

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

MODELOS DE LENGUAJE POÉTICO EN
TENNYSON: UN ANÁLISIS DE LA ECONOMÍA
POLÍTICA Y LA TEORÍA METAPOÉTICA EN
DOS LECTURAS DE MAUD

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor del Licenciado
Mauricio D. Aguilera Linde, bajo la dirección de la Dra. M^a Luisa
Dañoibeitia Fernández.

V^o B^o

M^a Luisa Dañoibeitia

Granada, 1994.

MODELOS DE LENGUAJE POÉTICO EN TENNYSON: UN ANÁLISIS DE LA
ECONOMÍA POLÍTICA Y LA TEORÍA METAPOÉTICA EN DOS LECTURAS DE
MAUD

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

LISTA DE ABREVIATURAS MÁS UTILIZADAS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. RETÓRICA Y VERDAD: RUSKIN Y LA TEORÍA POSITIVISTA
DEL LENGUAJE ARTÍSTICO

1.0. CONSIDERACIONES GENERALES

- Yeats ante las prácticas poéticas anteriores
- Objetivos generales de la investigación

1.1 EL POSITIVISMO EN EL ARTE: EL IDEAL DE LENGUAJE

- Comparación entre el método empírico de Whewell y la propuesta de modelo artístico de Ruskin.
- Implicaciones para el discurso literario: Control retórico.
- Ruskin y la llamada "pathetic fallacy".
- El lenguaje poético de Tennyson: la crítica decimonónica positivista.
- Las premisas retóricas ruskinianas de depuración del lenguaje poético en tres de los poemas del libro *Enoch Arden and Other Poems* (1864): *Enoch Arden*, *Sea Dreams* y *Aylmer's Field*.
- La poética romántica en los poemas del libro de 1827.

CAPÍTULO 2. EL MODELO DE LENGUAJE TRANSCENDENTALISTA: CARLYLE

- El transcendentalismo en la ideología literaria del S.XIX. Ejes nodales.

2.1. AXIOMA 1: LA LENGUA ES MÚSICA

2.2. AXIOMA 2: LA LENGUA ES EL ESPÍRITU DEL PUEBLO

2.3. DIFERENCIAS EN LAS CONCEPCIONES DEL LENGUAJE DEL TRANSCENDENTALISMO Y DEL POSITIVISMO

CAPITULO 3. TENNYSON Y LA TEORÍA DEL SIGNO POÉTICO

- Las dos tesis sobre el significado del signo en Tennyson: Lectura literal, fenomenológica vs. Lectura simbólica.

- La tesis de J.J. Sherry (1979). Fallos e inconsistencias de su teoría.

- Propuesta de integración de ambas lecturas dentro de dos modelos históricos de lenguaje: el positivismo y el transcendentalismo.

- Juego hermenéutico de los signos: *Sea Dreams*, *Enoch Arden*, *Idylls of the King*.

- Análisis de *Whispers*.

CAPITULO 4. MAUD Y LA HISTORIA CRÍTICA

- Recensiones negativas del poema tras su publicación.

- *Maud* y la "falacia patética".

- La locura del protagonista como tema central de la crítica del S.XIX: la teoría de la "objetividad" del poema.

4.1. MAUD Y LA CRÍTICA DEL S.XX

- Teorías psicoanalíticas y análisis de la locura del personaje.

- La crítica autobiográfica del poema: Rader.

- La crítica histórica: paralelos en relatos bíblicos (Chandler) o en el monodrama (Culler).

- El desenlace del poema: la llamada a la guerra. Lecturas literales.

4.2. EL TEMA DE LA GUERRA EN MAUD Y LA CRÍTICA DEL S.XIX

- Lecturas simbólicas: Johnson, Priestley, Shaw...

- Propuesta de una doble lectura: literal y simbólica.

CAPITULO 5. MAUD Y LA ECONOMÍA POLÍTICA

- Niveles en la ideología victoriana.

- La profecía de Nahum y "the Bedlam scenes" (Part II).

5.1. LA ECONOMÍA POLÍTICA EN CARLYLE Y RUSKIN

- Puntos cardinales en la teoría político-económica de Ruskin.

- El gobierno aristocrático.

- El orden temático en *Maud* y en *Past and Present*.

- Las metáforas marinas o náuticas del contrato social en el discurso político-económico.

CAPÍTULO 6. LA GUERRA COMO MODELO DE ESTRUCTURA SOCIAL: EL GOBIERNO DE LOS HÉROES

- Razones ideológicas del interés en un tipo de "guerra".

- Los tres significados mayores de WAR: espejo de las relaciones sociales del capitalismo; símbolo del estado social ideal transcendentalista; metáfora de la vida.

- Descodificación del término WAR en *Maud*: Partes I y III.

- Los siete rasgos del héroe según Carlyle.

- El modelo de héroe en *Maud*.

6.1. TRES PARADIGMAS DEL CONCEPTO GUERRA EN LA FILOSOFÍA SOCIOPOLÍTICA DEL S.XIX: EVOLUCIONISMO, TRANSCENDENTALISMO Y MARXISMO.

- La teoría darwinista y el concepto de "struggle for life".
- Marx y la "lucha" como motor de la historia.
- El concepto transcendentalista de WAR: G. B. Shaw y el lema "to make war on war".

CAPÍTULO 7. TENNYSON Y LOS POEMAS POLÍTICOS DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA.

- La crítica y los poemas políticos de Tennyson.
- *Locksley Hall*
- *Poems by Two Brothers* y el concepto apocalíptico de la historia.
- Los principios del concepto transcendentalista de HISTORIA.
- F.D. Maurice y la idea del estado.
- *Suggested by Reading an Article*: Elizabeth A. Francis y la interpretación del poema.
- Culto al guerrero: *Ode on the Death of the Duke of Wellington*.
- *Will*
- *The Penny-Wise*
- *Rifle Clubs!!!*

CAPÍTULO 8. MAUD Y LA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA: LA TEORÍA METAPOÉTICA TENNYSONIANA.

8.0. INTRODUCCIÓN

8.1. LOS SÍMBOLOS EN TENNYSON

8.2. LOS ESPACIOS POÉTICOS EN MAUD

8.3. EL CASTILLO

8.3.1. EL CASTILLO: NIVEL SOCIAL

- La interpretación de "the dreadful hollow"

- *Aylmer's Field*

8.3.2. EL CASTILLO: NIVEL DE CONOCIMIENTO

- Modelos de conocimiento: KNOWLEDGE vs. WISDOM.

- *In Memoriam*, CXIV.

- *The Ancient Sage*

- *The Princess*

- *Locksley Hall* y *Locksley Hall Sixty Years After*

8.3.3. EL CASTILLO: NIVEL DE LENGUAJE

- *The Fall of Hyperion* de Keats

Idylls of the King

- *The Palace of Art*

- *The Lady of Shalott*

8.4. EL VALLE Y EL BOSQUECILLO

8.5. EL MAR

CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

A mi madre, in memoriam.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis debe mucho a la ayuda generosa y al apoyo incondicional de personas e instituciones. En primer lugar, debo expresar mi agradecimiento a la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, sin cuya financiación económica el presente trabajo se hubiese realizado en un período de tiempo mucho mayor y, qué duda cabe, con mayores obstáculos; al Departamento de Filología Inglesa, a la biblioteca y hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, por cuanta ayuda me ha prestado en los últimos cinco años; a la biblioteca de University College Dublin, donde inicié la búsqueda bibliográfica; al Tennyson Research Centre y a sus autoridades por haberme permitido la utilización de sus valiosos fondos, y muy especialmente a Ms. Susan Gates, bibliotecaria a cargo del centro, por toda la paciencia que mostró conmigo durante mi estancia en Lincoln en agosto de 1993 y por sus consejos acerca de cómo sacar el mayor provecho de los manuscritos y de la biblioteca personal del poeta.

En segundo lugar, no puedo ocultar mi más sincera gratitud a todas las personas que me han facilitado ayuda y observaciones interesantes y acertadas cuando redacté una primera versión del trabajo: la directora del trabajo, Dra. M^a Luisa Dañobeitia, cuya percepción y agudeza críticas me sirvieron en todo momento de estímulo y ejemplo para no desistir en mi tarea; Inmaculada Jiménez, Gasparina de Laat, Mrs. Jennifer Reilly (University of Preston); Coleen Swift (College City San Diego), Wanda Balzano (Universidad de Napolés); Rosa Morillas y Marta Falces (Universidad de Granada), quienes durante el período de investigación me proporcionaron, desde sus respectivos

centros o durante una estancia en el extranjero, algún material bibliográfico, que me era del todo imposible conseguir desde aquí.

No puedo concluir sin añadir el reconocimiento explícito de todos aquellos profesores que me formaron críticamente durante mis años de estudiante, muy especialmente el magisterio de Juan Carlos Rodríguez y Luis García Montero.

LISTA DE ABREVIATURAS MAS UTILIZADAS

AP WHITMAN, W. *An American Primer*, ed. Horace Traubel,
Stevens Point: Holy Cow! Press, 1987.

CWO RUSKIN, J.(1870), *The Crown of Wild Olive. Four Lectures on
Industry and War*, Reimp. London: George Allen, 1906.

CH JUMP, J.D. (ed.) (1967), *Tennyson: The Critical Heritage*,
London: Routledge & Kegan Paul.

FC RUSKIN, J. (1872), *Fors Clavigera. Letters to Workmen and
Labourers of Great Britain*, 2 vols. New York: John W. Lovell,
1920.

LDP CARLYLE, THOMAS (1850), *Latter-Day Pamphlets*, Reimpr.
London: Chapman and Hall, 1894.

Memoir TENNYSON, HALLAM (1897), *A Memoir*, 2 vols., London:
Macmillam.

- MP RUSKIN, JOHN (1843), *Modern Painters*, 5 vols., Reimpr.
London: George Routledge & Sons, 1907.
- MPU RUSKIN, J.(1862-1863), *Munera Pulveris. Six Essays on the
Elements of Political Economy*, Reimpr. London: George Allen &
Sons, 1907.
- OH CARLYLE, T. (1844), *On Heroes, Hero-Worship and The Heroic
in History*, Reimpr., ed. H.M. Buller, 2 vols., London: Macmillan,
1926.
- OE DARWIN, CHARLES (1859), *The Origin of Species*, Reimpr.
Harmondsworth: Penguin, 1989.
- PP CARLYLE, THOMAS (1843), *Past and Present*, Reimpr. London:
Chapman and Hall, 1845.
- R RICKS, CHRISTOPHER (ed.) (1969), *The Poems of Tennyson*,
London: Longman.

SR CARLYLE, T. (1834), *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Reimpr. London: George Routledge & Sons, 1907.

TP RUSKIN, J. (1859), *The Two Paths*, Reimpr. London: George Allen & Sons, 1907.

TT RUSKIN, J. (1867), *Time and Tide by Weare and Tyne. Twenty-Five Letters to a Working Man of Sudderland on the Laws of Work*, Reimpr. London: George Allen, 1906.

UL RUSKIN, JOHN (1860), *Unto this Last. Four Essays on the First Principles of Political Economy*, Reimpr. London: George Bell & Sons, 1907.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Comentaba Peter Levi a propósito de su biografía sobre Tennyson que el principal motivo que le impulsó a investigar sobre la vida del poeta fue la poderosa atracción que la figura de este ejercía sobre él. Tennyson, muy a pesar de los incontables libros escritos sobre su vida y obra, continuaba siendo un misterio que él pretendía descifrar. Lo curioso es que tras haber dedicado un largo período de tiempo al estudio del poeta y algo más de tres mil páginas, Levi hubo de reconocer que Tennyson le seguía pareciendo tan misterioso como al principio. Mi actitud con respecto al poeta de Lincolnshire, tras haber leído detenidamente su obra y la muchas de las incontables teorías que sobre la misma se han expuesto hasta la fecha no difiere en absoluto de la de Levi. El lenguaje de Tennyson continúa planteando problemas e interrogantes que yo, por supuesto, tras cinco años de investigación no he podido totalmente resolver. Digamos que en el proceso de elaboración de la presente tesis doctoral he intentado despejar ciertas áreas vagas y confusas a través del análisis histórico y semiótico de uno de sus poemas más importantes *Maud*, pero no es menos cierto que en el intento también he podido contribuir inconscientemente a obscurecer otras.

Los inicios de esta tesis se remontan a 1989, cuando habiendo obtenido la licenciatura en Filología Inglesa por la Universidad de Granada, decidí como posible área de investigación la poesía de Alfred Lord Tennyson, un autor cuyo lenguaje planteaba problemas semióticos y semánticos más complejos de lo que un análisis formalista revelaba en sí. De la extensa producción poética con la que me encontraba, un poema, *Maud or the Madness* (1855) suscitó de inmediato un poder de atracción suficiente como para centrar mis esfuerzos en una revisión detenida sobre las múltiples teorías

expuestas e intentar exponer una interpretación nueva del mismo. La novedad del lenguaje que Tennyson había vertido en su poema y lo sugerente del tema -un personaje enfermo mental que construye una peculiar visión del mundo- fueron estímulos más que suficientes para dedicar casi cinco años de mi trayectoria investigadora a la tarea de descifrar algunos de los interrogantes planteados -y aún no definitivamente resueltos- en el texto, sin que disminuyese una cierta dosis de fruición en lo que estaba haciendo. Mis primeros contactos fueron con la Dra. M^a Luisa Dañobeitia, totalmente familiarizada con la obra poética tennysoniana y autora de algún artículo sobre *Idylls of the King*¹. Nuestras conversaciones sobre el tema confluyeron en la construcción de un proyecto de investigación que bajo su dirección presenté en la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía en Enero de 1990, y por el que obtuve una financiación económica, extensible a cuatro años. La idea seminal básica de aquel proyecto era, como la de casi todos los proyectos, demasiado amplia pero aún sigue siendo en cierto sentido válida. Se trataba de examinar un número determinado de poemas del autor y de aislar cuáles y cuántos lenguajes o códigos retóricos opuestos formaban parte del entramado discursivo de los mismos. Más en concreto el propósito básico consistía en delimitar hasta qué punto el código economicista, positivista y transcendentalista dominaban la estructura de obras como *in Memoriam*, *Maud* y *Idylls of the King*. Se trataba, por supuesto, de una idea que de un modo u otro entroncaba con los presupuestos bakhtinianos de la novela como discurso polifónico, i.e. formado por voces ideológicamente diferentes, pero esta vez centrada en el análisis del discurso poético, un discurso que, en tanto que literario, entendíamos desde

¹ DAÑOBEITIA, M^a LUISA (1991), Arthur, the Victorian Outsider: A Study of Tennyson's *Idylls of the King*, *Anuari d'Anglès XIII-XIV*, págs. 85-98.

una concepción afín a la del materialismo histórico como ideológicamente contradictorio. Tales fueron las directrices iniciales sobre las que encaucé mis primeros pasos. Obviamente el proyecto inicial poco se asemeja al resultado final, si bien la diferencia es más bien cuantitativa que cualitativa. El análisis se ha circunscrito casi exclusivamente a *Maud*, más por razones de compromiso metodológico y extensión que por factores de inaplicabilidad de la tesis fundamental: el lenguaje tennysonianos es, como veremos, un lenguaje caracterizado por una binariedad semántica del signo. Sus unidades discursivas pueden ser descodificadas siguiendo:

(a) Un modelo de lenguaje positivista, en virtud del cual el significante sólo es portador de un significado fenomenológico, literal. (X es Y).

(b) Un modelo de lenguaje trascendentalista, por el que X hace referencia mediante un proceso de analogía de base kantiana a una realidad espiritual, metafísica, no perceptible en cualquier caso empíricamente.

Dicha tesis es válida tanto para *Maud* como para el resto de la producción poética tennysoniana, si bien el poema de 1855 plantea como ninguno, desde nuestra perspectiva, la simultaneidad de lecturas.

