

WILLIAM BUTLER YEATS

**89 poemas**  
**(Antología poética 1883-1939)**

Edición bilingüe de José Francisco Ruiz Casanova



CATEDRA  
LETRAS UNIVERSALES



89 POEMAS  
(ANTOLOGÍA POÉTICA 1883-1939)

## LETRAS UNIVERSALES

WILLIAM BUTLER YEATS

**89 poemas**  
**(Antología poética 1883-1939)**

Edición bilingüe de José Francisco Ruiz Casanova

Traducción de José Francisco Ruiz Casanova

CÁTEDRA  
LETRAS UNIVERSALES

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2021  
www.catedra.com

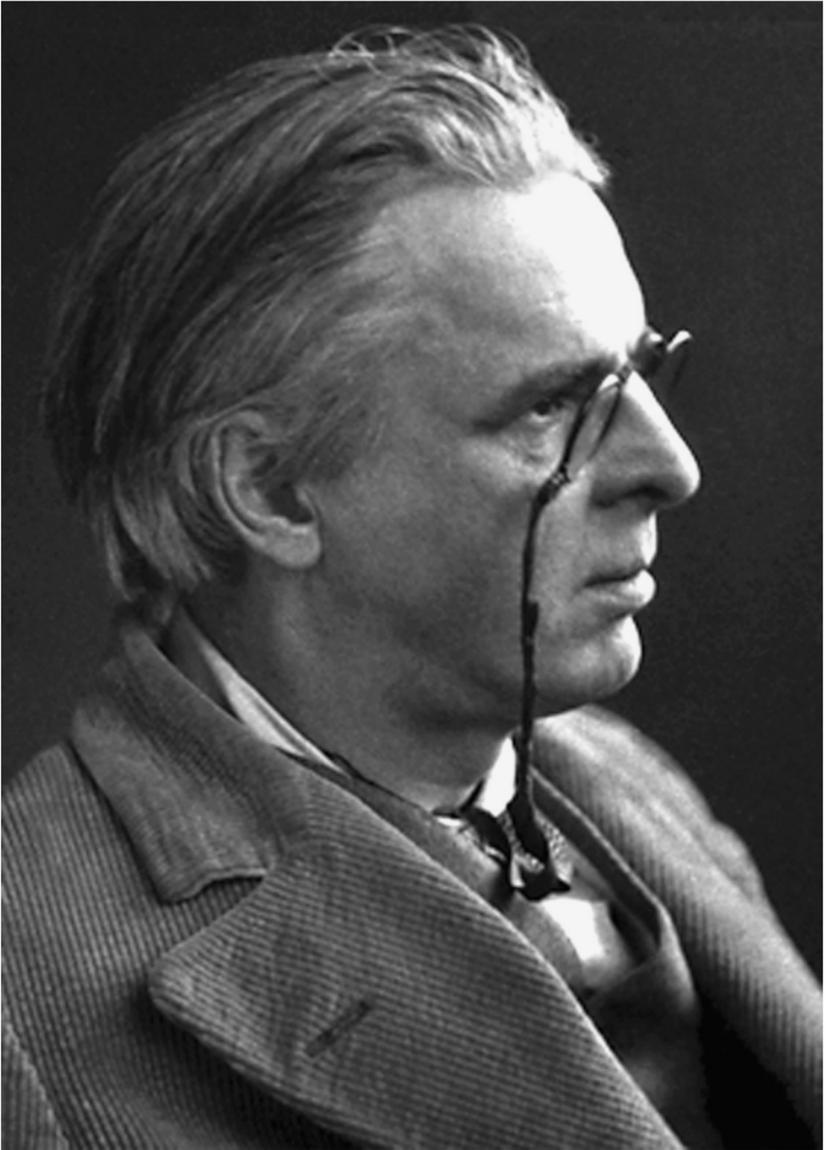
Diseño de cubierta: Diego Lara

Ilustración de cubierta: A. McCarron, *Woodland Path – Coole  
Desmene Townland*. (Licencia: Creative Commons  
Attribution-Share Alike 2.0 Generic.)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la traducción, introducción y notas:  
José Francisco Ruiz Casanova, 2021  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2021  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
ISBN: 978-84-376-4230-7  
Edición en versión digital 2021

# INTRODUCCIÓN



William Butler Yeats (1923)

El escritor debe morir todos los días de su vida, y renacer, según la frase del oficio de difuntos, como un yo incorruptible, como el yo contrario a todo lo que hasta entonces ha considerado como su yo personal.

