse con cantantes/actores japoneses de obras de *Noh* y con el bailarín Michio Ito. De esta escasa relación con la tradición dramática japonesa, Yeats no tuvo conocimiento directo con la filosofía del teatro *Noh*, como se ha mencionado anteriormente. Esta puede señalarse como la razón por la que estas obras de Yeats son frutos occidentales, con lejanas referencias japonesas.

El uso de las técnicas teatrales de Yeats obliga al espectador a experimentar la extrañeza y el efecto de novedad con el que Yeats juega. La separación de la intimidad y de la novedad es un claro ejemplo de la importancia explícita y de los experimentos sistemáticos que llevan al espectador de las obras de Yeats al éxtasis⁴. Sólo desde la

³ YEATS, W.B., *Select Plays*, Penguin, London, 2007, p.157.

⁴ Elizabeth Bermann Loizeaux resume este efecto característico de la obra de Yeats de la siguiente forma: “Yeats’s Noh-inspired drama gathers its effect from the tension between intimacy created by physical proximity, and ‘separating strangeness’ created by the explicit use of dramatic convention”. Elizabeth Bermann Loizeaux, “‘Separating Strangeness’: From Painting to Sculpture in Yeats’s Theatre”, *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*, 1, 1983, 82. Sin embargo, Bermann Loizeaux no examina las técnicas intimistas del teatro de Yeats.

década de los ochenta ha habido críticos⁵ interesados en la teatralidad de las obras de Yeats. El reconocimiento de estas características arroja claridad sobre algunas obras de Yeats entrelazando el lenguaje con la estructura, uniendo su puesta en escena con su efecto dramático. *Calvary* (1920) es un caso particular. La belleza de la obra *Calvary* puede deberse a la madurez de Yeats como dramaturgo y a sus experimentos japoneses previos. En esta obra se aprecian una serie de características que llevan de la mano al espectador desde su asiento hasta el efecto buscado por el autor. El éxtasis buscado, y alcanzado, por Yeats en *Calvary* ya nos da la clave para entender que esta obra no parte de una situación y una historia común. Así es como Yeats persigue y consigue la extrañeza con la que la obra se presenta. Como él mismo anuncia: “the distance from life which can make credible strange events, elaborate words”⁶.

Calvary se sostiene sobre los pilares de la extrañeza encontrados habitualmente en el drama contemporáneo. Además de breve y comprimida, la obra se sitúa en un momento especialmente importante: el ‘Viernes de Dolor’, bajo la luna llena⁷. El protagonista, Jesucristo, no es precisamente ordinario y común, sino extraordinario. En otras palabras, el personaje central de la obra de Yeats se encuentra alejado del espectador no sólo en el tiempo, sino en el plano de la normalidad y lo común. Los modos y las modas que rodean a Jesucristo –ya sea en esta obra o en la concepción generalizada que de él tenemos– no se asemejan en nada a nuestras costumbres o formas de vida. Además, en la versión de Yeats de la pasión, Cristo ya está muerto, evocando su experiencia como si de un sueño se tratara: “Good Friday’s come,/The day whereon Christ dreams His passion through”⁸.

Como se puede adivinar, Yeats nos muestra un Jesús en su viaje final, como si de una obra teatral de los siglos XV y XVI se tratara. Sin embargo, Jesús no está solo en su camino, pues se encuentra con una serie de personajes: desde las tres Marías “that live but in His love” (782) hasta el mismo Judas. Estos encuentros serán contados con ayuda de los elementos más interesantes que Yeats toma prestado del teatro *Noh*: un coro formado por tres músicos. Este marco en el que se encuadra la obra, no sólo funcional, sino también formalmente, ayuda a ese efecto de separación y extrañeza ya mencionado anteriormente.

En primer lugar, Jesús se encuentra con una banda de guasones. La acción se nos presenta mediante lo que el coro nos cuenta. Este grupo de mofadores precede al

⁵ Véase, por ejemplo, Sylvia C. Ellis, *The Plays of W.B. Yeats: Yeats and the Dancer*, St. Martin’s, Nueva York, 1995; o Karen Dorn, *Player and Painted Stage*, Totowa, Barnes and Noble, Nueva Jersey, 1984, entre otros.