Evidentemente una tesis que pretende dilucidar algunos de los modelos lingüísticos y por tanto epistemológicos presentes en la configuración de un determinado lenguaje poético es ante todo una tesis histórica e interpretativa. Con ello quiero dejar claro que mis planteamientos metodológicos son hermenéuticos dentro, claro está, de una concepción de la literatura como discurso ideológico y, por ende, histórico (Juan Carlos Rodríguez: 1984; Terry Eagleton: 1976). Tal afirmación puede resultar un tanto arriesgada sobre todo cuando el panorama crítico parece estar dominado por una metodología lingüística, o estilística si se quiere, claramente positivista en su base, que rechaza cualquier aproximación interpretativa (Sontag: 1961) y que sólo

otorga a la literatura una historicidad superflua, en cualquier caso no determinante semánticamente. Afortunadamente aún existe espacio para una crítica histórica (Sultana Wahnnon: 1991) que atienda los problemas del lenguaje sobre la base ideológica que los originó y que explique áreas de significado conflictivas en el texto literario como las resultantes de las contradicciones históricas que las produjeron. Los errores de dicha crítica puedan, quizá, ser más graves pero los aciertos -si los hubiere- son de mayor dimensión.

La presente tesis doctoral se halla dividida en ocho capítulos y uno final de conclusiones. En el primer y segundo capítulo hemos expuesto sucintamente los modelos lingüísticos y cognoscitivos presentes en la estructuración retórica y discursiva de la poesía de Tennyson: nos referimos al positivismo y al trascendentalismo respectivamente. Para el primer modelo hemos escogido a John Ruskin, fundamental en sus formulaciones sobre la naturaleza del lenguaje artístico, un lenguaje que él entiende como mimesis y copia exacta de la realidad empírica. Nos centraremos, durante el capítulo primero, en el análisis de dos de sus obras más importantes: *Modern Painters* (1843) y *The Two Paths* (1859) e intentaremos demostrar cómo los principios ruskinianos de observación fidedigna de la naturaleza en la construcción del lenguaje poético influyen en Tennyson en el control de las figuras retóricas. Por lo que se refiere al segundo de los modelos intentaremos elaborar una síntesis de sus principios operativos más importantes. Las fuentes primarias que utilizaremos incluyen autores como S. T. Coleridge, C.R. Trench, T. Carlyle, F. W. Farrar, R. W. Emerson y W. Whitman, entre otros.

En el tercer capítulo discutiremos cómo ambos modelos de lenguaje confluyen en la posibilidad de una doble lectura simultánea: una literal, que

afirma la naturaleza eminentemente empírica del signo poético (PICTURE-WORD), y otra simbólica, que subraya la idiosincrasia analógica del significado de los signos. Nuestra posición será la de rechazar tanto la tesis tradicional, i.e., la que defiende únicamente significados literales en Tennyson (Brooks, 1944; Tillotson, 1978, etc); como la que apoya la teoría de que el poeta era un simbolista adelantado a su tiempo (E. D. H. Johnson, 1949; MacLuhan, 1954). Partiendo de los presupuestos de J. Sherry (1979) quien sostiene la posibilidad de realizar una interpretación simbólica en la poesía de Tennyson pero la "resistencia" discursiva de ésta última (215), intentaremos explicar esta ambivalencia semántica como el resultado de la confluencia simultánea de dos paradigmas lingüísticos: el positivista y el transcendentalista. Tennyson crea un discurso que se amolda plenamente a las prerrogativas de una estética que persigue una objetividad empírica, pero al mismo tiempo introduce de una manera muy sutil toda una red de símbolos. Afortunadamente se ha avanzado mucho en este campo de investigación a partir de la década de los ochenta. Los artículos pioneros de Allan Dale y G. Scott, ambos de 1980, continuados desde diferente perspectiva por David Shaw (1987) y retomados por Donald S. Hair (1989; 1991) han puesto de manifiesto la influencia directa que las dos teorías del lenguaje dominantes tuvieron en el poeta a través del estudio detallado de parte de su obra. Todos los esfuerzos, sin embargo, se han volcado hasta la fecha casi exclusivamente en *In Memoriam* y han dejado de un lado la posibilidad de realizar un estudio sobre estas bases en *Maud*. Las respuestas ofrecidas, por otra parte, no coinciden plenamente con las desarrolladas a lo largo de este trabajo.

El capítulo cuarto es una breve introducción a la historia crítica de *Maud* desde su publicación en 1855 hasta las últimas décadas de nuestro

siglo. Dado que la mayoría de las teorías se centran en construir una explicación coherente de la guerra final con la que se cierra el poema, repasaremos las respuestas más sobresalientes obtenidas a este respecto.

Los capítulos quinto y sexto son un intento de ofrecer una interpretación literal del desenlace del poema desde una nueva perspectiva: vinculando *Maud* con los tratados trascendentalistas de economía política, o simplemente políticos (Carlyle y Ruskin principalmente) abordaremos la posibilidad de descodificar el conflictivo término WAR en un doblete de significado: uno que actúa como metáfora del sistema capitalista y un segundo que alude a una propuesta política muy específica del trascendentalismo.

El capítulo séptimo es simplemente un análisis de los poemas de los cincuenta tradicionalmente considerados mera propaganda política de Tennyson. Puesto que *Maud* se incluye para muchos críticos entre éstos últimos, nos veremos obligados a repasar algunos de los resortes ideológicos - concepción apocalíptica de la historia y función del bardo en la misma - operativos en el conjunto de poemas proféticos, analizados como un todo.

El capítulo octavo, por último, es un intento de ofrecer una interpretación propiamente simbólica de *Maud* dentro de un programa de teoría poética. El viaje desde un castillo hasta el mar nos había parecido desde las primeras lecturas una de las constantes más enigmáticas y curiosamente más ignoradas por parte de la crítica de la producción poética de Tennyson. Trataremos de averiguar qué significado simbólico encarnan dos términos claves como HALL y SEA, e intentaremos demostrar finalmente cómo ambos representan dos modelos poéticos opuestos.

CAPÍTULO 1

And thus, though we want the thoughts and feelings of the artist as well as the truth, yet they must be thoughts arising out of the knowledge of truth, and feelings arising out of the contemplation of truth. We do not want his mind to be a badly blown glass, that distorts what we see through it; but like a glass of sweet and strange colour, that gives new tones to what we see through it; and a glass of rare strength and clearness too, to let us see more than we could ourselves, and bring nature up to us and near to us. (J. Ruskin, MP, I, 48)

CAPÍTULO 1. RETÓRICA Y VERDAD: RUSKIN Y LA TEORÍA POSITIVISTA DEL LENGUAJE ARTÍSTICO

1.0. CONSIDERACIONES GENERALES

Resulta extremadamente difícil establecer cuáles son algunos de los ejes centrales sobre los que se articula la poética tennysoniana del período comprendido entre 1844 y 1859, no sólo porque cualquier aproximación a estudios de teoría poética parece condenada a limitarse a análisis y comentarios de poética de autor sino también -y esto constituye sin duda uno de los mayores obstáculos- porque la crítica tradicional y gran parte de la crítica moderna ha preferido obviar el período que nos ocupa, a saber, la época victoriana, o bien lo ha tratado simplemente como un paréntesis entre dos períodos álgidos de la historia de la literatura inglesa: nos referimos a la brillante tradición romántica y a la eclosión del movimiento simbolista a fines del S.XIX. De este modo, es demasiado frecuente encontrarse con una tradición crítica que abierta o tácitamente acepta como punto de partida indiscutible la existencia de una tradición romántica que se opone - o al menos es drásticamente suspendida- por la práctica poética victoriana. Esta afirmación que se ha convertido en principio dogmático, por así decirlo, ha generado un número no precisamente escaso de estudios sobre poética del S.XIX que han intentado localizar y explicar las afinidades temáticas y formales entre la poesía de Blake, Shelley o Keats, por citar sólo algunos de los nombres más destacados, y la práctica poética que se impone en las últimas décadas del siglo con autores como William Morris, W.B. Yeats y el movimiento simbolista *fin de siècle*. Más particularmente, la premisa que

parece haber sido mantenida casi unánimemente por un nutrido número de críticos literarios consiste en afirmar de un modo rotundo que existe un innegable *modus operandi*, llamémosle romántico, que se extiende desde William Blake, como el más reconocido predecesor del movimiento, hasta Yeats y poetas más tardíos, convirtiéndose los poetas victorianos en la única excepción a esta regla general. Evidentemente tal actitud crítica ha producido graves contradicciones teóricas y ha oscurecido substancialmente el panorama literario británico del último siglo. Veamos algunas de las contradicciones que se desprenden de este esfuerzo teórico consistente en aunar la gloriosa tradición de la poesía romántica inglesa con la producción poética de fines de siglo encabezada por Yeats, excluyendo la oscura ("drab") tradición poética victoriana.

I

En un intento desesperado y sin embargo fallido de escribir una historia literaria al uso, los críticos tradicionales siempre han situado la obra poética de W. B. Yeats en una posición privilegiada que, no obstante, ha resultado estar cargada de inconsistencias históricas, de etiquetas contradictorias y por consiguiente teóricamente nulas. Siguiendo una tendencia errónea consistente en dividir la historia en compartimentos-estancos, los críticos inevitablemente han convertido al poeta irlandés en la figura más sobresaliente de principios del S.XX, en parte porque supuestamente cumple la misión de enlazar la brillante tradición romántica de Blake o Shelley con la práctica poética posterior, y en parte porque Yeats vuelve la espalda al oscuro período de la

poesía victoriana y georgiana. A la luz de esta concepción historicista de la poesía y de la literatura en general, Yeats llevaría, por tanto, a cabo de un lado la ardua tarea de recuperar la poética romántica -misteriosamente dejada en el olvido durante medio siglo-, y de otro, la tarea aún más difícil de poner punto final a la práctica poética victoriana. Es obvio que incluso aceptando la tesis arriesgada de que Yeats fuese un visionario -como él mismo se proclamaba- desafortunadamente la evolución histórica de los fenómenos literarios es mucho más compleja que todo esto. En primer lugar, esta imagen simplista de la evolución poética decimonónica, sostenida por muchos críticos, implica la aceptación dogmática de que existe una tradición romántica cuyos ejes temáticos y formales se opondrían diametralmente a los de la poesía victoriana. Un buen ejemplo de esta actitud crítica puede fácilmente encontrarse en un libro clásico en los estudios de poesía moderna: *Romantic Image* (1957) de Frank Kermode. Kermode lleva a cabo un análisis magistral de los ejes más importantes de la llamada poesía romántica -principalmente "the twin concepts of the isolated artist and the supernatural Image" (163)- y en su intento de definir un término tan vago y confuso como "Romanticism" incluye a poetas como Blake, Shelley, Yeats y Eliot, agrupándolos dentro de una idéntica tradición poética. Ni que decir tiene que Tennyson o Browning, por nombrar sólo a dos de las figuras más sobresalientes de la época victoriana, son sorprendentemente excluidos, como si los principios resultantes de su análisis no fuesen en absoluto operativos en la obra de los poetas anteriormente mencionados. Según la tesis mantenida por Kermode (1957), Yeats pertenece sin ningún género de duda a la misma tradición que Wordsworth, Coleridge o Keats y la etiqueta de "romántico", o más bien de "neorromántico", puede ser aplicada a su obra

tan fácilmente como puede serlo a la poesía de Blake. Los victorianos quedarían, sin embargo, irremisiblemente excluidos de esta tradición poética o al menos un silencio crítico más que significativo se cierne sobre ellos.

Evidentemente las opiniones de Yeats sobre Tennyson han sido utilizadas y aún más frecuentemente -diría yo- mal utilizadas por los críticos partidarios de subrayar en exceso la naturaleza romántica -y, por tanto, el tono "antivictoriano"- que impregna la obra poética de Yeats¹. En la poesía de Tennyson el poeta irlandés sólo es capaz de ver "descriptions of the moral law for the sake of the moral law" y "a brooding over scientific opinion" (C.K.Stead, 12). Muy en la misma línea el conocido juicio crítico sobre poesía victoriana de T. S. Eliot ha sido una y otra vez citado para demostrar la diferencia substancial existente en los dos miembros antitéticos del binomio "Romantic poetry" vs. "Victorian poetry": "Tennyson and Browning are poets and they think; but they don't feel their thought as immediately as the odour of a rose" (Kermode, 139). Demasiado frecuentemente, en mi opinión, y no siempre de un modo acertado, estas declaraciones, que sólo pueden ser correctamente entendidas como juicios de valor dentro de un contexto de poética de autor, han sido presentadas no sólo como la prueba infalible de que Yeats, junto con T.S. Eliot, restaura la soterrada tradición poética del romanticismo, i.e. de que ambos vuelven conscientemente al uso de símbolos como el único medio de "escape the barrenness and shallowness of a too conscious arrangement" (*Autobiographies*, 319). También han sido argumentadas como evidencia indiscutible de que la poesía victoriana, a diferencia del lenguaje poético típicamente romántico, carece de una complicada estructura de imágenes simbólicas.²

En el otro extremo de esta polémica crítica, Robert Langbaum en su clásico estudio sobre poesía del S.XIX, *The Poetry of Experience* (1957), discute que no es posible hablar de dos tradiciones poéticas opuestas: la romántica y la victoriana. En realidad, él subsume ambas dentro de la misma estructura ideológica que surge tras la anexión del poder económico-político por parte de la burguesía a fines del S.XVIII. Siguiendo las ideas de Langbaum (1957), el tipo de poesía que surgiría en este período sólo puede ser correctamente analizado como "the Post-Enlightment ideological discourse" caracterizado por intentar superar la escisión producida por el racionalismo burgués entre "objeto" y "sujeto"(20-24). Por supuesto, existen innegables diferencias entre la llamada poesía romántica y la producción poética victoriana -Langbaum dedica todo su libro a ellas- pero la concepción histórica de la poesía como discurso que impregna ambas prácticas poéticas y la base ideológica que las sustenta son, en un sentido lato, iguales. Por consiguiente, las diferencias entre ambos discursos sólo pueden ser constatadas, una vez que aceptemos el hecho de que la ideología subyacente es a grandes rasgos idéntica.

En mi opinión, la teoría de Langbaum (1957) es básicamente correcta y puede ser aceptada como un buen punto de partida teórico, en tanto en cuanto nos ayuda a olvidar las dicotomías arquetípicas que los críticos han creado más o menos artificialmente entre la tradición romántica -Yeats incluido- y el discurso poético victoriano; dicotomías que en vez de aclarar el panorama poético de los siglos XIX y XX sólo actúan como un serio obstáculo teórico para la correcta percepción del mismo. Es sólo, pues, desde esta perspectiva que podemos aclarar la contradicción teórica que se produce cuando se analiza la posición que Yeats ocupa con respecto a las tradiciones

poéticas decimonónicas supuestamente opuestas. Es cierto que el poeta irlandés crea un lenguaje lleno de imágenes que nos retrotraen a la producción poética típicamente romántica -Blake y Shelley principalmente- y que la influencia de estos últimos sobre su poesía es lo suficientemente notable como para ser apreciada por el lector común y sistemáticamente analizada por el crítico. Sin embargo, no es menos cierto que una técnica poética como el llamado "dramatic monologue" es de clara acuñación victoriana y que la teoría yeatsiana de la máscara como el único medio de dotar a la poesía de objetividad y eliminar cualquier resto de emoción subjetiva fue al menos incipientemente desarrollada por poetas como Browning o Tennyson. Analizada desde esta perspectiva, la posición de Yeats en la historia de la literatura inglesa y su relación con el romanticismo y los victorianos es mucho más compleja y no parece someterse tan fácilmente a cualquier categorización superficial y simplista respecto a las tradiciones poéticas en cuestión. De este modo, el poeta irlandés puede rechazar la obra poética de sus más inmediatos predecesores e intentar librarse por todos los medios de su abrumadora influencia, pero su actitud hacia problemas centrales como la ciencia, el utilitarismo y la legitimidad moral de la industrialización y del progreso capitalista en un mundo abocado a un desenfrenado materialismo, debe no poco a escritores como Carlyle o Ruskin. Asimismo su concepción de la poesía como "a traditional statement of certain heroic and religious truths" (*Autobiographies*, 490) no es demasiado diferente a la propuesta por Carlyle:

*Literature, so far as it is literature, is "an apocalypse of Nature",
a revealing of the "open secret". It may well be named in*

Fichte's style " a continuous revelation of the Godlike in the Terrestrial and Common. (OH, II, 59)

Igualmente sus desesperados intentos de convertirse en el mitólogo de la ascendente burguesía católica de la época (Eagleton: 1976, 153) coinciden ampliamente con el papel profético asignado al poeta por el pensador escocés:

Prophet and Poet, well understood, have much kindred meaning. Fundamentally indeed they are still the same; in this most important respect especially, that they have penetrated both of them into the sacred mystery of the Universe. (OH, I, 97)

Finalmente la búsqueda de símbolos y mitos como uno de los únicos refugios donde poder defender su poesía y legitimarla frente a un mundo de atroz capitalismo con su acentuada división de clases, escepticismo y conocimiento empirista ("It is only by ancient symbols, by symbols that have numberless meanings beside the one or two the writer lays an emphasis upon, (...) that any highly subjective art can escape from the barrenness and shallowness of a two conscious arrangement into the abundance and depth of Nature" *Essays and Introductions*, 61) ya fue proclamada en términos parecidos por Carlyle como el único medio de infundir en el arte un valor moral duradero:

It is in and through Symbols that man, consciously or unconsciously, lives, works and has his being: those ages,

morever, are accounted the noblest which can best recognise symbolic worth and prize it the highest. For is not a Symbol ever, to him that has eyes for it, some dimmer or clearest revelation of the Godlike? (SR,230)

Por consiguiente, Yeats no pone fin a una práctica poética: muchos de los axiomas de su teoría poética no son más que reformulaciones de tradicionales preceptos ya acuñados en el discurso poético victoriano. Y es lógico pensar -si seguimos el planteamiento de Langbaum- que tampoco restituye ninguna tradición poética de principios de siglo, simplemente porque la poesía victoriana no anula ninguna de las premisas ideológicas del Romanticismo.