W. B. YEATS,  
*Dramatis personae* (1935)

EN 1900, en un trabajo a propósito del reciente libro de Arthur Symonds *The Symbolist Movement in Literature* (1899), William Butler Yeats, quien ya por entonces había publicado tres colecciones de poemas, se sentía implicado en aquel estadio de renovación (y fundación) lírica que para la poesía moderna representaba el simbolismo y, para la literatura irlandesa, su personal proyecto de regreso a los orígenes legendarios y los arcanos de su lengua y su cultura<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> El libro, publicado en Londres por Archibald Constable en 1899, tuvo una segunda edición revisada en 1908. Está dedicado a W. B. Yeats con estas palabras: «¿Puedo dedicarle este libro sobre el movimiento simbolista en la literatura, tanto como expresión de una profunda y personal amistad como porque usted, más que nadie, simpatizará con lo que en él digo, siendo como es el representante máximo de ese movimiento en nuestro país? [...] Su movimiento literario irlandés es una de sus expresiones; su poesía y la poesía de A. E. pertenecen a él en su sentido más íntimo» (pág. V). Arthur Symonds había traducido, entre otros, a Verlaine; y famosas son también sus traducciones de Baudelaire, Mallarmé y

Sin simbolismo no puede haber literatura; de hecho, ni siquiera lenguaje. ¿Qué son las palabras mismas sino símbolos, algo tan arbitrario como las letras de que se componen, meros sonidos de la voz a los que hemos acordado otorgar ciertos significados, como hemos acordado traducir simples sonidos por tales combinaciones de letras? El simbolismo comenzó con las primeras palabras pronunciadas por el primer hombre, al nombrar todos los seres vivos; o antes, en el cielo, cuando Dios dio ser al mundo nombrándolo<sup>2</sup>.

De modo que el libro de Symonds fue, para él, motivo de celebración y razón para desarrollar una reflexión acerca de su poética. En Yeats, el fundamento teórico de la obra precede a la ejecución o la composición de la misma, y, para ello, se apoya en autoridades como Wagner, para la música, y Goethe, para la poesía y la filosofía<sup>3</sup>.

Yeats precisaba, para el que iba a ser su proyecto poético, hermanar el simbolismo, tal y como se entendía en las modernas corrientes literarias europeas, con una particular forma de alzar como símbolo la leyenda y la historia de su

---

D'Annunzio, entre otros. A decir de Denis Donoghue: «Si Symons es importante en la historia de Yeats, es principalmente porque introdujo en la sensibilidad de Yeats, en un momento crucial, una cierta entonación: no el puro francés de París, ni siquiera el puro Mallarmé, sino afables reverberaciones impuras; traducciones erróneas, si se quiere, pero traducciones erróneas tal vez más estimulantes que lo real para un poeta irlandés» («Yeats: the Question of Symbolism», en Anna Balakian [ed.], *The Symbolist Movement in Literature of European Languages*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 2007, págs. 279-280). Las traducciones de estos fragmentos son mías (y de aquí, en adelante, siempre que se cite un título en inglés).

<sup>2</sup> A. Symons, *op. cit.*, pág. 1.