⁶ YEATS, W.B., “Introduction”, *Certain Noble Plays of Japan*, Scribner, Nueva York, 2007, p.164.

⁷ La luna llena representa en la obra de Yeats un puente intercultural con el teatro de *Noh*, donde es habitual encontrar a la luna llena como testigo de los sucesos de la obra.

⁸ *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. Russell K. Alspach, Macmillan, Nueva York, 1969, p.781. A partir de ahora todas las referencias textuales a *Calvary* corresponderán a esta edición y la página se indicará en el texto entre paréntesis.

siguiente encuentro de Jesús, esta vez con Lázaro⁹. Después de manifestar sus dolores y padecimientos tras la resurrección, Lázaro se marcha, dejando a Jesús abatido y sin fuerzas. Tras Lázaro, son las tres Marías y Marta las que se acercan a Jesús –de nuevo, es el coro el que nos cuenta dicho evento–. Éstas intentan calmar y consolar a Jesús hasta que, como nos describen los músicos, se debilitan “[as] a drowned heron’s feather/Tossed hither and thither/Upon the bitter spray/And the moon at the full,” (784) y se asustan ante la llegada de Judas.

A partir de este momento, podemos apreciar un cambio en el tono y una sobriedad hasta ahora no apreciada. Antes de que Jesús le pida que se vaya, Judas le explica que su traición no buscaba su muerte sino la humanización de Jesucristo, desmintiendo así sus todopoderosos quehaceres. Inmediatamente después, la muerte de Jesús parece aproximarse a una velocidad vertiginosa. Tres soldados romanos entran en escena y le piden a Judas que alce el madero en la que van a crucificar a Jesús. Mientras Jesús fallece en la cruz tiene lugar el baile de los soldados, símbolo del desinterés, la indiferencia y la autonomía de aquellos que no sienten su pérdida. Mientras bailan, discuten porque todos quieren llevarse el manto de Jesús, hasta que deciden que “being friends” y “one day loses and the next day wins”, por lo que “join hand to hand and wheel about the cross” (786-787).

EL TRÁGICO ÉXTASIS DE CALVARY

Sin embargo, no sólo el contenido, también el continente de *Calvary* se encuentra en un plano de distanciamiento del público. En primer lugar, el lenguaje de la obra se distancia del lenguaje o la forma de hablar común y llana, pues es una obra en verso. Dicho lenguaje se transmite principalmente mediante el coro, que media entre los sucesos –los encuentros– de la obra y el espectador. Desde el teatro *Noh*, Yeats toma no sólo la idea de la obra fantasmal, sino, además, la música, las máscaras, el baile y el lenguaje rítmico y simplicista que nos ayuda a marcharnos de nuestro mundo cotidiano y ‘simplón’.

Visualmente la obra contiene y reprime la fuerza y la violencia de la pasión de Cristo, pues sintetiza y resume el evento a un diálogo breve y conciso. La acción principal carece de “acción”, contexto, explicación y aspavientos, por lo que se acerca e imita el estilo pausado y sosegado tan característico de Oriente. Jesús no pide ayuda entre sollozos. Los músicos bosquejan el momento de la pasión haciendo un esbozo de líneas equidistantes entre una garza –reflejo del ser humano– a la que no le afecta la muerte de Jesús. “God has not died for the white heron” (780-781) es el estribillo que el coro repite hasta tres veces. La garza está presente en la canción anterior a la entrada de Lázaro, en la que precede a Judas y en la pieza musical final.

Por lo tanto, uno de los elementos hartamente empleados por Yeats en esta obra es el de la repetición. Este aspecto se ve sustentado por el lenguaje de la obra –excepto

⁹ Resulta particularmente interesante el hecho de que Jesús, camino de su muerte, se cruce con Lázaro, figura y emblema de la resurrección. El misterio y el misticismo que dicho encuentro conlleva prevalecerá en la obra de Yeats hasta el final.

cuando hablan los soldados romanos, tosca y pobremente labrados en el arte de la retórica—, es decir, el pentámetro yámbico. Las repeticiones estructurales se encuentran principalmente en el lenguaje usado por los músicos del coro. En el encuentro de Jesús con la banda de guasones, camino al monte Calvario, se aprecia el sentido de distanciamiento y profundidad gracias a la repetición ritual. Otro ejemplo lo encontramos en los versos que circunscriben el encuentro de Jesús con Lázaro. En este diálogo la palabra ‘muerte’ (“death”) y todos sus lemas (“dead”, “died”, “death-stricken” ...) aparecen un total de dieciséis veces.