II

Hemos querido dejar este hecho suficientemente claro, a saber, que no existe ninguna relación antitética entre la práctica poética del Romanticismo y la de la época victoriana, tomando como ejemplo la actitud ambivalente de Yeats ante ambos discursos, antes de formular algunos de los principios de teoría poética que impregnan el discurso tennysonianos de mediados de siglo, i.e. el que se extiende desde la década de los cuarenta hasta 1859, fecha de la primera edición de *Idylls of the King*, centrando nuestros esfuerzos en una lectura de la que es sin duda una de sus obras más complejas: *Maud*, aparecida en 1855. Establecer algunos de los principios poéticos que justifican la especificidad del discurso de un poeta en cuestión no es -insistimos- una tarea precisamente fácil ni puede ser concluyente. Y no lo es

fundamentalmente porque por principios de teoría poética no entendemos única y exclusivamente lo que se ha dado en llamar poética de autor (las reflexiones del poeta sobre su obra y sobre lo que constituye la verdadera poesía), i.e. el discurso paralelo al puramente creativo que emana de una necesidad personal de justificar, legitimar y aclarar la propia obra. Por principios de teoría poética entendemos los principios últimos que determinan la estructura discursiva y el funcionamiento ideológico de una producción poética específica. Por consiguiente, dichos principios forman parte de lo que Terry Eagleton (1976) denomina "Aesthetic Ideology" y condicionan en gran medida la utilización de determinados tropos, figuras y géneros así como lo que puede ser válido o no para "la ideología de lo estético".³ Dichos principios, por tanto, justifican qué signos pueden constituir el lenguaje poético y cuáles no, i.e. qué elementos pueden coadyuvar hacia una determinada concepción del discurso poético y cuáles deben quedar irremisiblemente excluidos del mismo. La poética de autor, en tanto que expresión de determinados juicios de valor acerca de la poeticidad de un discurso, es, pues, sólo una parte importante pero no la única dentro de la formulación de los principios de teoría poética que subyacen a una determinada producción literaria. Lo mismo puede afirmarse acerca de las numerosas teorías estéticas o del arte publicadas hacia mediados del S.XIX y centradas exclusivamente bien en la psicología asociativa o bien en teorías embrionarias del inconsciente como base para la creación artística. Nos referimos en concreto a la obra de George Henry Lewes *The Principles of Success of Literature* (1865) como representativa de la primera corriente de pensamiento y al libro *The Gay Science* de E.S. Dallas como ilustrativa de la segunda. Dichas teorías, en tanto que modelo expositivo sobre la naturaleza

psicológica o fuerza motriz psíquica del proceso creador literario -asociación de imágenes sensitivas o ideas en estados conscientes en el primer caso; fenómenos inconscientes como emociones, delirium o sueños en el segundo- pueden ser interesantes desde un punto de vista de historia literaria, pero dejan sin explicar cuáles son los mecanismos operativos en la articulación discursiva de una producción poética. A fin de delimitar de un modo general cuáles podrían ser éstos, nos ha parecido mucho más riguroso examinar algunos de los textos coetáneos a las obras poéticas que nos ocupan con el fin de:

1. Analizar qué función cognoscitiva se otorga a la poesía como discurso frente a otras unidades discursivas, especialmente las llamadas científicas. Evidentemente esto nos obligará a replantearnos la tradicional fórmula aristotélica de la poesía como *arte de imitación o mimesis* y su asimismo tradicionalmente asignada función recreativa o didáctica ("to teach and delight" según la regla de Sir Philip Sidney y otros muchos). En un sentido más estricto, la cuestión nos empujará a redefinir la relación existente entre dos términos que han sido indisolublemente ligados en ecuación o totalmente disociados en oposición antitética en la larga tradición de teoría poética inglesa, tales como los implicados en el binomio Art-Truth (o si se quiere Art-Nature). La evaluación del papel de la poesía dentro del edificio del conocimiento humano, i.e. su especial configuración dentro del saber científico, nos llevará a reexaminar qué tipo de figuras retóricas pueden tener cabida dentro del lenguaje poético y cuáles deben ser cuidadosamente controladas. Dado que determinadas figuras o tropos producen una grave distorsión del conocimiento objetivo de la realidad, i.e. una total transgresión del principio lógico de veracidad, no es arriesgado en absoluto afirmar que

cierto tipo de lenguaje figurativo va a ser drásticamente suspendido a favor de otros recursos literarios, cuya aparición textual no genere proposiciones contrarias a las leyes del conocimiento factual.

2. Por último, estudiaremos la concepción de la poesía como discurso artístico emparentado o identificado con la música y la relación ideológica que se establece entre el lenguaje poético y el discurso musical como forma espiritual totalmente desprovista de materia.

Los textos fundamentales a los que nos hemos referido anteriormente son los siguientes: para el apartado 1 (Relación Poesía-Verdad: Control de Figuras Retóricas) hemos utilizado las obras clásicas sobre arte de John Ruskin: *The Two Paths* (1858-1859) y *Modern Painters* (1843). Para el apartado 2 (Poesía- Música) nuestro análisis se ha basado casi enteramente en algunos de los textos trascendentalistas fundamentales (S.T. Coleridge, Thomas Carlyle, R. C. Trench, Ralph Waldo Emerson y Walt Whitman, entre otros).

Analicemos, pues, detenidamente cada uno de los principios de teoría poética que pueden ser inferidos de dichos tratados y veamos qué relevancia pueden tener para el discurso tennysonianiano de mediados de siglo. Comencemos por Ruskin y su especial visión del arte, una visión -como veremos- que no está exenta de graves contradicciones, reveladas por una argumentación teórica que aparentemente propone una reducción del valor representativo del arte al de un simple *speculum*.

1.1 EL POSITIVISMO EN EL ARTE: RUSKIN Y SU IDEAL DE LENGUAJE.

Muy a pesar de que Ruskin no escribe ningún tratado organizado sobre arte ni expone ninguna teoría sistemática sobre la naturaleza del mismo, lo

cierto es que su influencia se va a convertir en una de la más importantes para la estética victoriana. No vamos a entrar aquí en una exposición detallada sobre la relevancia de un texto capital como *Stones of Venice* para todo el surgimiento arquitectónico neogótico en las ciudades industrializadas de la Inglaterra de mediados de siglo, ni en la decisiva influencia que *Modern Painters* tendrá para los prerrafaelitas. Nuestro objetivo se centrará en ciertos principios del arte que Ruskin desarrolla con amplitud en los ciclos de conferencias pronunciadas desde 1857 a 1859 y recogidas en el volumen titulado *The Two Paths* y, por supuesto, en el famoso capítulo XII del volumen III de una obra de capital importancia como *Modern Painters* (1843).

Sin duda, una de las ideas que el autor repite con marcada insistencia a lo largo de toda su obra es la conexión preceptiva que debe existir entre cualquier tipo de forma artística (bien sea pictórica, arquitectónica o literaria) y lo que él denomina "natural fact". En la primera conferencia que da título a la serie compilada bajo el título *The Two Paths, The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations*, Ruskin elabora una de sus más claras exposiciones sobre la estrecha relación de dependencia que el arte debe mantener con respecto a la observación empirista del mundo externo. Sus argumentos pueden ser brevemente desglosados del siguiente modo:

1. Toda manifestación artística es susceptible de haber sido originada por medio de dos procesos antagónicos ("the two paths"). Un breve repaso a las producciones artísticas que la historia ha generado nos demuestra que existe un tipo de arte totalmente desligado de la observación fidedigna de la realidad natural: un arte que, en lugar de producir una visión exacta y científicamente constatable de la realidad natural, sólo es capaz de proporcionar una distorsión de los fenómenos naturales tal y como éstos

pueden ser percibidos. Frente a éste, existe también otro tipo de manifestación artística basado plenamente en la fiel observación de la realidad natural que representa. Los ejemplos que Ruskin propone como arquetipos de uno y otro modelos de arte son bien conocidos: se trata del arte oriental - indio en concreto- en el primer caso, y del arte escocés como muestra del segundo; artes que en sus resultados concretos manifiestan una disociación del arte y la naturaleza ("art without nature" TP, 233) o bien una interdependencia entre ambos.

2. Todo producto artístico, al ser un producto social, genera una respuesta moral positiva o negativa en la comunidad o en el individuo. Dicha respuesta moral está directamente condicionada al grado de observación empirista de la naturaleza y al conocimiento objetivo de la misma que dicho producto manifiesta. Como regla inquebrantable, podemos afirmar que a mayor objetividad y exactitud en la representación artística del fenómeno natural, mayor incidencia del efecto moral positivo en el grupo social receptor de la misma. Por el contrario, el arte generador de imágenes falseadoras de la realidad empírica sólo puede ejercer "an influence of the most fatal kind on brain and heart, and it issues, if long pursued, in the destruction both of intellectual power and moral principle". (TP,233) De lo que se infiere que un criterio de veracidad aplicado a las formas artísticas de cualquier índole puede repercutir positivamente en una mayor moralidad:

...art, devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent to mankind, full of comfort, strength and salvation.
(TP, 233-234)

3. De los principios anteriores Ruskin deduce fácilmente que el arte ejerce una importante influencia sobre el destino moral y por ende político y económico de una nación. El arte cuando es observador objetivo de la realidad ("interpreter and discoverer of truth") de algún modo genera una respuesta moral que asegura el bienestar del estado. Por el contrario, el arte sensualista que distorsiona la percepción real de los elementos naturales "begins her actual catastrophe; and by her own fall -so far as she has influence- she accelerates the ruin of the nation by which she is practised". (TP, 230)

4. El arte es un producto útil en tanto en cuanto no olvide que su verdadera función es la de representar los fenómenos naturales con la mayor objetividad ("for primal aim the representation of some natural facts as truly as possible", TP 235) y, por tanto, la de avanzar en el conocimiento de la realidad.

Nos hallamos, pues, ante una concepción de arte muy similar al modelo aristotélico de representación mimética de la realidad: el producto artístico no debe nunca ignorar el mundo exterior, tal y como éste es percibido a través de los sentidos. Sin embargo, existen diferencias substanciales en la argumentación teórica sobre la verdadera naturaleza del arte con respecto a la tradición clásica. En primer lugar, el mecanismo de representación artística no coincide plenamente con el implicado en una palabra como *mímesis*: no existe una realidad objetiva externa a la que el arte deba imitar siguiendo la fórmula escolástica *Ars copia mundi*. Ruskin sólo habla de "observe" y de "report" pero nunca de "imitate" y mucho menos de "feign". Sin duda, el crítico es plenamente consciente de que el arte es sólo una transposición en otro medio material de una realidad empírica que nunca puede ser copiada en su totalidad ni imitada con exactitud. El lenguaje artístico es por definición

insuficiente para producir una copia fiel del elemento real que representa: "good art rarely imitates: it usually only describes or explains" (TP, 235). A lo sumo, su función se reduce a la de traducir o interpretar una realidad empírica en una imagen artística. Dicha traducción artística implica evidentemente una pérdida inevitable de las características definitorias del objeto real: ciertas experiencias olfativas, por ejemplo, son imposibles de plasmar en pintura. Esta carencia del arte para aprehender el objeto artístico en su diversa totalidad es, sin embargo, contrarrestada por una tendencia del artista a reforzar o enfatizar mediante diversos recursos experiencias sensitivas (luz/sombra, color en pintura de nuevo) que la realidad natural no siempre ofrece de una forma tan intensa. De este modo, las deficiencias del arte inherentes a un cambio de soporte material son compensadas por un énfasis añadido a ciertos rasgos del objeto que sólo el arte es capaz de conseguir. La imitación o la copia mimética no puede ser, por tanto, el mecanismo generador del arte. Aunque la premisa inicial exija una sumisión total de la obra artística a la naturaleza como única base para no infringir las leyes de verdad y objetividad, el resultado no debe ser una copia per se del mundo externo. Si existe algo parecido a un espejo o *speculum* en las manifestaciones artísticas, definitivamente no se trata ahora de un espejo transparente que refleje una imagen idéntica a la del elemento proyectado. Ruskin no hace sino insistir en la importancia de la forma ("plan", "design") en que el objeto es presentado a fin de producir algo útil y bello ("the object is to make everything that you offer helpful and precious" TP, 253). El proceso mimético aplicado en el arte produciría un fiel reflejo de lo imitado con todas sus virtudes pero también con todas sus imperfecciones:

A looking-glass does not design -it receives and communicates indiscriminately all that passes before it; a painter designs when he chooses some things, refuses others, and arranges all. (TP, 252-253)

Nos encontramos, pues, con una grave contradicción muy frecuente en formulaciones teóricas sobre el arte del tipo expuesto aquí por Ruskin. Como ya observamos en alguna otra parte⁴, se trata de reducir el campo del dominio artístico sólo y exclusivamente a la reproducción de lo objetivamente existente, i.e. de aquello cuya existencia puede ser verificada y constatada por una epistemología de base positivista. El siguiente paso consiste en anular la premisa inicial -"necessity of truth"- para dar paso sólo a la representación artística de aquello que puede ser considerado bello o en palabras de Ruskin "serviceable, memorable and beautiful". La imitación, por tanto, es inoperativa en el arte: la observación veraz y objetiva del fenómeno natural es en última instancia substituida por un proceso de idealización del mismo. El artista, pues, se enfrenta según el modelo preceptivo a una doble reducción de sus capacidades creativas:

(i) De un lado, sólo puede constituirse en arte aquello que existe en el objeto (léase mundo exterior) y, por tanto, empíricamente demostrable. Lo que existe en el sujeto (léase individuo) en tanto que producto de la imaginación o fantasía queda excluido de los límites de verdad y por consiguiente debe ser rechazado como falso. El arte indio, por ejemplo, con su creación de formas estereotipadas y geométricas evocadoras de motivos florales o animales sólo puede considerarse como un arte sensuualista abocado a una falsa reproducción de la realidad y por la misma razón a un deplorable

estado moral. De ahí el rechazo tajante de Ruskin a cualquier tipo de arte oriental⁵.

(ii) De otro lado, ni todos los objetos del mundo natural ni todos los rasgos de los objetos que el arte puede representar tienen cabida en el dominio artístico. El verdadero artista es sólo aquel que es capaz de escoger los objetos correctos ("selection", TP, 253) y de modelarlos acentuando sus virtudes y desdeñando sus defectos ("arrangement", ibid.). No existe, por subsiguiente, en el arte la imagen transparente de un *speculum*: si hemos de acordar que éste existe, indudablemente se ha convertido en un espejo empañado que no refleja sino que viene a idealizar lo proyectado.