<sup>3</sup> «Wagner dedicó siete años a disponer debidamente y a explicar sus ideas antes de dar comienzo a su música más característica [...] Goethe ha dicho: “El poeta necesita de toda la filosofía, pero debe dejarla fuera de su obra”» (sigo la traducción de Amando Lázaro Ros en William Butler Yeats, *Teatro completo y otras obras*, Madrid, Aguilar, 1956, pág. 1230).

tierra y de su cultura irlandesas; y, sobre todo en los comienzos de su obra lírica, se apoya en la raíz de la poesía —esto es, en la música— para desarrollar, más que una visión idílica o realista, la forma y el tono de una literatura que, según él, había desaparecido o había sido silenciada por el marchamo de lo popular. En su ensayo distingue entre «símbolos emotivos» y «símbolos intelectuales»: los unos evocan emociones; los otros, ideas. Y para ejemplificar el tránsito y la fusión entre uno y otro plano, escribe:

Si yo contemplo a la luz de la luna un estanque rodeado de juncos, la emoción que en mí despierta su belleza se mezcla con recuerdos del hombre al que vi arando cerca de su orilla, o con una pareja de enamorados que vi allí la noche anterior; pero si me pongo a mirar a la luna misma y me acuerdo de los nombres que tenía antiguamente y de sus significados, me muevo entre gentes divinas, y entre cosas que han dejado de lado nuestra condición de mortales: la torre ebúrnea, la reina de las aguas, el ciervo brillante en medio de los bosques encantados, la liebre blanca sentada en lo alto de la colina, el tonto de los tragos y hadas con su copa brillante llena de sueños, y es posible «que me gane la amistad de una de aquellas imágenes de maravilla» y «encuentre a Dios en los aires»<sup>4</sup>.

En esta convicción, la que va de la percepción al símbolo y de este al recuerdo y la nostalgia de lo trascendente, se fundamenta una parte de la poesía de Yeats<sup>5</sup>, una lírica que se apoya, siempre, en el *significado de la música*, y que desde ahí construye su interpretación del mundo<sup>6</sup>. En este senti-

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 1239.

<sup>5</sup> Como bien había apreciado ya Edmund Wilson en 1930, «con su crítica literaria proporcionó, mucho más que ningún otro, un equivalente inglés a la teoría simbolista de los franceses» (E. Wilson, *El castillo de Axel*, trad. de Luis Maristany, Barcelona, Destino, 1996, pág. 43).

<sup>6</sup> Dirá A. Symons, *op. cit.*, pág. 170: «Nuestra única oportunidad, en este mundo de completa felicidad, radica en nuestro éxito en cerrar los

do, podría decirse que la poesía de Yeats guarda cierta relación con la de Juan Ramón Jiménez, o viceversa, y que los más altos símbolos y las cadencias más elaboradas se aúnan, en el poema, con diseminadas estridencias semánticas, léxicas e incluso gramaticales que lo acercan, en ocasiones, a lo popular y, en su misma medida, lo alejan del lenguaje común:

La forma de la poesía sincera, a diferencia de la forma de la poesía popular, puede en ocasiones ser oscura, o fuera de lo gramatical, como en algunos de nuestros mejores Cantos a la Inocencia y a la Experiencia, pero debe tener las perfecciones que escapan al análisis, las sutilezas que tienen todos los días un nuevo sentido, y debe reunir todo esto lo mismo si se trata de una breve canción compuesta en un momento de ensoñadora indolencia, que de algún gran poema épico nacido de los ensueños de un poeta y de los de un centenar de generaciones cuyas manos no se cansaron un momento de manejar la espada<sup>7</sup>

Según T. S. Eliot, en un ensayo de 1940 que —como solía ser propio en él— bascula entre el elogio y la imposición personal de su gusto, Yeats precisó «más de la mitad de

---

ojos de la mente, amortiguar el sentido del oído y atenuar la disposición para aprehender lo desconocido».