Otro de los patrones seguidos por Yeats es el sonido y su maleabilidad. La canción de apertura presenta en sus cuatro primeros versos una compleja amalgama de asonancias (“under”, “up”, “dumb” and “leap”, “dream”) y aliteraciones (“feathers”, “fish” and “dumbfounded”; or “motionless” and “moonbeam”); es más, no sólo hay repeticiones en el marco sino en el cuadro. La naturaleza, compuesta por su fauna y su flora, son elementos recurrentes y, en este caso, recurridos para la configuración de *Calvary*. La repetición en el imaginario de Yeats lo componen los mamíferos (“foal”, “rabbit”, “sheep”); las aves (“white heron”, “swan”, “cygnet”, “eagle”, “ger-eagle”) y las cualidades de la luz natural (“moonlight”, “the light of the desert”, “one-eyed day”). Yeats nos presenta un abanico de imágenes naturales, y, por lo tanto, familiares para todos; y una vez que el espectador se siente cómodo y cercano ante dichos elementos, el autor, mediante los músicos del coro, las contrapone. Este imaginario, natural y cercano, resulta ser un conjunto de opuestos y contrarios que hacen del camino al Calvario de Jesús, un paso adusto, difícil, escabroso y empinado.

Muchas de las técnicas usadas por Yeats en *Calvary*, como el uso de la máscara, el baile, la música, el ritmo y la repetición estructural sugiere un acto íntimo y privado. Yeats juega con medios estilísticos que esquivan la llamada a la reflexión directa y franca. Para ello, los elementos cuasi rituales que le brinda el teatro *Noh* encajan a la perfección. Sin embargo, Yeats, dentro de su expansionismo y de sus juegos dramaturgicos, va un paso más lejos e incluye la mitología cristiana como fondo del escenario. El dramaturgo adorna sus personajes arquetípicos, tomados del Japón más minimalista, con un origen y un sentido cristiano. La meta buscada por el dramaturgo en esta obra, que no es otra que la de llevar al público a la extrañación, es finalmente conseguida.

La suspensión de los sentidos y el embargamiento de las sensaciones meramente físicas son dos de las consecuencias estilísticas más relevantes de la obra, corolarios de la tragedia cristiana. Dicho estilo se ve encuadrado en lo que Yeats denominaría el ‘trágico éxtasis’ (“tragic ecstasy”)¹⁰. Esto no quiere decir que la obra concluya con la unión mística con Dios, de hecho, es posiblemente todo lo contrario. La simplificación a la que se ve sumida la obra llega a su estado más puro precisamente al final. Precisamente es en la última parte de la obra donde tiene lugar el baile. El baile representa en Yeats la unión sexual y espiritual, es decir, la unión de todas las cosas: el

¹⁰ YEATS, W.B., Yeats, *Essays and Introductions*, Collier, Nueva York, 1968, p.239: “Tragic ecstasy which is the best that art –perhaps that life– can give”.

cénit de sus obras. El baile en *Calvary*, posiblemente por influencia de Japón, es exactamente lo contrario. El trezado de movimientos llevado a cabo por los soldados alrededor del moribundo Jesús es la antítesis de la unión exultante y alborozada. El efecto final que producen los personajes y los elementos de esta obra, de especial manera los músicos del coro con sus intervenciones e interrupciones, hace que la obra, dentro del teatro más contemporáneo, deje de ser una obra, para que se convierta en un sueño.

BIBLIOGRAFÍA

OSHIMA, Shotaro, *W.B Yeats and Japan*, Hokuseido Press, Tokyo, 1965.

SEKINE, Masaru & MURRAY, Christopher, *Yeats and the Noh. A comparative Study*, Colin Smythe, Worcester, 1990.

TAYLOR, Richard, *The Drama of W.B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, Yale University Press, New Haven and London, 1976.

YEATS, W.B., *Select Plays*, Penguin, London, 2007.

ZWERDLING, Alex, *Yeats and the Heroic Ideal*, New York University Press, New York, 1965.