Esta contradicción básica de principios que sustenta la argumentación de Ruskin no invalida el hecho de que se imponga al arte como regla preceptiva la sujeción a un criterio de verdad cuya significación hemos de aclarar. Como en el famoso ensayo de Walter Pater, *Style*, publicado tan solo treinta años más tarde, en 1889, la premisa inicial sobre la que descansa toda la exposición teórica de Ruskin es la vinculación directa que debe existir entre el lenguaje artístico en cualquiera de sus formas y lo que el crítico denomina "natural truth". Evidentemente la pregunta inmediata es qué debe entenderse por tal concepto y por la serie de términos semánticamente afines (*natural fact, observation/love/record of nature, veracity, truthfulness, certainty...*) o semánticamente opuestos (*false, falsehood, fancy, distortion...*). Sin duda este criterio de objetividad parece estar totalmente basado en el principio o axioma de verdad factual propio del discurso científico dominante de la época: el positivismo.⁶ El positivismo, como filosofía y epistemología del conocimiento, reconoce siempre un fenómeno natural como objeto que intenta definir, explicar y predecir a partir de los datos ofrecidos por la

experiencia sensitiva, datos que son ordenados y verificados mediante un método inductivo. El resultado es siempre un discurso que persigue un conocimiento objetivo de la realidad natural, conocimiento que se articula a través de un conjunto de proposiciones que se ajustan a un criterio de verdad empírica. De lo que se infiere que aquellas proposiciones que invaliden dicho criterio, i.e. aquellas que la experiencia demuestren que son falsas, deben ser excluidas del dominio del conocimiento científico⁷. No es, pues, demasiado difícil afirmar que gran parte de los principios propuestos por Ruskin para explicar la naturaleza del arte parecen literalmente extraídos de los axiomas que constituyen el lenguaje positivista. Si examinamos algunas de las leyes del discurso empirista y las contrastamos con los ejes centrales que sostienen la formulación ruskiniana del dominio artístico, las coincidencias son demasiado llamativas para pasar inadvertidas. Veamos los conocidos *Aphorisms Concerning Science* de un autor como Whewell⁸ y comparémoslos con las conclusiones alcanzadas por Ruskin. Distingamos entre objeto de discurso, método y vía de conocimiento y comprobemos cómo el positivismo impregna la teoría de crítico en sus principios más fundamentales.

WHEWELL

APHORISMS CONCERNING SCIENCE

1. Objeto del discurso científico: *Nature*
2. Objetivo: *Interpretation. Man is the interpreter of Nature. Science, the right interpretation.*

3. Vía de Conocimiento: La proporcionada por los sentidos. *The Senses place before us the Characters of the Book of Nature; but these convey no knowledge to us till we have discovered the Alphabet by which they are to be read.*

4. Método de Conocimiento: Ordenación de los datos empíricos. *The Alphabet, by which we interpret Phenomena, consists of the Ideas existing in our minds; for these give to the phenomena that coherence and significance which is not the object of sense.*

RUSKIN

THE TWO PATHS

1. Objeto del discurso artístico: *Natural facts.*

2. Objetivo: *Interpretation.* [The artist is he who] *is steady in the contemplation and exhibition of natural facts.*

3. Fuente de inspiración: Empírica. *First, the earnest and the intense seizing of natural facts: then, the ordering of those facts by strength of human intellect.* (TP, 254)

4. Método Artístico: Ordenación de los datos empíricos. *The collateral necessity [of art] is the visible operation of human intellect in the presentation of truth, the evidence of what is properly called design or plan in the work (...). A looking glass does not design -it receives and communicates indiscriminately all that passes before it.* (TP, 252-253)

Como el cuadro indica, la concepción del arte ruskiniana y el método científico positivista comparten una estructura discursiva demasiado parecida. En primer lugar, el punto de partida en ambos casos es idéntico: la observación de la naturaleza a través de los sentidos, con el fin no de describirla sino de interpretarla. En segundo lugar, en ambos lenguajes -el científico y el artístico- la información empírica es fuertemente controlada y depurada tras un proceso intelectual de "ordenación y verificación" en la ciencia, o de "selection and arrangement" en el arte. Tanto el científico como el artista someten los datos obtenidos a un proceso de filtración con el propósito de construir una teoría plausible de los hechos en el primer caso, o de crear un producto artístico en el segundo. Por último, aunque el objeto inicial en ambos lenguajes sea un conjunto de "natural facts", el resultado obtenido es muy diferente al fenómeno sensual que fue utilizado como *corpus* en la epistemología positivista o en el método artístico. Ambos discursos no operan, por tanto, como *speculum* de la serie primitiva de los datos empíricos. El científico parte de unas "ideas [...] that give to the phenomena that coherence and significance which is not the object of sense". El artista infunde en el conjunto de datos sensitivos que recibe lo que Ruskin denomina "design" o "plan". La finalidad de ambos es, de nuevo, totalmente idéntica: avanzar en el conocimiento objetivo de la realidad natural: "gain perpetually in knowledge and veracity" son las palabras de Ruskin a este respecto. Esta similitud entre uno y otro discurso en objeto, método y fin no debe sorprendernos en absoluto si aceptamos como hecho histórico reconocido la reestructuración epistemológica, incipientemente comenzada en el S. XVI y completada por la burguesía decimonónica, en virtud de la cual sólo los lenguajes llamados científicos pueden proporcionar conocimiento objetivo de

la realidad. La ciencia positivista en cualquiera de sus ramas surge así no sólo como la única fuente de conocimiento fáctico sino también como el único discurso válido regido por un criterio de verdad. El resto de los lenguajes humanos quedan, pues, desplazados a posiciones muy inferiores desde un punto de vista epistemológico y lejos de perseguir "truth" son redefinidos como discursos falsos (*non-fact discourses*: teología, por ejemplo) o como discursos ficticios (*fiction discourses*: la literatura en cualquiera de sus manifestaciones o formas). Frente a los discursos científicos, portadores de verdad y útiles, el lenguaje artístico vería reducida su función a la de recrear un término tan vago, confuso y cargado de valor ideológico como "lo bello". No resulta, pues, sorprendente desde esta perspectiva que la mayoría de los tratados sobre arte de la época intenten explicar el mecanismo del mismo aplicando criterios, métodos y objetivos idénticos a los de la ciencia⁹. Ni resulta tampoco mera coincidencia en este sentido que un término como *Truth* se convierta de pronto en el punto de mira de discursos ideológicamente tan opuestos como el transcendentalismo de un autor como Carlyle, la política económica de un pensador como Stuart Mill o la teoría estética de Ruskin. El positivismo, como se ha afirmado frecuentemente, se convierte, por tanto, en el paradigma de todos los demás lenguajes decimonónicos y su objetivo final (*to make a truthful interpretation of Nature*) es compartido desde diversas perspectivas por todos los discursos.

Es esta razón la que en última instancia explica el hecho de que en torno al término *Verdad* se construya toda una retórica sin precedentes: cualquier discurso del S.XIX parece hallar su única legitimización reconociendo como última finalidad la de abrazar un criterio tan ambiguo y, como afirma Robert O. Preyer, "value-laden" como *Truth (Victorian Science*

and Victorian Values, 61). No es así infrecuente encontrar toda una formulación retórica y un juego de referencias y apelaciones a un término que nunca es definido, pero cuya presencia textual parece determinar la justificación epistemológica y la validez del lenguaje como discurso. De este modo, el criterio de verdad objetiva paradójicamente domina una filosofía tan opuesta al positivismo como la trascendentalista. A pesar de que en el trascendentalismo encontramos toda una inversión ideológica del método y del objetivo empiristas, no es difícil localizar la presencia de la retórica positivista en los discursos de un autor como Carlyle. No es casual, pues, que éste haga de la verdad una deidad ("Truth is our divinity", OH, I, 12) y que en numerosas ocasiones intente demostrar sus principios argumentando no sólo su veracidad sino también su científicidad. Carlyle puede argumentar, por citar sólo un ejemplo, que el cuerpo humano es obra divina, que el hombre es Dios en definitiva ("We touch Heaven when we lay our hand on a human body" OH, I, 13), apelando a una prerrogativa de verdad objetiva propia del discurso positivista: "If well meditated, it will turn out to be a scientific fact: the expression (...) of the actual truth of the thing." (OH, I, 13). Ruskin, desde otra perspectiva, convierte el criterio de verdad en uno de los principios fundamentales del arte. Todo aquello que no se ajuste a dicha categoría axiomática, es falso y por consiguiente, no puede ser considerado artístico:

I say "certainty" for it is just as possible to be certain whether the drawing of a tree or a stone is true or false, as whether the drawing of a triangle is; and what I mean primarily by saying that a picture is in all respects worthless is that it is in all

respects False: which is not a matter of opinion at all, but a matter of ascertainable fact (...)." (TP, 400)

Ahora bien, ¿qué implicaciones puede tener la teoría artística de Ruskin sobre el discurso literario, y en concreto sobre el discurso poético? Si aplicamos los cuatro principios anteriormente esbozados, los resultados podrían ser expresados del siguiente modo:

1. Los dos procesos antagónicos característicos del arte darían como resultado en literatura bien un discurso desligado por completo de la naturaleza, o dicho de otro modo, un discurso que produce una representación falseadora de los fenómenos naturales, o bien un discurso plenamente basado en la observación fiel de la realidad natural.

2 y 3. Puesto que existe una relación proporcional entre el grado de observación objetiva de la naturaleza de un discurso y el contenido moral del mismo, no es difícil concluir que una literatura que trasmite al lector una visión fiel del mundo externo es más ética que una literatura sensualista que se niega a mirar al mundo tal y como éste se manifiesta a través de los sentidos. Este segundo tipo de literatura conlleva la degradación de la moralidad de un pueblo y, por consiguiente, su catástrofe económico-política.

4. De lo que se desprende claramente que la literatura puede constituirse como un discurso socialmente útil sólo y cuando no falsee el conocimiento empírico de la realidad y contribuya al avance del mismo.

Indudablemente, estos cuatro principios estrechan de forma considerable el dominio literario al reducirlo casi exclusivamente a la representación de lo que puede considerarse como fáctico y, por tanto, empíricamente observable. No es sorprendente a este respecto que una de las

áreas más conflictivas que se desprenden de la aplicación de los principios ruskinianos al discurso literario se localice en cuál debe ser el modelo de representación de la naturaleza. Evidentemente, la respuesta romántica a este respecto se hace totalmente inservible, no sólo porque el romanticismo significa un proceso de sacralización animista del mundo natural que contradice las prerrogativas de verdad del positivismo y del trascendentalismo, sino sobre todo porque un recurso poético tan utilizado en la poética romántica como la *personificación*, por citar sólo un ejemplo, supone una violación total del principio de observación objetiva de la realidad.¹⁰ Esto supone un cambio substancial no sólo en el tipo de imágenes poéticas que van a ser aceptadas como estéticamente válidas, sino también en el uso de recursos estilísticos (figuras y tropos). Dado que ciertas figuras retóricas producen una transgresión del principio lógico (e.g. la metáfora) dentro de la estructura semántica o contenido proposicional del lenguaje, es lógico pensar que su utilización va a ser restringida o al menos fuertemente controlada desde la perspectiva de un modelo de arte que sólo acepta como artístico -o literario en este caso- aquello que pueda ser indiscutiblemente reconocido como "natural fact".

Sin duda, los cuatro principios teóricos de Ruskin sobre el arte suponen una clara oposición a los ejes centrales que sustentan una práctica poética como la romántica. Las diferencias obviamente vienen dadas por el substrato ideológico que articula la exposición ruskiniana, claramente modelada según las pautas del discurso positivista, como ya hemos notado. De este modo, no resulta extremadamente difícil señalar algunos de los puntos en los que ambos discursos divergen substancialmente. Tomando como ejemplo más representativo a Wordsworth, intentaremos esbozar

algunas de las diferencias en la concepción del discurso poético subyacente en la teoría de nuestro autor y en la poética del Romanticismo:

(i) **Objeto del discurso artístico.** Es evidente que la diferencia esencial entre ambos modelos radica en lo que debe ser considerado como objeto del discurso artístico. Como ya hemos apuntado, Ruskin aboga por una notable reducción del dominio del arte, pues sólo califica como plenamente artístico la representación objetiva de la naturaleza, tal y como ésta puede ser aprehendida por los sentidos, según la máxima positivista. La distorsión del mundo natural en el arte o la creación del artista de una segunda naturaleza distinta a la ya existente son inmediatamente rechazadas como deficiencias propias del artista o como índice de una degradación moral de la comunidad social que las acepta. Sin embargo, la fórmula de Wordsworth a este respecto no puede ser más diferente. Para el poeta la verdadera función -y también el privilegio- de un discurso como el literario no es "to treat of things as they are, but as they appear; not as they seem to exist to the senses, and to the passions" (Shmiefsky, 107). Como fácilmente se desprende, se trata no de apostar por una percepción objetiva de los elementos naturales sino por una visión subjetiva de los mismos. Para Wordsworth el lenguaje poético surge de "his response to the object, not from his close observation of it" (Lionel Trilling, 133). Y puesto que el Romanticismo no es más que un intento de superar la escisión entre sujeto y objeto (Langbaum: 1957), no debe sorprendernos que se produzca una fusión sin precedentes entre la conciencia del poeta y la realidad natural, fusión que explicaría toda la retórica animista construida en torno a la naturaleza de la poesía romántica. Así mientras Ruskin propone como objeto del arte única y exclusivamente una visión empírica de la realidad natural que pueda ser constatada en cualquier

momento ("natural facts") y que esté desligada totalmente de la percepción subjetiva, en Wordsworth encontramos una inversión total de las premisas anteriores: lo que interesa al poeta no es el objeto en sí tal y como podría ser definido por la fórmula positivista sino el establecimiento de un vínculo espiritual entre el elemento natural y la percepción subjetiva. Volveremos a este punto más adelante cuando analicemos detenidamente la propuesta de Ruskin de depurar el lenguaje literario de cualquier técnica poética que implique falta de veracidad.

(ii) **Moralidad del producto artístico.** Si Ruskin establece una correlación entre el grado de moralidad de una obra de arte y el nivel de conocimiento objetivo que ésta proporciona, la poética romántica sólo reconoce como única verdad aquella proporcionada no por los sentidos sino por el espíritu, y como única religión una imagen animista de la naturaleza emparentada con el principio creador. Una naturaleza, en definitiva, que no puede ser intelectualmente aprehendida ("We murder to dissect") sino a lo sumo sensualmente intuida como una totalidad orgánica. No es sorprendente en este sentido que Ruskin considere las imágenes románticas como el fruto de una sensibilidad artística embotada (*excited state of the feelings*, MP 170) que sólo es capaz de distorsionar la percepción correcta de las cosas (*fallacy*). Desde una perspectiva totalmente opuesta, deberíamos entender la actitud enormemente crítica de un autor como Carlyle hacia los poetas paisajistas del S.XVIII, a quienes califica de simples "view-hunters" (SR, 162), obsesionados -según su propia interpretación- por la naturaleza en cuanto forma material, no en tanto que símbolo de una realidad transcendental oculta.

No resulta, pues, extraño que asistamos en el S.XIX al nacimiento de dos poéticas enfrentadas, i.e. sustentadas por posiciones ideológicas claramente encontradas:

(a) De un lado, para los exponentes de una concepción positivista del arte, un término como *romantic* sólo puede ser interpretado como sinónimo de falta de objetividad y por tanto de representación falseadora del objeto.

(b) De otro, para los defensores de la doctrina transcendentalista la estética positivista es errónea por la sencilla razón de que sólo es capaz de llegar a una comprensión parcial del universo, al enfocar su mirada en "the material form of things" y no en la esencia espiritual que las anima.¹¹

Sin lugar a dudas, es la primera poética, i.e. la doctrina positivista del arte, la que explica que un autor como Charles Kingsley rechace la filosofía emersoniana de unidad con la naturaleza como un todo orgánico divino. Para Kingsley el intento de escritores como Emerson, Thoreau o incluso Whitman de recuperar una fusión espiritual con el mundo natural sólo puede ser entendido como una doctrina panteísta: *Anythingarianism* es el término que Kingsley utiliza en concreto para explicar esa tendencia poética americana consistente en convertir los objetos naturales en auténticas deidades "as if Christians were cabbages"(Vance, 124). Esta incapacidad de un nutrido grupo de escritores victorianos de entender el verdadero mecanismo que subyace en las imágenes poéticas románticas o en las metáforas del transcendentalismo americano construidas en torno a la naturaleza, así como el rechazo de las mismas por ser estéticamente inaceptables (*fallacy, anythingarians*) explica en gran parte el hecho de que desde determinadas posiciones teóricas se proponga una paulatina reducción de la retórica romántica. Dicha proposición encaja plenamente con las aspiraciones

epistemológicas del positivismo: si determinadas figuras o tropos producen como resultado no una proposición objetiva acerca de la realidad sino una proposición falsa acerca de la misma, la única solución conciliadora con una concepción del arte como "interpreter and discoverer of Truth" es optar por su eliminación.