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pág. 1242. En otro de sus ensayos, el titulado «¿Qué es poesía popular?» (1901), escribiría: «Pronto aprendí a librarme de otra ilusión de la “poesía popular”. Aprendí del pueblo mismo, antes de leerlo en ningún libro, que aquel no sabe separar la idea de un arte o de un oficio cualquiera de la idea de un culto rodeado de ritos y misterios antiguos» (*ibidem*, pág. 1147). Para Yeats, el artista se situaba en un lugar medio, entre el aristócrata y el hombre llano, tal y como asegura en su ensayo de 1907 «Poetry and Tradition»: «Tres tipos de hombres han hecho todas las cosas bellas: los aristócratas, los buenos modales, porque su lugar en el mundo los sitúa por encima del miedo a la vida; los campesinos, hermosas historias y creencias, porque nada tienen que perder y, en consecuencia, nada temen; y los artistas han hecho todo lo demás, porque la Providencia los ha colmado de temeridad».

la vida para llegar a esa libertad de expresión<sup>8</sup>, esto es, para lograr lo que el autor de *The Waste Land* denominaba «impersonalidad»<sup>9</sup>. Para Eliot, dicho tránsito, iniciado con los libros *In the Seven Woods* (1904) y *The Green Helmet and other Poems* (1910), culminará a partir del volumen *Responsibilities* (1914), marcando así, según el crítico y poeta anglo-norteamericano, una clara divisoria de la obra de Yeats en dos etapas e insistiendo en que es la segunda etapa («el poeta de la madurez») la que, a él como poeta y como crítico, le interesa: ni que decir tiene que este ha sido un lugar común de la crítica yeatsiana desde entonces, e incluso desde antes de las palabras de Eliot.

Es decir, si contemplamos la trayectoria lírica de Yeats como la de un ascenso que va desde la raíz misma del símbolo popular hasta la construcción de un sistema simbólico propio que articula y justifica su poesía, cabe preguntarse, como hace Cohen, hasta qué punto la complejidad —o el ensimismamiento estético— no conduce la obra hasta un paso más allá del idiolecto, hasta quizá un monólogo en el que solo el poeta es capaz de desentrañar el sentido de los símbolos que utiliza: he aquí uno de los riesgos que corre la poesía de Yeats y que, obviamente, se acrecienta cuando atravesamos fronteras lingüísticas y culturales. Como de-

---

<sup>8</sup> T. S. Eliot, «Yeats», en *Ensayos escogidos*, ed. de Pura López Colomé y trad. de Moisés Ladrón de Guevara, México, UNAM, 2000, pág. 259.

<sup>9</sup> Louis MacNeice, siempre puntual en sus réplicas, señala: «T. S. Eliot ha predicado repetidamente que la “impersonalidad” es virtud de poetas. Pero por impersonalidad entiende algo muy distinto de la impersonalidad del científico. Eliot evita el “yo” en su propia poesía, pero admitiría que el mundo del poeta es un mundo coloreado por él mismo, complicado por sus propias emociones, y reordenado sobre un principio que es anatema para un científico. Cuando Eliot ataca la “personalidad” en la poesía, realmente está atacando la clase de anarquía individualista que caracterizó al *Romantic Revival*» (L. MacNeice, *La poesía de W. B. Yeats* [1967], trad. de Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Utrilla y Sergio René Madero, México, FCE, 1977, pág. 28).

cía, de esto advierte J. M. Cohen cuando, al comentar el poema «The Secret Rose», escribe:

El argumento del poema es tan vago y tan insustanciales sus asociaciones, que el símbolo no se aclara nunca. Recuerda la manera fácil de William Morris, cuyo «Earthly Paradise» contiene muchas de estas oscuras invocaciones, compuestas con reminiscencias de poetas anteriores, y no al Yeats posterior, maestro del verso apretado. Uno de los principales defectos aparece aquí ya evidente: su hábito de suponer que el lector está enterado de sus ideas y símbolos privados<sup>10</sup>.

Tal y como Richard Ellmann establece, «buena parte de la poesía de Yeats había tratado de corporeizar el mundo espiritual y de espiritualizar el natural»<sup>11</sup>, de ahí que, para este crítico, la poesía de madurez de Yeats adquiere mayor relevancia en la medida en que, también, refleja la incertidumbre y la incapacidad para desentrañar lo que en algún momento creyó que debía ser revelado. En este orden de cosas, un cuarteto final, que nunca llegó a publicar, se alza de algún modo como *leyenda* de su propia poesía:

¿Cuál es la explicación de todo?  
¿Qué aspecto tiene para el hombre culto?  
Naderías que se arremolinan en la nada, o si se le antoja,  
Nada que discurre entre nada y nada<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> J. M. Cohen, *Poesía de nuestro tiempo*, trad. de Augusto Monterroso, México, FCE, 1963, págs. 115-116.

<sup>11</sup> R. Ellmann, *Cuatro dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, trad. de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 73.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 89. El poema original dice: «What is the explanation of it all? / What does it look like to a learned man? / Nothings in nothings whited, or when he will / From nowhere unto nowhere nothings run».

## LA FORMACIÓN DE UN POETA

En su *Envío para Ezra Pound*, autor «cuyo arte es opuesto al mío, cuya crítica elogia lo que yo más condeno, hombre con el que más discutiría si no fuera por el afecto que nos une», texto que forma parte de los varios prolegómenos de *A Vision* (1925), un ya maduro Yeats, que acaba de publicar uno de sus libros líricos que sería más aclamado (*The Tower*), hace esta confesión a su amigo:

Algunos de los lectores que yo más valoro, quizá todos los que me han leído durante años, sienten rechazo hacia lo que debe parecerles arbitrario, árido y difícil simbolismo. Sin embargo, este ha acompañado siempre a la expresión que une la mente dormida con la vigilia. Uno recuerda las seis alas de los ángeles de Daniel, los números pitagóricos, un libro venerado de la cábala donde la barba de Dios tremola entre las estrellas con todos los pelos numerados, esas complicadas tablas matemáticas que Kelly vio en la bola de cristal negro del doctor Dee, los diagramas que aparecen en el *Boehme* de Law en los que levantamos un trozo de cartulina para descubrir las entrañas humanas y el cielo estrellado. William Blake creía que esos diagramas eran de Miguel Ángel; pero él sigue siendo casi ininteligible porque jamás dibujó diagramas parecidos. Podemos sustituir (con esos duros huesos simbólicos bajo la piel) un tratado de lógica por la *Divina Comedia*, o por alguna cancioncilla sobre una rosa, o conformarnos con vivir nuestro pensamiento<sup>13</sup>.

Toda la poética de Yeats se resume en semejante disyuntiva, aun cuando no en su resolución: «conformarnos con

---

<sup>13</sup> W. B. Yeats, *Una visión*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela, 1991, págs. 34-35.

vivir nuestro pensamiento» o adentrarse en aquel legendario *bosque de símbolos*, donde las voces resuenan si bien son incomprensibles. Hay poetas que, al hacer recuento de su obra, la ven como resultado, como logro; otros, en cambio, tan solo alcanzan a comprenderla como tentativa; esto es, más que definir el perfil, señalan el escorzo, el gesto, la intensidad de la que se ha constituido su impulso creador<sup>14</sup>.

Si hubiéramos de trazar una estructura en etapas de dicho impulso, probablemente cabría diferenciar, en la poesía de Yeats, tres momentos: el inicial, que llega hasta la publicación de *The Green Helmet*, en 1910; un momento central, constituido por *Responsabilities* (1914) y *The Wild Swans at Coole* (1919)<sup>15</sup> y, por último, la obra lírica escrita desde la década de los años veinte hasta el final de su vida. Aunque también, por mor de dejar a un lado la pedagogía y escuchar con más detenimiento lo que el propio autor dijo de su obra, cabría ver en esta tan solo dos momentos separados y diferenciados por el contexto y la escritura de *A Vision*, libro impreso en 1925, pero cuya génesis se remonta a los años 1918-1920. Si bien es cierto que Yeats se empeñó, durante toda su vida y gran parte de su obra, en establecer vínculos imposibles de desasir entre su concepción poética y la ascensión de los símbolos, de lo oculto y de lo mágico, no cabe duda que —como hombre que fue— determinados acontecimientos sucedidos todos en-

---

<sup>14</sup> Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, se preguntaba «cuántos milímetros, metros, kilómetros» debería tener ese poema seguido que es la escritura misma.