Sin duda, esta es la argumentación que sustenta el famoso capítulo XII del volumen III de la obra, *Modern Painters* (1843), donde Ruskin expone su teoría en torno a lo que él denomina *pathetic fallacy*¹². Su definición del término ("to attribute to [an inanimate object] characters of a living creature [when] the reason is unhinged by grief") incluye un amplio grupo de figuras retóricas (metáforas, metonimias, hipálages, etc.) emparentadas de algún modo con la técnica literaria de *personificatio* o prosopopeya. El argumento propuesto es bastante simple: una descripción poética como la de Oliver Wendell Holmes

The spendthrift crocus, bursting through the mold
Naked and shivering, with his cup of gold

contiene al menos cuatro transgresiones del principio lógico-semántico de verdad. *Spendthrift* es desde un punto de vista léxico [+animado, +humano] y, por tanto, no puede ser combinado con sustantivos como *crocus* [+animado pero -humano]. Lo mismo puede decirse respecto de las formas verbales no personales *naked* [+humano] y *shivering* [+animado], cuya aparición sintagmática junto al sustantivo en cuestión es gramaticalmente incorrecta. Esta incorrección gramatical es debida no a una transgresión en

el nivel fonológico o morfosintáctico de la lengua sino a una clara incongruencia semántica contraria -argumenta Ruskin- a nuestra más elemental percepción o conocimiento del mundo:

The crocus is not a spendrift, but a hardy plant; its yellow is not gold but saffron. How is it that we enjoy so much the having it put into our heads that it is anything else than a plain crocus? (MP, III, 169)

Dicha incongruencia semántica genera, pues, una proposición falsa inaceptable para una epistemología positivista que persigue un conocimiento objetivo y, por tanto, sin cabida en el modelo de arte propuesto:

It is an important question. For, throughout our past reasonings about art, we have always found that nothing could be good or useful, or ultimately pleasurable, which was untrue. But here is something pleasurable in written poetry, which is nevertheless untrue. (MP, III, 169-170) [El subrayado es mío]

Esta imposición del criterio de verdad objetiva a cualquier manifestación artística explica: 1º) Por qué Ruskin sólo es capaz de entender las transgresiones semánticas inherentes a gran parte de las figuras retóricas como simples falacias (*fallacy*), y 2º) Por qué aboga por la disminución de las mismas. Ahora bien, dado que el porcentaje de figuras o tropos que incumplen el criterio de verdad es muy alto (metáfora, símil, hipálage, personificación...) la propuesta ruskiniana significa una drástica reducción de

la retórica poética y, por tanto, una grave amenaza para la idiosincrasia del discurso literario.

Pero analicemos detenidamente la teoría de nuestro autor a este respecto. Ruskin distingue al menos dos tipos de falacia poética:

1. Una producida *under the influence of emotion, when the reason is unhinged by grief o by an excited state of feelings. (MP,III,170)*

2. Otra originada por una imaginación contemplativa (*contemplative fancy*).

En el primer caso, la distorsión de la realidad está motivada por un estado mental, presa de una fuerte emoción que empaña cualquier intento de percepción objetiva del mundo ("All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things", MP,III,170). Esta sería la llamada *pathetic fallacy*. En el segundo caso, la imagen falseadora de las verdaderas características del objeto estaría causada por "a willful fancy which involves no real expectation that it will be believed" (ibid.), i.e. por una imaginación caprichosa que crea imágenes totalmente desligadas de la realidad sin esperar que el lector confíe en ellas.

Evidentemente, dado que la falacia poética no es algo que encaje plenamente dentro del paradigma de arte al que venimos aludiendo, Ruskin no duda en proponer su inmediata reducción. De los dos tipos señalados arriba, el segundo es totalmente rechazado, puesto que es sólo el fruto de una imaginación poética sensualista que distorsiona sin motivo la realidad, mientras que el primero, el llamado *pathetic fallacy* debe ser cuidadosamente guiado y controlado de un modo u otro por algún criterio de verdad. En primer lugar, no toda falacia poética debe ser aceptada como puramente artística. A pesar de nuestra disposición a considerar este tipo de descripción "as

eminently poetical, because passionate", Ruskin no vacila en considerarlo como un claro índice de deficiencia o imperfección artística, propia de un arte de segunda fila:

If we look well into the matter (...) we shall find that the greatest poets do not often admit this kind of falseness -that it is only the second order of poets who much delight in it. (MP,III,170)

Ahora bien, ¿qué modelo de *pathetic fallacy* propone Ruskin como únicamente aceptable? Sin duda, uno en el que el lector sea capaz de descodificar inmediatamente el significado de la misma, i.e. de recuperar el verdadero referente semántico al que la descripción poética alude, sin confundir uno y otro. En otras palabras, el receptor de la obra de arte debe ser capaz en todo momento de distinguir nítidamente la imagen - *the vehicle*, y utilizamos aquí los términos de I. A. Richards (1936)- y el significado implícito -*the tenor*-. Esto supone que:

1. La relación entre *tenor* y *vehicle* debe ser semánticamente clara, i.e., basada en una analogía o similitud de fácil comprensión o descodificación.
2. La estructura lingüística del tropo debe marcar con nitidez que se trata de una comparación (*X es como Y*), no de una aserción (*X es Y*).

Esto podría explicar el hecho de que Ruskin considere como poéticamente válida una imagen como la de Dante cuando describe los espíritus que caen de la orilla de Caronte "as dead leaves that flutter from a bough". Ruskin no ve ningún inconveniente en aceptar dicha falacia patética, pues en ningún momento se asevera una proposición falsa contraria al

conocimiento objetivo (*SPIRITS ARE LEAVES THAT FLUTTER) sino que se construye una analogía tomando como base un fenómeno natural observable: el movimiento lento y ligero de las hojas en otoño. Analogía que, por otra parte, se hace explícita en el discurso mediante una marca lingüística (*as*), de modo que nunca se afirma que X (SPIRITS) es Y (LEAVES), sino a lo sumo que X es como Y.

Dante (...) gives the most perfect image possible of their lightness, feebleness, passiveness, and scattering agony of despair, without, however, for an instant losing his own clear perception that these are souls and those are leaves: he makes no confusion of one with the other. (171) [El subrayado es mío].

Sin embargo, una expresión metafórica como la que ejemplifican los versos de Coleridge - *The one red leaf, the last of its clan /That dances as often as dance it can-* distorsiona nuestro conocimiento objetivo de la realidad, pues supone una animización o personificación de un elemento natural ("he fancies a life in it"), del que confunde "its powerlessness with choice, its fading death with merriment, and the wind that shakest it with music." (ibid.)

Vemos, pues, que en cuanto a contenido proposicional se refiere, una figura retórica como el *símil* (*X es como Y*) está mucho más cercana a un ideal de arte que rechaza "what is not a fact", que una figura como la metáfora, carente por completo de marcas sintácticas comparativas (*like, as, as if, as though...*) y donde no es siempre fácil descodificar el proceso analógico y recuperar, por tanto, el referente semántico al que alude. La

metáfora animista, en tanto que implica una clara transgresión del principio lógico de verdad y, por consiguiente, genera una proposición falsa acerca de la realidad, no parece un recurso literario muy idóneo para un tipo de arte dominado por una concepción filosófica positivista. Si la estructura semántica implícita en una construcción metafórica (*X es Y*) se enfrenta a nuestra percepción del mundo natural y a nuestro conocimiento objetivo del mismo (pues sabemos que *X no es Y*), esto quiere decir que un discurso poético con un elevado porcentaje de metáforas es un discurso empíricamente falso y, por la misma razón, alejado de la estética ruskiniana, ya que toda forma artística debe ser "interpreter and discoverer of Truth".

Esto podría explicar por qué el discurso tennysonianos de mediados de siglo, comparado con una producción típicamente romántica, aparece como un discurso caracterizado no sólo por un número mucho menor de imágenes animistas sobre la naturaleza sino también por una importante disminución de expresiones metafóricas donde la relación *Tenor-Vehicle* no se apoye sobre una verdad objetiva. Volveremos a este punto más adelante pero analicemos ahora un tipo de metáfora muy común en Tennyson que ilustra la especificidad de su discurso poético a este respecto. El ejemplo está tomado de una obra fundamental *In Memoriam*. Ahora se trata del poeta dirigiéndose a su corazón en un apóstrofe:

*Something it is which thou has lost
Some pleasure from thine early years.
Break thou deep vase of chilling tears
That grief hath shaken into frost.*

(IV.9-12)

Evidentemente, el significado de la construcción metafórica de los dos últimos versos no puede ser descodificado sin una referencia obligada al fenómeno científico que Tennyson tiene en mente. Es obvio que existen aquí al menos dos transgresiones del principio lógico de verdad, pues ni un elemento como *tears* puede ser *chilling*, ni el dolor es capaz de convertir nada en hielo. Nos encontramos, pues, como Ruskin no vacilaría en subscribir, con una proposición falsa sobre la realidad, i.e. con una falacia patética que atribuye a objetos propiedades de las que carecen y acciones de las que son incapaces. Sin embargo, podríamos afirmar que se trata en este caso de una falacia aceptable, puesto que el poeta ha utilizado como referente semántico de la expresión metafórica un hecho natural constatable y empíricamente observable: el punto de solidificación del agua. La imagen poética es, por tanto, válida: Tennyson no ha hecho sino aplicar un principio natural a la experiencia personal del dolor provocado por la ausencia. Dado que las lágrimas son un elemento líquido, hipotéticamente podrían obedecer las mismas leyes que el método positivista observa que operan el agua. No es, por tanto, extraño que el propio Tennyson se apresure a explicar el fenómeno científico sobre el que, analógicamente y guiado por un criterio de verdad, ha construido la imagen en cuestión: "Water can be brought below freezing-point and not turn into ice -if it be kept still; but if it moved suddenly it turns into ice and may break a vase." (R, 867) Es a partir de este fenómeno científico que la metáfora expandida puede ser fácilmente interpretada: la voz del poema se muestra incapaz de llorar; las lágrimas congeladas por el dolor ahogado acabarán por romper su corazón.

Teniendo en cuenta esta clase de argumentos, es interesante observar cómo gran parte de los críticos coetáneos de Tennyson aprecian sus

metáforas, no en tanto en cuanto estas producen una clara violación de las leyes lógicas de verdad y objetividad, sino en tanto que la mayor parte de ellas parecen estar basadas en observaciones veraces e indiscutibles sobre la naturaleza. Dos años después de la muerte del poeta, en 1894, un crítico llamado Stopford A. Brooke analiza un poema tan polémico en este y en otros sentidos como *Maud* en los siguientes términos:

... here and there throughout the poem there are separate touches full of observation:

A million emeralds break from the ruby-budded lime

is as faith to the colour, as this which follows is to the sound of the thing described:

Just now the dry-tongued laurels' pattering

Seem's her light foot along the garden walk

Y en una nota a pie de página añade:

Nothing can be closer to truth than the line

The scream of a madden'd beach dragg'd down by the line

but it is only true for the beach of the southern coast where the sea-rounded pebbles of the chalk, piled in loose banks on the shore, are rolled over and over, grating and griding, by the retreating wave. (231)

Sin duda, Stopford A. Brooke parte de una metodología crítica de raíz claramente positivista y sigue muy de cerca las preceptivas del arte de Ruskin. No debe sorprendernos que gran parte de sus argumentos vayan dirigidos a demostrar que Tennyson es un gran poeta, simplemente porque es capaz de construir un lenguaje que no se separa en absoluto de la percepción objetiva de los fenómenos naturales. Lo que resulta totalmente paradójico es que utilice como apoyatura para su tesis ejemplos como los anotados arriba. Un verso como *The scream of madden'd beach* supone una clara animización de un elemento natural, y por tanto sólo puede ser considerado como "a fallacy", nunca como "a line close to truth", lo que evidentemente invalida su argumento. Sin duda es en el capítulo titulado *The Nature Poetry* donde Brooke establece una sistemática diferenciación entre las imágenes poéticas de los poetas románticos y la poesía de Tennyson con respecto a un eje fundamental: la representación de la naturaleza. Las conclusiones a las que llega pueden ser resumidas del siguiente modo:

(i) Frente a un proceso de animización del mundo natural presente en el discurso romántico (su análisis incluye autores como Wordsworth, Shelley y Byron), en Tennyson la descripción de la naturaleza es totalmente objetiva ("He described Nature, on the whole, as she was to his senses, as she appeared on the outside", 447), pues muy rara vez atribuye características humanas a los elementos naturales que representa: "He did not conceive of Nature as alive. He did not love her as a living Being" (448).

(ii) En oposición a un modelo de naturaleza concebido como una espiritualidad en el todo y en las partes, Tennyson sólo es capaz de ver la materia como materia ("...matter is matter to Tennyson", 451).

(iii) Si las imágenes románticas implican una animización de los elementos naturales (*personificatio*), en el discurso del poeta victoriano las descripciones "of what he sees of the outside of the world are luminous and true, but he does not perceive below the surface of the phenomena" (452). El ejemplo más claro de esta objetividad lo hallaría Brooke en su descripción del bosquecillo de Tintagil del Libro I de *Idylls of the King* (1859) donde "everything he said wondrously of the waves was yet scientifically true". (ibid)

Idénticas o al menos muy similares son las conclusiones a las que llega un crítico llamado Morton Luce (1895) en su obra *A Handbook to the Works of Alfred Lord Tennyson*, escrita un año después de la de Brooke. Para Luce un poeta puede ser considerado como un maestro indiscutible del lenguaje, siempre y cuando sea capaz de conjugar en su producción literaria "the three aspects of one great reality -truth" (39) Estos tres aspectos son la belleza (o lo que él denomina "emotional truth") en el dominio del sentimiento; la verdad intelectual en el área del conocimiento y la verdad moral en lo que el crítico llama "the reign of volition" (38). Para Luce, que de nuevo parte de una concepción del arte de clara tradición ruskiniana ("Art is truth expressed, by emotion, in a form of beauty"), la poesía de Tennyson significaría un desequilibrio de la balanza a favor de la verdad cognitiva, pues el poeta "attaches more importance to truth than to beauty".

De igual modo, R. H. Horne en *A New Spirit of the Age* (1844) analiza las descripciones del paisaje y del entorno natural en Tennyson como una extraña mezcla de "fidelity to nature and extreme beauty". A diferencia de la representación habitual de la naturaleza que encontramos en la poesía de Shelley, donde percibimos un claro proceso de idealización ("wiid brilliancy

of colouring [and] the apparently impossible effect") en Tennyson es imposible hallar cualquier tipo de "tendency to inventiveness in his descriptions of scenery" (ibid.), sino todo lo contrario: una fidelidad sin precedentes "in his drawings and colouring of a landscape". En oposición a la poesía romántica, nuestro poeta es capaz en definitiva de articular un lenguaje que reproduce sin falsear la naturaleza: "No poet more closely adheres to nature" (CH, 159).

La lista de apreciaciones críticas que coinciden, por tanto, en subrayar la objetividad del discurso tennysonian, por lo que a la representación del mundo natural se refiere, podría ser interminable. Como es fácilmente observable, todas sin excepción coinciden en distinguir una tendencia a describir el paisaje tal y como este puede ser aprehendido por los sentidos, lo que implica un rechazo de la personificación o de cualquier imagen animista como recurso poético (Brooke: 1894); un aumento consecutivo de descripciones basadas en principios científicos (Brooke: 1894; Luce: 1895) o al menos una observación fiel y exacta de la realidad natural (Horne: 1844).