<sup>15</sup> Es este sin duda, si no un libro fundamental en la lírica de Yeats, sí desde luego el libro que él sintió como bisagra entre sus dos momentos poéticos. Aun así, hay que coincidir con Harold Bloom cuando afirma: «Con la publicación de la segunda versión de *The Wild Swans at Coole*, en 1919, se presentó a su público un Yeats deliberadamente “diferente”» (H. Bloom, *Yeats*, Nueva York, Oxford University Press, 1970, pág. 190).

tre 1914 y 1918 marcaron no solo su biografía, sino también su obra lírica<sup>16</sup>.

Recompongamos, pues, ahora y en modo abreviado tal errancia por el símbolo, esto es, la que fuera trayectoria lírica del poeta llamado a construir el molde imaginario (y real) de la poesía irlandesa contemporánea<sup>17</sup>.

En la vida de William Butler Yeats (1865-1939) tres personas fueron determinantes: su padre, el pintor John Butler Yeats; su amor nunca correspondido, Maud Gonne; y su confidente, mecenas y amiga, Lady Gregory. Al primero debe su ser como poeta, sus primeras lecturas y el ambiente intelectual de su formación; a la segunda, su relación con la causa nacionalista irlandesa y su posterior desengaño; a Lady Gregory, el paisaje de Coole para su poesía y la posibilidad de constituir un teatro nacional irlandés (del que fue director) y de dedicarse él mismo a la escritura escénica.

Así, el padre del poeta, que abandonó su ocupación como abogado para profundizar en el desarrollo de su técnica y lenguaje como pintor, fue el preceptor que introduce al joven Yeats en la lectura de Blake, Shelley o Rossetti. En una carta, escribe John B. Yeats a su hijo:

Un poeta debería sentirse lo suficientemente libre como para decir por la mañana que cree en el matrimonio, y por la tarde que ya no cree en él; por la mañana que cree en Dios y por la tarde que no cree en Dios; lo importante no

---

<sup>16</sup> En este sentido, John Unterecker, en *A Reader's Guide to William Butler Yeats* (1959), Nueva York, Syracuse University Press, 1996, pág. 130: «Una serie de catastróficos acontecimientos internacionales, nacionales y personales tuvo lugar [...] La Primera Guerra Mundial, la muerte de Hugh Lane, el *Easter rising* de 1916, la amenaza de desmembramiento del patrimonio de Lady Gregory, el apresurado matrimonio del poeta y la muerte de Robert Gregory».

<sup>17</sup> Según Seamus Heaney, «Conquista, dificultad, trabajo: estos términos indican la naturaleza de la disposición creativa de Yeats» (*W. B. Yeats. Poems selected by Seamus Heaney*, Londres, Faber & Faber, 2000, pág. xx).

es que mantenga la coherencia mental, sino que preserve la integridad de su alma<sup>18</sup>.

Según su progenitor, hijo de un ortodoxo reverendo de la Iglesia irlandesa, hay dos clases de creencia, la poética y la religiosa, y la diferencia entre ambas es la libertad con que el hombre se expresa en una u otra.

Maud Gonne, la mujer que le rechazó sentimentalmente, la mujer por la que se había unido a la causa nacionalista irlandesa, representa el contrapunto real de lo que MacNeice llama la «Utopía Céltica», una Arcadia construida en sus primeros libros a partir de leyendas e historias populares, de la refundición y la reinstauración de una memoria colectiva que debía funcionar como épica de la conciencia. Según MacNeice: «Yeats no tuvo una visión congruente de Irlanda a través de su vida y esta se vio, debemos admitirlo, falseada muchas veces por las abstracciones, los buenos deseos, el sentimentalismo y el espíritu sectario»<sup>19</sup>.