Ahora bien, si la poesía de Tennyson, como los primeros críticos de su obra argumentan, supone una puesta en práctica de algunas de las principales tesis de la teoría del arte de Ruskin (subordinación del arte a un criterio de verdad objetiva, representación empírica de la naturaleza, etc...), esto nos conduce a:

(i) Una paulatina reducción de determinadas figuras retóricas (personificación, metáforas animistas e.g.) que presupongan una violación del conocimiento objetivo.

(ii) Un aumento de construcciones metafóricas basadas en la analogía de fenómenos empíricos (del tipo "freezing-point of water" de la estrofa IV de *In Memoriam*).

(iii) Una mayor utilización de tropos descriptivos: *hypotiposis*, *pragmatografía*, *topografía*, *cronografía*, *prosopografía*, etc..., puesto que estos no implican ninguna transgresión del principio lógico de verdad.

(iv) Un considerable incremento de tropos similéticos: *omiosis*, *comparaciones*...

Comprobemos estos cuatro rasgos estilísticos en algunos de los poemas que componen la que fue sin duda una de sus obras más populares *Enoch Arden and Other Poems*, publicada en julio de 1864¹³. Analicemos en primer lugar el extenso poema que da título al libro: se trata de un poema muy en la línea melodramática y del lenguaje de pasiones, tan característico del discurso pequeño-burgués del S.XVIII y S.XIX. Efectuaremos un recuento verso por verso de las principales figuras retóricas que suponen una violación de la representación "objetiva" de la naturaleza, a fin de comprobar si nuestra tesis en este sentido es acertada. Señalaremos con el signo { \emptyset } la ausencia de dichas figuras retóricas:

Versos 1-9 : *Topografía*: descripción del paisaje o del entorno en el que se desarrolla la trama de la historia narrada en el poema.

Long lines of cliff breaking have left a chasm;

And in the...

Versos 10-22: *Prosopografía*: los tres personajes centrales -Annie Lee, Philip Ray y Enoch Arden- son por primera vez introducidos en el poema (versos 10-15).

Pragmatografía: Una breve descripción de sus juegos infantiles es presentada al lector: *play'd...*(verso 15); *built their castles...* (verso 19)

Versos 23-36: *Pragmatografía*.

Versos 37-60: *Metáfora*: *dawn of rosy childhood* (verso 37)

Metáfora: *the new warmth of life's ascending sun* (verso 38).

Versos 61-79: *Símil*: [Philip "crept down into the hollows"] *like a wounded life* (verso 75).

Versos 80-100: *Metáfora*: *rosy child of her solitudes* (verso 90)

Personificación: *wrathful seas* (verso 91)

Versos 101-127: { \emptyset }

Versos 128-147: *Símil*: [the shadow of mischance appeared no graver than] *...as when some little cloud*

Cuts off the fiery highway of the sun

And isles a light in the offing... (versos 129-131)

Símil: [he knew her] *as a horseman knows his horse* (verso 136).

Versos: 148-156 y 157-167: { \emptyset }

Versos: 168-181: *Símil*: [Having ordered all as neat as close] *...as Nature packs*

Her blossom on her seedling (versos 178-179).

Versos 182-200: { \emptyset }

Versos 201-216: *Metáfora*: *The current of his talk* (Verso 203).

Versos 217-237: { ∅ }

Versos 238-243: { ∅ }

Versos 244-259: *Símil*: [she mourn'd his absence] *as his grave* (Versos 246)

Metáfora: *set her sad will no less to chime with his* (Verso 247).

Versos 260-269: *Símil*: [the little innocent soul flitted away] *like the caged bird escaping suddenly* (Verso 268).

Versos 270-284: { ∅ }

Versos 285-312: *Símil*: [his babes were running wild] *like colts in the waste* (Verso 304).

Versos 313-327 y 328-340: { ∅ }

Versos 341-358: *Símil*: [Enoch seem'd to them] *Uncertain as a vision or a dream* (verso 353).

Símil: [Enoch seem'd to them] *Faint as a figure seen at dawn* (Verso 354).

Versos 359-368: *Símil*: [Blanch'd with his mill] *like the working-bee in blossom-dust* (verso 363).

Versos 369- 380: { ∅ }

Versos 381-394: *Símil*: [crept into the shadow] *like a wounded life* (Verso 383).

Versos 395-418: { ∅ }

Versos 419-436: *Símil*: [You have been] *as God's good angel in our house* (verso 420).

Versos 437-448: { ∅ }

Versos 449- 468: *Símil*: [his voice shaking] *like a drunkard's hand* (verso 462).

Versos 469-485: *Símil*: [all evil faces clung] *like serpent eggs together* (verso 477).

Versos 485-506: *Metáfora*: *the blind wall of night* (verso 488).

Versos 507-522/523-533/534-536/537-549/550-558/559-567: {∅}

Versos 568-595: *Símil*: [the lawns and winding glades] *like ways of Heaven* (verso 569).

Versos 596-608: *Personificación*: *the low moan of leaden colour'd seas* (verso 608).

Versos 609-617: {∅}

Versos 618-662: *Metáfora*: *Enoch's early silvering head* (verso 618).

Personificación: *the lazy wind* (verso 653).

Versos 663- 677: *Personificación*: *on the nigh-naked tree...* (verso 672).

Versos 678-685: {∅}

Versos 686-695/ 696-712: {∅}

Versos 713-726: *Símil*: [the light allured him] *as the beacon blaze allures the bird of passage* (versos 724-725).

Versos 727-737/ 738-753: {∅}

Versos 754-766: *Símil*: [a terrible cry] *like the blast of doom* (verso 765).

Versos 767-773: *Símil*: [he turning softly] *like a thief* (verso 767).

Símil: [closed it as lightly] *as a sick man's chamber door* (verso 772).

Versos 774-776/777-787/788-794: {∅}

Versos 795-828: *Símil/ Oxímoron*: *like fountains of sweet water in the sea* (verso 799).

Versos 829-897: *Metáfora: Fast flow'd the current of her easy tears*
(verso 861).

Versos 897-901/901-908/909-911: { \emptyset }

Metáforas y Personificaciones:

1. *dawn of rosy childhood*
2. *the new warmth of life's ascending sun*
3. *rosy idol of her solitudes*
4. *wrathful seas*
5. *the current of his talk*
6. *sad will to chime with his*
7. *the blind wall of night*
8. *lonely sea*
9. *early silvering head*
10. *lazy wind*
11. *nigh-naked tree*
12. *Fast flow'd the current of her easy tears*

Símiles:

1. *like a wounded life*
2. *as when some little cloud...*
3. *as a horseman knows his horse*
4. *as Nature packs/ Her blossom on her seedling...*
5. *as his grave*
6. *like a little bird escaping suddenly*
7. *like colts about the waste*
8. *as a vision or dream*

9. *as a figure seen in early dawn*
10. *like the working-bee in a blossom dust*
11. *like a wounded life [repetición del primer símil].*
12. *as God's good angel in our house*
13. *like a drunkard's hand*
14. *like serpent eggs together*
15. *like ways to Heaven*
16. *as the beacon -blaze allures the bird of passage*
17. *like the blast of doom*
18. *like a thief*
19. *as a sick man's chamber-door.*
20. *like fountains of sweet water in the sea*

Observamos en general una marcada reducción de figuras retóricas que impliquen una transgresión del criterio lógico de verdad, o que supongan, utilizando la expresión de Kittay en su célebre estudio sobre la metáfora, *una incongruencia semántica* ("semantic incongruence"). Frente a un abundante número de tropos puramente descriptivos (pragmatografía, prosopografía, topografía...) que impregnan todo el discurso, se aprecia una notable reducción de construcciones metafóricas o de personificaciones. Las señaladas en el discurso (tan sólo 12) son fácilmente descodificables: la relación entre *Tenor* y *Vehicle* está basada en la mayoría de los casos en analogías de fácil comprensión (como la existente en las metáforas (1) y (2): Etapas de la vida = Momentos del día), o bien nos hallamos ante metáforas cosificadas (*yellow metaphors*), que forman parte del lenguaje ordinario- (5), (9), (11) y (12)-. Sólo en cuatro de las doce - (4), (8), (10) y (11)- aparece

una clara animización de la naturaleza, i.e., una personificación de un elemento natural: dos referidas al mar [*wrathful, lonely*], una al viento (*lazy*); personificaciones, por otra parte, de uso bastante generalizado y demasiado contextualizadas.

Frente a esta drástica disminución de expresiones metafóricas, y sobre todo de metáforas animistas (personificaciones), nos encontramos con una tendencia algo mayor a utilizar el símil como recurso poético: 20 ejemplos. Sin embargo, se trata de tropos similéticos breves en su mayoría -si exceptuamos (2) y (4)-, basados asimismo en analogías y comparaciones demasiado nítidas, y poco susceptibles de ser transformadas en metáforas. Por lo general, el término análogo suele estar semánticamente anticipado en el primer término de la comparación como en (7), (14), (18) y (19).

Analicemos ahora el poema llamado *Sea Dreams* incluido en el mismo libro, y comprobemos si el número de expresiones metafóricas sigue disminuyendo a favor de un ligero aumento de símiles. Observemos también qué porcentaje existe de personificaciones de elementos naturales. De nuevo marcaremos con { \emptyset } la total ausencia de figuras o tropos:

Versos 1-49: *Metáfora: her clear germander eye/ Droopt in the giant-factoried city-gloom* (versos 4-5).

Símil: [Their slender household fortunes] like the little thrift, /Trembled in perilous places o'er a deep (versos 10-11).

Metáfora: wordy storm (verso 31).

Símil: [returning to the holy text] as the bird returns
(verso 43).

Versos 50-84: *Metáfora : sheets of wasteful foam* (verso 53).

Personificación: living roar (verso 56).

Personificación: The sea roars *Ruin...* (verso 80-81).

Versos 85-103: *Símil: [a giant woman sat] like a piece of earth* (verso 97).

Versos 103-140: *Símil: [a mountain] like a wall of burs and thorns* (verso 115).

Símil: [a fleet of glass] that seem'd a fleet of jewels under me (verso 119).

Versos 141-164: *Símil: [I stood] like one that had received a blow* (verso 157).

Versos 165-241: { ∅ }

Versos 242-253: *Símil: [make our passions] like the discords dear to the musician* (versos 249-250).

Versos 253-261: { ∅ }

Versos 262-273: *Personificación: [made] the dimpled flounce of the sea-furbelow flap* (verso 257).

Versos 273-288: *Símil: [one soft arm] like the pliant bough* (verso 278).

Versos 289-296: *Símil: [baby says] like little birdie* (verso 291).

Versos 297-304: { ∅ }

Metáforas y Personificaciones:

1. *her clear germander eye droopt*
2. *wordy storm*
3. *sheets of a wasteful foam*
4. *living roar [of the sea]*
5. *the sea roars*

6. *[made] the dimpled flounce of the sea-furbelow flap*

Símiles:

1. *like the little thrift*
2. *as the bird returns*
3. *like a piece of ear...*
4. *like a wall of burs and thorns*
4. *that seem'd a fleet of jewels under me*
5. *like one that had received a blow*
6. *like the discords dear to the musician*
7. *like the pliant bough*
8. *like little birdie*

De nuevo encontramos una acentuada reducción de expresiones metafóricas, sobre todo de personificaciones. Existen sólo tres ejemplos de *falacia patética* (4, 5 y 6), todos ellos contruidos en torno al elemento natural eje del poema (*the sea*). En (4) y (5) *roar* [+animado] es combinado con un sintagma nominal [-animado] para dar lugar a una personificación que ya forma parte del habla común (Cfr. la definición del verbo *roar* en el diccionario de Webster, donde se cita explícitamente este uso semántico del verbo con un ejemplo tomado de Tennyson). En (6) un nombre como *sea*, marcado desde un punto de vista de referencia pronominal con el pronombre "it" o "she", es animado con rasgos típicamente femeninos (*furbelow*). Con la excepción de estas animizaciones, el resto de los elementos naturales del poema son presentados desde una perspectiva puramente objetiva o descriptiva.

Una vez más, se aprecia cierta tendencia a utilizar construcciones similéticas (*her soft arm like the pliant bough*) en lugar de las correspondientes expresiones metafóricas (**her pliant bough*). (2), (6) y (9) son símiles de uso bastante generalizado. (3) está anticipado en el primer término de la analogía (*A giant woman sat, /All over earthy, like a piece of earth*) y (4) está mucho más cercano a una simple comparación real (*A mountain, like a wall of burs and thorns*) que a una figura retórica. Por último, el contexto en el que se enmarcan (3), (4) y (5) es el de un sueño, lo que explicaría en parte la tendencia lingüística a describir los objetos -irreales e ilusorios- en términos de comparación.

Finalmente, nos queda analizar el que es sin duda el poema más interesante, el más cargado de referencias autobiográficas y uno de los más extensos de la obra que nos ocupa. Nos referimos a *Aylmer's Field, 1793*. El método que seguimos aquí es idéntico al utilizado en los poemas anteriores: recuento verso por verso de las metáforas, personificaciones y símiles utilizados por el poeta.

Versos 1-6: *Metáfora: Dust are our frames* (verso 1).

Metáfora: Gilded dust, our pride (verso 1) *Símil: [Our frames are] like that long-buried body of the king* (versos 3-6).

Versos 7-12: *Metáfora: a mine of memories* (verso 10).

Versos 13-30: *Símil: [his wife] insipid as the Queen upon a card* (verso 28).

Versos 31-45: { \emptyset }

Versos 46-63: *Metáfora: wounded peace that each had prick'd to death* (verso 52).

Versos 64-132: *Metáfora: a manelike mass of rolling gold* (verso 68).

Símil: [Edith's beauty shone] like a mystic star between the less and greater glory (verso 72).

Símil: [a passion lay hidden] as the music of the moon sleeps in the eggs of the nightingale. (versos 102-103).

Versos 133-143: { \emptyset }

Versos 144-188: *Personificación: low knolls that dimpling died into each other* (versos 148-149).

Personificación: the warm-blue breathings of a hidden hearth/ Broke from a bower of vine and honeysuckle (versos 155-156).

Metáfora: another wore/ A closet-set robe of jasmine sown with stars (versos 157-158).

Metáfora: This had a rosy sea of gillyflowers /About it (versos 159-160).

Metáfora: this, a milky way on earth (verso 160).

Símil: like visions in the Northern dreamer's heavens (verso 161).

Símil: [a laugh ringing] like proven golden coinage true (verso 182).

Versos 189-216: *Metáfora: silken knees* (verso 200).

Símil: like a storm he came /And shook the house, and like a storm he went. (versos 215-216).

Versos 217-233: *Símil: [Fine] as ice ferns* (verso 222)

Versos 234-250: { \emptyset }

Versos 251-335: *Metáfora: on her the thunders of the house/ Had fallen first* (versos 278-279).

Símil: [he beheld the powers of the house] as one /Caught in a burst of unexpected storm (verso 284).

Símil: [breathing hard] *like a beast hard-ridden* (verso 291).

Símil: [her sicklier iteration came] *like echoes from beyond a hollow*
(verso 298).

Símil: [he paused] *as the wind-hover hangs in balance* (verso 321).

Símil: *As in a dreadful dream* (verso 329).

Versos 336-366: *Metáfora:* *a stunted sunless life* (verso 356).

Versos 367-399: { \emptyset }

Versos 400-412: *Símil:* [he wept] *like a storm* (verso 403).

Versos 413-431: *Metáfora:* *sunlight of prosperity* (verso 421)

Personificación: *roar'd the pine* (verso 431)

Versos 432-480: *Personificación:* *the soft river breeze /Which fanned
the gardens of that rival rose* (versos 454-455).

Símil: [her letters coming] *like broken music* (verso 477).

Versos 481-526: *Metáfora:* *the distant blaze of those dull banquets
made/ The nightly wire of their innocent hare/ Falter before he took it...*
(versos 489-491).

Versos 527-577: *Símil:* *As if the living passion symbol'd there/ Were
living nerves to feel the rent;...* (versos 535-536).

Metáfora: *That one kiss/ Was Leolin one strong rival upon earth* (versos
556-557).

Símil: [the kiss seconded] *Seem'd hope's returning rose* (verso 559).

Metáfora: *and then ensued Martin's summer of his faded love* (versos
559-560).

Símil: [the weakness of a people or a house] *like flies that haunt a
wound, or deer, or men* (verso 571).