El padre de Yeats fue, sin ninguna duda, su primera influencia y quien determinó de manera firme la dedicación literaria de su primogénito. La familia vive en Londres entre 1867 y 1880, por lo que la formación escolar del joven Yeats contrasta en su infancia y adolescencia primera con los periodos de vacaciones en Sligo. En 1880 el padre decide enviar a la familia a Dublín, y el joven Yeats estudiará, primero, en la Erasmus Smith High School (1881-1883) y,

---

<sup>18</sup> R. Ellmann, *Yeats. The Man and the Masks*, Londres, Penguin, 1987, pág. 19. Sobre el padre del poeta puede leerse también el interesante capítulo de A. Norman Jeffares, «John Butler Yeats, Anglo-Irish Man», en *The Circus Animals. Essays: Manly Anglo-Irish*, Londres, Macmillan, 1970, págs. 117-146.

<sup>19</sup> L. MacNeice, *op. cit.*, pág. 70. De hecho, MacNeice subraya cómo Yeats, en su último ensayo, de 1938, titulado *On the Boiler* («En el caldero»), «afirmó los valores reaccionarios que anhelaba ver implantados en su nación», motivo por el cual tilda a Yeats de sostener, al final de sus días, una «personal y elegante posición fascista» (pág. 73).

# A VISION

AN EXPLANATION OF LIFE  
FOUNDED UPON THE WRITINGS  
OF GIRALDUS AND UPON CER-  
TAIN DOCTRINES ATTRIBUTED  
TO KUSTA BEN LUKA

*By*  
WILLIAM  
BUTLER  
YEATS

LONDON  
PRIVATELY PRINTED FOR SUBSCRIBERS ONLY BY  
T. WERNER LAURIE, LTD.  
1925

*A Vision* (primera edición, 1925)

luego, en la Metropolitan School of Art de Dublín, tras haber rechazado asistir al Trinity College. En 1887, de regreso en Londres, y después de algunas experiencias con la Dublin Hermetic Society y de haber publicado algunos poemas en revistas, Yeats conocerá a Madame Blavatsky y tendrá relación, en primera instancia, con la boga finisecular de la teosofía, poco después, con la Golden Dawn, organización esta en la que trata con Florence Farr, MacGregor Mathers y Aleister Crowley. Este último se le declarará enemigo en la magia, y alentará desde sus panfletos y escritos de toda laya una fuerte animadversión por el poeta, a quien nunca perdonará que no hubiese considerado la calidad de los poemas que Crowley escribía y publicaba por entonces<sup>20</sup>.

Son, en realidad, los primeros años de la carrera literaria de Yeats y los últimos años del siglo XIX. De sus comienzos son los libros *The Wanderings of Oisín* (1889), cuya publicación coincide con el primer encuentro con Maud Gonne; y, diez años después, *The Wind Among the Reeds* (1899).

---

<sup>20</sup> Aleister Crowley (1875-1947), quien lo llama «demonólogo lacio y despeinado que podía haber puesto más cuidado en su apariencia personal sin incurrir en el reproche de dandismo», refiere así la anécdota de su primer desencuentro: «Tenía un conjunto de pruebas paginadas en mi cartera un día [de 1899], cuando fui a llamar a W. B. Yeats. Nunca me había parecido gran cosa su obra; me parecía carecer de virilidad [...] Sin embargo entonces me habría contentado con recibir palabras amables de un señor mayor. Le mostré las pruebas en consecuencia y les echó un vistazo. Se forzó a pronunciar unas pocas convencionalidades educadas, pero yo podía ver cuál era la verdad del asunto. Para entonces me había vuelto bastante experto en clarividencia, clariaudiencia y clarisentencia. Pero solo una persona muy estúpida podría no reconocer la ira negra, biliosa que lo sacudió hasta la médula. Pongo esto como prueba de que Yeats era un poeta genuino en su corazón, pues un mero charlatán habría sabido que no tenía razón para temer a un auténtico poeta. Lo que le hería era el conocimiento de su propia inferioridad incomparable» (A. Crowley, *Confesiones*, trad. de Jonathan Marqués, Madrid, Valdemar, 2018, págs. 191-192).