Versos 578-598: *Símil*: [his hair] *as it were crackling into flames* (verso 586).

Símil: [his long arms] *stretch'd as to grasp a flyer* (verso 588).

Versos 599-624: { \emptyset }

Versos 625-634: { \emptyset }

Versos 635-721: *Metáfora*: *the deathless ruler of thy dying house* (verso 661).

Versos 722-734: *Metáfora*: *sudden twitch of his iron mouth* (verso 732).

Versos 735-797: *Personificación*: *Runs in a river of blood to the sick sea* (verso 768).

Versos 798-825: *Símil*: [feel the woman] *as falls /A creeper when the prop is broken* (versos 809-810).

Versos 826-853: { \emptyset }

Metáforas y Personificaciones

1. *Dust are our frames*
2. *Gilded dust [is] our pride*
3. *mine of memories*
4. *manelike mass of rolling gold*
5. *low knolls that dimpling died into each other*
6. *Wounded peace which each hand prick'd to death*
7. *the warm-blue breathings of a hidden hearth broke from a bower of vine and honeysuckle*
8. *Another [hut] wore a close-set robe of jasmine sown with stars*
9. *This [hut] had a rosy sea of gillyflowers*

10. *This [hut had] a milky-way on earth*
11. *silken knees*
12. *on her the thunders of the house had fallen*
13. *a stunted sunless life*
14. *sunlight of prosperity*
15. *roar'd the pine*
16. *the soft river breeze /which fanned the garden of that rival rose*
17. *Then ensued/ A Martin's summer of his faded love*
18. *[the banquets] made the nightly wire of their innocent hare falter before he took it.*
19. *that one kiss was Leolin's one strong rival*
20. *deathless ruler of thy dying house*
21. *twitch of his iron mouth*
22. *sick sea*

Símiles

1. *like that long buried body of the king*
2. *Inspid as a Queen upon the card*
3. *Like a mystic star*
4. *as the music of the moon sleeps in the eggs of the nightingale*
5. *Like visions in the Northern dreamer's heaven*
6. *Like proven golden coinage true*
7. *As ice ferns*
8. *Like a storm*
9. *As one caught in a burst of unexpected storm*
10. *Like a beast hard-ridden*

11. *Like echoes from beyond a hollow*
12. *As the wind-hover hangs in balance*
13. *As in a dreadful dream*
14. *[he wept] like a storm*
15. *Like broken music*
16. *As if the living passion symbol'd there were living nerves to feel
the rent.*
17. *like flies that haunt a wound, or deer, or men.*
18. *as it were crackling into flames*
19. *stretch'd as to grasp a flyer*
20. *as falls a creeper when the prop is broken*

Como en los poemas anteriormente analizados, de nuevo podemos constatar aquí un elevado número de símiles (20) y un ligero incremento de expresiones metafóricas (tan sólo 22 en un total de 853 versos). Un análisis retórico de estas últimas nos indica claramente que un recurso como la personificación es utilizado con escasa frecuencia (5, 6, 7, 8, 15, 16, 19, 22). De los ejemplos anotados, (15) continúa la tendencia tennysoniana a utilizar un verbo como *roar* en combinación con sintagmas nominales inanimados [*sea* o *pine* en este caso]. (22) es una típica animización del mar. En (7) observamos un claro ejemplo de *pathetic fallacy*: una forma verbal no personal nominalizada (*breathings* [+animado]) es combinada con un sustantivo [-animado] *hearth*-; animización que se repite bajo otra forma en (8) donde *hut* [-anim.] aparece sintagmáticamente unido a la expresión verbal *wear a robe*. En (5) y (16) *knoll* y *river breeze*, marcados con el rasgo semántico [-anim.], son combinados con verbos que exigen un sintagma

nominal sujeto [+anim.] en el caso de *die* y [+anim., +agentivo] en el caso de *fan*. En cuanto a los símiles empleados, algunos se basan en analogías tomadas del mundo natural y, por tanto, observables y empíricamente constatables (12, 17 y 20). (3) está construido sobre la base de un fenómeno científico y (1) sobre un hecho histórico real, como el propio Tennyson apunta.

Como puede fácilmente apreciarse, el discurso tennysonianos está, por tanto, caracterizado por una disminución gradual de tropos que impliquen una *incongruencia semántica* o una transgresión del principio lógico de verdad o de objetividad. Hemos observado en el análisis de tres de los poemas que componen *Enoch Arden and Other Poems* (1864) una marcada tendencia a reducir las metáforas en general y sobre todo una drástica disminución de recursos poéticos como la personificación. Tan sólo hemos encontrado 5 casos en *Enoch Arden*, 3 en *Sea Dreams* y 8 en *Aylmer's Field*. Las metáforas existentes, por otra parte, son fácilmente descodificables: la relación entre X (*vehicle*) e Y (*Tenor*) está basada en la mayoría de los casos en analogías extraídas del mundo natural, o bien nos hallamos ante expresiones metafóricas totalmente integradas en el lenguaje ordinario o estándar (*yellow metaphors*). Dicha reducción metafórica se halla compensada por un incremento de construcciones similéticas. El símil, a diferencia de la metáfora, *no* supone una identificación entre dos términos (X es Y), sino una comparación explícita entre ambos (X es como Y). Consiguientemente, no existe con este tipo de tropo riesgo alguno de generar proposiciones semánticamente incongruentes o falsas desde un punto de vista lógico. Como señalábamos anteriormente, Ruskin de un modo implícito abogaba por una mayor incidencia de esta figura retórica al proponer como recurso poético

válido y artísticamente aceptable el símil de Dante (*SPIRITS AS LEAVES*) y no la personificación de Wendell o las metáforas animistas de los versos de Coleridge. El símil, dado que no implica ninguna distorsión del conocimiento objetivo de la realidad externa, encaja plenamente dentro de una concepción positivista del discurso artístico como *truly reporter of natural facts*. En este sentido, las expresiones similécticas utilizadas por Tennyson implican por parte del poeta una clara conciencia lingüística de que se están comparando dos términos, dos objetos distintos. Nunca existe, pues, algún intento de identificación ni aún menos alguna confusión entre ambos. Por el contrario, el nexo semántico que une los dos términos de la comparación es una analogía muy frecuentemente tomada de la observación del mundo natural y, por tanto, empíricamente demostrable. En *Aylmer's Field* un símil como:

Edith, whose pensive beauty, perfect else,
But subject to the season or the mood,
Shone like a mystic star between the less
And greater glory varying to and fro

(70-73) [El subrayado es mío]

cuyo término análogo [*mystic star*] podríamos categorizar como un simple recurso poético de larga tradición en el discurso erótico es, sin embargo, un término científico tomado de una ciencia como la astronomía (*The variable star of astronomy with its maximums and minimums of brightness*, según palabras del propio Tennyson, R 337, pág. 1162). Es por ello que la belleza de Edith, variable según la estación y su estado de ánimo, puede ser legítimamente comparada con una estrella, caracterizada por sus altibajos de

intensidad luminosa. Pero en ningún momento Tennyson identifica el primer término de la comparación (Edith's beauty) con el término análogo ("mystic star") en la correspondiente expresión metafórica: *Her beauty was a mystic star. Dicha imagen supondría una violación explícita del conocimiento objetivo, i.e., una suspensión del criterio de verdad, según los principios del arte ruskinianos y del discurso positivista dominante.

De igual modo, un símil complejo como el que aparece en los siguientes versos de *Enoch Arden*:

So now that shadow of mischance appeared

No graver than as when some little cloud

Cuts off the fiery highway of the sun,

And isles a light in the offing...

(128-131) [El subrayado es mío.]

está basado en un fenómeno natural observable: la ocultación parcial de la luz solar por una nube y su proyección sobre el mar. En otras palabras, dado que Y [*the mystic star* o *the little cloud in the offing*] es un elemento natural empíricamente observable que cumple, por tanto, todos los requisitos de objetividad, no existe ningún peligro de invalidar la premisa básica *Art = Truth*, si lo comparamos con un elemento real cualquiera. En definitiva, la expresión similética es artísticamente operativa desde esta perspectiva, no sólo porque su estructura lingüística impide una identificación o una atribución copulativa (X es Y) semánticamente falsa, sino también porque previamente los elementos que van a ser comparados han sido "selected and arranged" para ser catalogados como "truthful natural facts", i.e. como hechos verdaderos

y empíricamente objetivos. Sólo cuando X e Y denotan una realidad natural objetiva, es posible su asimilación, i.e. su aparición textual en construcciones lingüísticas que indican una analogía. De lo contrario, el símil quedaría invalidado y la analogía sería semánticamente falsa. No es, pues, sorprendente que todos los términos análogos de los símiles que hemos señalado en el discurso poético de *Enoch Arden and Other Poems* (1864) aludan a fenómenos naturales cotidianos, sensualmente observables. Como principio general, podemos afirmar, pues, que en Y nunca encontramos metáforas ni personificaciones de ningún tipo, sino todo lo contrario: estructuras lingüísticas objetivas, desprovistas de figuras retóricas y semánticamente transparentes. Con la excepción de (4) en *Aylmer's Field*, donde Y (*as the moon that sleeps in the egg of the nightingale*) es una personificación animista típica del discurso romántico, el resto de los términos análogos de los símiles tennysonianos anotados no transgreden la premisa básica de "necessity of truth or veracity" (TP, 253).

Sin embargo, un análisis del tipo que hemos llevado a cabo en la producción de 1864, aplicado ahora a cualquiera de los poemas de Tennyson escritos durante la década de los veinte, i.e., los producidos en el período en que el poeta seguía los principios retóricos románticos -sin duda de notable influencia keatsiana- arroja como resultado unos datos que se traducen en una tendencia estilística inversa a la expuesta hasta el momento. Es decir: un alto porcentaje de personificaciones de elementos naturales, un elevado número de metáforas y una casi completa desaparición de símiles. Así, un poema como *The Grave of a Suicide* (R 123), publicado en 1827, contiene ocho personificaciones distintas y cuatro metáforas en tan sólo veinte versos; otro titulado *How gaily sinks the gorgeous sun within his golden bed* (R 140)

presenta diez personificaciones y cinco metáforas. Por último, *Oh! ye wild winds, that roar and rave* (R 141), con una típica estructura retórica romántica -apóstrofe-, incluye dieciséis ejemplos de personificación y dos metáforas. Veamos los datos concretos:

A) The Grave of a Suicide

Personificaciones

1. *mournful notes* [of the gale] (verso 1)
2. [the gale] *sighs* (2)
3. [the oaks] *wave/ Their mingled branches* (2 y 4)
4. [the clouds] *frowned upon thy natal day* (6)
- 5/6. [Hope] *shed a doubtful ray* (8)
- 7/8. [Hope] *fled* (9 y 10)
9. [the moon-beam] *sleeps on the cold banks* (13)

Metáforas

1. *The dawning of thy life was dim* (5)
2. *Soon rose thy cup of sorrow to the brim* (7)
3. *Thou [were] wed to misery from the tomb* (11)
4. *Scarce one bright scene thy night of darkness knew!* (12)

B) How gaily sinks the gorgeous sun within his golden bed

Personificaciones

- 1/2/3. *How gaily sinks the gorgeous sun within his golden bed* (Verso 1).

4. *How gaily shines the burnished main* (3)
5. [the sea] *trembles* (4)
- 6/7. [the sun] *must close his burning eye* (5)
8. *the night in sable pall arrayed* (6)
9. [the night] *involves yon lonely sky* (6)
10. *evil fates frown upon your mortal birth*

Metáforas

1. *burnished main* (3)
2. *living light* (3)
3. *glorious beam* (8)
4. *Hope shall be the star that lights our night of grief* (10)
5. *Hope shall point to sweeter morns* (11)

C) *Oh! ye wild winds, that roar and rave*

Personificaciones

- 1/2. *Winds that roar and rave* (1)
3. *Stormy brow* [of the headland] (2)
- 4/5. [winds] *toss and heave* (3)
- 6/7. [winds] *bid the forest bow*
8. [winds] *bear the sighs* (5-6)
9. [winds] *rush in tempests* (8)
10. *mourning course* [of the wind] (9)
11. *moon conceals her ray* (13)
12. *moon spreads her darkest veil* (14)

13. *maddened skies* (23)
14. *the rush of wind* (24)
15. *the roar of wave* (24)
16. *tempest's squalling wing*
17. *voices of the storm*

Metáforas

1. *Your robes [are] the dead vapours of the dell.* (39)
2. *Your swords [are] the meteors of the sky* (40)

Este predominio de personificaciones sobre el resto de las figuras retóricas nos muestra un *modus operandi* poético distinto al que Tennyson llevará a cabo a partir de la década de los cuarenta; sin duda se trata de un lenguaje muy diferente al que el poeta de Lincolnshire desarrollará posteriormente. Desde 1820 hasta 1842 podemos afirmar a través de un simple examen retórico que Tennyson sigue produciendo un discurso poético post-romántico dominado por una importante -casi omnipresente- animización de la naturaleza. Es a partir de la revisión de los poemas de 1832 para la edición definitiva de 1842 que el poeta parece preocupado por dotar a su producción poética de una objetividad empirista, en el sentido ruskiniano del término que hemos expuesto.

NOTAS

1. Véase Richard Fallis (1976) "Yeats and the Reinterpretation of Victorian Poetry" para un examen detenido de lo que significó "the revolt against Victorianism" en la generación de poetas de finales de siglo.

2. La tesis de Brooks es arquetípica en este sentido. Brooks (1947) argumenta la naturaleza no paradójica y, por consiguiente, no simbólica de la poesía de Tennyson. Véase su artículo "The Motivation of Tennyson's Weeper" en Killham (1960), pág. 177.

3. Véase la obra de Eagleton *Criticism and Ideology* (1976) para una sistemización de las categorías o constituyentes mayores que el crítico distingue en una teoría literaria marxista (págs. 45-63). Eagleton reconoce las siguientes: Modo General de Producción, Modo Literario de Producción, Ideología General, Ideología Autorial, Ideología Estética y, por último, Texto. Para un examen más detenido de algunos de los resortes ideológicos que conforman la estética burguesa, su libro *The Ideology of the Aesthetic* (1990) es imprescindible.

4. Vid. "Dulce et Utile": Sidney's Contradictory Poetic Theory en Dañobeitia (ed.) *Proceedings of the III International Conference of SEDERI* (1993) para una exposición de algunas de las contradicciones que se desprenden de los principios de teoría poética del autor renacentista. (págs.19-29). El principio de mimesis, por el que aboga inicialmente Sidney, es, entre líneas, modificado por un concepto del objeto artístico como un objeto que debe ser necesariamente idealizado. La copia exacta, el *speculum* en el arte se ha transformado en idealización, en representación dulcificada de la realidad. Ruskin inicialmente también parte de dicho principio mimético pero se ve forzado a invalidarlo al proponer como objeto artístico únicamente aquello que pueda ser "útil, memorable y bello".

5. Todos los ejemplos que Ruskin propone como arquetípicos del modelo de "Art without nature" son, en efecto, orientales. Véase su rechazo del arte japonés en la Carta VI de *Time and Tide* (1867), "The Corruption of Modern Pleasure (The Japanese Jugglers)", págs. 33-36.

6. Véase el magistral análisis de Michel Foucault (1971) sobre las bases ideológicas que explican "the will to truth" que caracteriza toda la literatura occidental desde el S.XVIII: *In the nineteenth century there was undoubtedly a will to truth having nothing to do (...) with the will to knowledge which characterised classical culture. Going back a little in time, to the turn of the sixteenth and seventeenth centuries - and particularly in England- a will to knowledge emerged which, anticipating its present context, sketched out a schema of possible, observable, measurable and classified objects; a will to knowledge which imposed upon the knowing subject -in some ways taking precedence over all experience -a certain position, a certain viewpoint, and a certain function (look rather than read, verify rather than comment), a will to knowledge which prescribed (and, more generally speaking, all instruments determined) the technological level at which knowledge could be employed in order to be verifiable and useful (navigation, mining, pharmacopoeia). (...) I am thinking of the way Western literature has, for centuries, sought to base itself in nature, in the plausible, upon sincerity and science -in short, upon true discourse.* (*The Discourse on Language*, págs.218-219. El subrayado es mío). Ruskin, pues, sólo está trasladando las leyes del discurso burgués -objetividad en las aserciones, empirismo en las representación del conocimiento- al vago, subjetivo y arbitrario dominio del arte.

7. Para un estudio más detenido de la filosofía positivista, vid. la obra de Kolakowski (1966).
8. Whewell fue, como es sabido, profesor de Tennyson durante sus años en Cambridge, y uno de los grandes científicos de su época. Todas las referencias de "Aphorisms Concerning Science" han sido tomadas de su obra *The Philosophy of The Inductive Sciences Based on their History*, tal y como es citada por Robert O. Preyer en su artículo "The Romantic Tide Reaches Trinity. Notes on the Transmission and Diffusion of New Approaches to Traditional Studies at Cambridge, 1820-1840", en *Victorian Science and Victorian Values: Literary Perspectives*, eds. Paradis y Postlewait, págs. 39-68.
9. Cf. Foulcault (1966) *Les mots et les chose. Une Archéologie des sciences humaines*, trad. española *Las palabras y las cosas*, para un examen de la constitución discursiva y epistemológica de las ciencias humanas en el horizonte del positivismo.
10. Para una discusión de la ambivalente relación de Ruskin con la poética romántica, consúltese el artículo de Elizabeth K. Helsinger (1978), "Ruskin on Wordsworth: The Victorian Critic in Romantic Country".
11. Un estudio más complejo de las prácticas poéticas que conviven el S.XIX puede encontrarse en Shaw (1987). Shaw, en efecto distingue entre una teoría poética representacional, que coincidiría con la que yo denomino simplemente positivista, y otra basada en el "principio del velo transparente" (275), que substituye mimesis, i.e copia exacta de la realidad externa por analogía espiritual. El estudio de Shaw es, como señalaremos en el capítulo 8, fundamental para entender todo el complejo teórico que se formula en torno a la creación artística en el S.XIX.
12. Los estudios más importantes sobre la teoría estética de la falacia patética de Ruskin son George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (1971), págs. 32-33 y 378-384; Patricia Ball, *The Science of Aspects* (1971), Harold Bloom (1971) "Ruskin as Literary Critic" en *The Ringers and the Tower: Studies in Romantic Tradition*, págs. 169-183; el análisis de Helsinger (1978) ya citado, y el de W. Stacy Johnson (1981), "Memory, Landscape, Love: John Ruskin and Poetic Criticism" en *Victorian Poetry*, 19, págs. 19-34. Las tesis mantenidas por Ball (1971) y Bloom (1971) sostienen unánimemente el cambio en la descripción del entorno natural y el criterio de observación objetiva como principios reguladores del nuevo discurso poético que Ruskin preconiza.
13. Todas las citas de los poemas de Tennyson serán tomadas de aquí en adelante de la edición anotada y comentada de Christopher Ricks (1969), *The Poems of Tennyson*, la única edición crítica que abarca la totalidad de la obra poética del autor. Desafortunadamente Ricks no incluyó en la misma la producción teatral tennysoniana, de escasos valores escénicos pero estrechamente vinculada con su poesía.

CAPÍTULO 2

Poetry is substitutive and suggestive, not imitative; words, not images, are employed; nor let it be supposed, as it too generally is, that words raise an image of the thing, often no images at all... (George Henry Lewes, *The Principles of Success in Literature*, 1865)

Poetry, therefore, we will call "musical Thought". The Poet is he who thinks in that manner. At bottom, it turns still on power of intellect; it is man's sincerity and depth of vision that makes him a Poet. See deep enough, and you see musically; the heart of Nature being everywhere music, if you only can reach it. (T. Carlyle, *OH*, pág. 101)

CAPITULO 2.

EL MODELO DE LENGUAJE TRANSCENDENTALISTA: CARLYLE.

Hasta aquí hemos argumentado la influencia de la teoría estética de Ruskin en el discurso tennysoniano producido a partir de 1842 y hemos mostrado cómo la premisa básica de sujeción del arte a un criterio de verdad objetiva de clara raíz positivista incide en la especial articulación retórica de una obra como *Enoch Arden and other Poems* (1864). Nuestro punto de partida teórico ha sido comprobar hasta qué medida un discurso como la poesía podía amoldarse a las exigencias del lenguaje positivista en tres áreas: objeto (*nature*), vía de conocimiento o inspiración (*senses*) y método (*ordenación de los datos empíricos en proposiciones verdaderas*). Nuestra tarea en este aspecto ha sido la de efectuar un mero recuento de determinadas figuras retóricas (aquellas que invalidan precisamente el principio lógico/semántico de verdad) en la estructura discursiva de tres poemas de los cinco que componen la producción de 1864: *Enoch Arden*, *Sea Dreams* y *Aylmer's Field*. Los datos que hemos obtenido son lo suficientemente claros: una reducción importante de metáforas y sobre todo de personificaciones y una tendencia a compensar dicha disminución mediante expresiones similéticas. Como hemos observado, la metáfora en tanto que implica una incongruencia semántica a nivel de estructura superficial (*vehicle*) y la personificación como subtipo de la misma quedan inmediatamente excluidas de un ideal de poesía que debe perseguir la verdad objetiva y que no puede generar, por tanto, proposiciones epistemológicamente falsas acerca de la naturaleza. Si nuestra tesis en este

punto es correcta, esta sería la razón por la que consciente o inconscientemente se potencia estilísticamente un tropo como el símil en detrimento de otras figuras retóricas, puesto que este no transgrede en absoluto la premisa ruskiniana de veracidad u objetividad. A fin de contrastar los hallazgos estilísticos propios de esta producción poética con otra de indudable influjo romántico, hemos efectuado el mismo tipo de análisis en otros poemas de Tennyson escritos durante su juventud. Los datos que hemos obtenido no pueden ser más diferentes. La tendencia estilística es precisamente la inversa: una superabundancia de personificaciones de elementos de la naturaleza frente a una desaparición casi total del símil.

Ahora bien, hasta ahora hemos analizado únicamente cómo el discurso poético tennysonianiano se amolda a las prerrogativas del discurso positivista para no infringir la ecuación *Art = Truth*, y cuál es la respuesta estilística del primero a los principios de *natural fact* y *factual truth* de la teoría estética de Ruskin. Sin embargo, existe otro discurso, al que hemos aludido repetidas veces, que impregna no sólo parte de la estructura temática sino también muchos de los rasgos formales de la poesía tennysoniana. Nos referimos al discurso transcendentalista expuesto por S.T. Coleridge e indudablemente a través de éste -y con matices propios- por Thomas Carlyle, Richard Chevenix Trench, Frederick W. Farrar, H.R. Haweis y Frederick W. Robertson, por lo que se refiere a los autores británicos; R.W. Emerson y W. Whitman, por lo que se refiere a los americanos. No pretendemos en el presente capítulo desarrollar con exhaustividad la complejidad de una filosofía como el transcendentalismo con toda su inversión, como apuntábamos antes, de los principios positivistas. Nuestro propósito principal será analizar la forma en que muchos de los postulados transcendentalistas inciden en más de un

aspecto en el discurso poético de Tennyson de mediados de siglo, particularmente en la concepción del lenguaje poético *como símbolo y como música*. Basaremos nuestro análisis en una lectura detenida de dos obras de Thomas Carlyle fundamentales para el discurso literario y para la ideología victoriana en general: *Sartor Resartus* (1833) y *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1844). Ahora bien dado que Carlyle no escribe ninguna teoría estética o del arte ni expone su filosofía sobre el discurso poético o literario de un modo ordenado o sistemático, y dado que la doctrina transcendentalista sistematiza mucho de sus principios en la obra de Coleridge, Trench, Emerson o Whitman, nos veremos obligados a remitirnos a la obra de estos autores, a fin de mostrar con mayor claridad las principales tesis que se mantienen sobre el lenguaje poético.

Si en Carlyle, como acabamos de afirmar, no existe ninguna exposición teórica sobre el lenguaje literario propiamente dicho, lo que sí encontramos a través de sus ensayos es una preocupación por el lenguaje en tanto que sistema de signos que revela la dimensión espiritual de un individuo, una comunidad o una nación. En realidad, dicha preocupación es totalmente comprensible si tenemos en cuenta el lugar privilegiado que el lenguaje ocupa en el sistema filosófico de escritores como Coleridge o Emerson. Evidentemente, la primera pregunta que deberíamos formular es por qué el lenguaje se convierte en una categoría tan fundamental dentro del transcendentalismo. O dicho de otro modo, ¿por qué la lengua adquiere una importancia tal hasta el punto de transformarse en una preocupación obsesiva? Es obvio que la respuesta a esta pregunta puede ayudarnos a comprender la concepción que del lenguaje literario -y en concreto del

poético- se impone a partir del S.XIX y cómo dicha teorización "lingüística" se materializa en el discurso central de Tennyson.

Ahora bien, a fin de explicar esta especie de interés sin precedentes que el trascendentalismo siente hacia el lenguaje, estamos obligados a revisar brevemente los ejes nodales sobre los que se basa dicha teoría filosófica. Ni que decir tiene, no estamos en posición de ofrecer una visión completa de la corriente de pensamiento que nos ocupa con todos los matices, distinciones y obvias contradicciones ideológicas que lo caracterizan. No obstante, y para nuestro propósito, nos bastará con mencionar, como ya hicimos en otra parte¹, los tres principios esenciales sobre los que se apoya la "lógica" transcendentalista:

(i) Para los trascendentalistas, la materia, i.e. la forma sensual de los objetos -naturales o no- es sólo una marca externa, un signo o signatura del espíritu. En otras palabras, la información sensorial que podemos obtener del mundo exterior -forma, color, materia, temperatura...- es únicamente válida desde el punto de vista del conocimiento si la interpretamos como un símbolo que el objeto utiliza como envoltura (*garment/clothing* son los términos claves carlyleanos) para materializar su esencia espiritual. Desde esta perspectiva, el Universo sólo puede ser correctamente aprehendido como un enorme símbolo del mensaje espiritual o divino.

For Matter, were it never so despicable, is Spirit, the manifestation of Spirit: were it never so honourable, can it be more? The thing Visible, nay the thing Imagined, the thing in any way conceivable as Visible, what is it but a Garment, a Clothing of the higher, celestial Invisible (...)? (SR, 70)

La materia, en tanto que substancia sensorialmente percibida, no puede constituirse como punto de partida del verdadero conocimiento, conocimiento que por naturaleza no puede fundamentarse sobre información empírica - contingente y accidental- sino sobre categorías inmutables imposibles de ser aprehendidas a través de los sentidos. El conocimiento transcendentalista del mundo exterior es, por tanto, -utilizando la expresión metafórica de Carlyle- un conocimiento del mundo desprovisto de materia (*Naked World*), i.e. del mundo que existe "under the clothed one". (SR, 67). La ciencia positivista, en tanto que reconoce como objeto únicamente aquel que es susceptible de ser sensualmente aprehendido, y como "factual and truthful knowledge" aquellas proposiciones sobre el mundo basadas en la observación de los fenómenos naturales y empíricamente constatables, sólo es capaz de generar un conocimiento de las formas (*clothes*) pero no de las esencias (*spirit*). La crítica del método científico por parte de los transcendentalistas se centra, pues, en la incapacidad del mismo para trasvasar los límites espacio-temporales inherentes a un corpus que sólo está compuesto de datos sensoriales y a un método que sólo acepta como verificable una información empírica sobre el objeto. Carlyle es sólo capaz de ver en el científico "a pair of Spectacles, behind him there is no Eye" (SR, 73) y a su discurso -la ciencia- como un simple juego de palabras vacías, desprovistas de significado:

What are your Axioms and Categories, and Systems, and Aphorisms? Words, Words. High Air-castles are cunningly built of Words, the Words well bedded also in good logic-mortar; wherein, however, no knowledge will come to lodge. (SR, 58)

Las palabras de Farrar (1878)² son también claras acerca de la irrelevancia epistemológica de la materia:

... nothing corresponding to the impressions of the senses has any objective or actual existence. There is no such thing in the abstract as a smell, a taste, or a colour. There is nothing in any way analogous to these words beyond the boundary-lines of our own individualities. Infinitely small particles floating invisibly in the air rest on the fibro-mucous membrane which lines the nasal cavity, and by mechanical or chemical combinations affect the olfactory filaments, and we say that there is a smell; (...) But what are the objective realities, corresponding to the words 'smell', 'a colour', 'a sound', 'roundness', 'sweetness'? There are no such objective realities. They are pure nonentities. The words are absolutely meaningless, except so far as they express the modifications, however produced, of one and the same sentient subject. (...) Nothing has any existence for us except as a synthesis of attributes, and even these attributes are not inherent in matter, but are merely affections of our personality which we project into the external world, and endow with a purely imaginary objectivity... (176-177)

(ii) Del principio anterior se deduce que el verdadero objetivo del conocimiento se cifra en una percepción más allá de la materia, a fin de descubrir el significado espiritual oculto tras la misma. Esto implica que un conocimiento del universo válido debe ser por definición un conocimiento que

transcienda las leyes empiristas de la forma y que formule unos principios sobre el mismo sobre una base radicalmente opuesta a la positivista. Para los trascendentalistas la materia es siempre corruptible, i.e. un fenómeno definido por su temporalidad y, por tanto, contingente, que no puede nunca convertirse en la esencia del universo. Para Carlyle, la materia sólo puede ser entendida como "an accidental garment of nature", y, subsiguientemente, como una categoría diametralmente opuesta al espíritu inmutable que subyace en la forma sensual de los objetos. Para Farrar todas las percepciones empíricas sólo son la expresión de la sensibilidad subjetiva y carecen de una referencialidad externa real. No debe sorprendernos, pues, que el universo no sea ya, como los positivistas abiertamente afirman, una suma de fenómenos naturales aislados, sensualmente percibidos e intelectualmente analizados en un proceso de inducción. Muy por el contrario, el universo que se dibuja en las páginas de cualquier ensayo de Carlyle es un universo orgánico, concebido no como *summa partis totibus* sino como una unidad indivisible cuyo significado sólo puede ser descodificado por aquellos que sean capaces de ver más allá de las formas. La naturaleza es simplemente "the living visible Garment of God" para el pensador escocés. Para Emerson, con un trascendentalismo más laico, "a symbol in the whole and in every part" en el que "all form is an effect of character". (*The Poet*, 266). Para James Hinton, autor de una obra, que Tennyson conoció de primera mano, clave para la epistemología decimonónica como *Man and His Dwelling Place: an Essay towards the Interpretation of Nature* (1859)³, la materialidad del mundo es sólo una categoría que debe ser reconocida, en tanto que esta es el vehículo que utilizan los fenómenos para hacerse perceptibles, y negada,

puesto que sólo actúa como máscara de " a truly existing and real world, different from that which we are conscious of." (137)⁴

(iii) Finalmente, en la filosofía trascendentalista el lenguaje pronto es concebido como la imagen analógica más perfecta del universo. Si, como hasta ahora hemos observado, el universo es entendido como un sistema armónico en el que la forma material de los objetos es simplemente un signo externo, i.e. un emblema de su esencia espiritual, no es demasiado difícil encontrar en el lenguaje humano un mecanismo idéntico. La razón de esta analogía cristalina existente entre este último y el universo es muy simple y puede ser expuesta del siguiente modo: el lenguaje como ningún otro sistema semiótico también puede ser analizado como un todo simbólico constituido por una serie de significantes *-signifiant⁵-*, i.e. por una cadena material o física de sonidos, que sólo son símbolos que el individuo utiliza para expresar una serie paralela de significados (*signifié*): la evocación emotiva que la realidad fenomenológica despierta en el hombre. Esta es básicamente la razón por la que el lenguaje pronto será considerado como uno de las imágenes más nítidas de la visión trascendentalista del universo. Los significantes de los que la lengua se compone, como la forma sensual de los objetos, no significan nada por sí mismos: simplemente son símbolos, signos que dan cuerpo a una idea o construcción subjetiva de la realidad. Todo esto implica evidentemente una ecuación perfecta entre el universo y el lenguaje; una ecuación formulada sobre la base de que el lenguaje es concebido como una entidad microcósmica que reproduce y evoca analógicamente el mundo o macrocosmos. No es a este respecto sorprendente en absoluto que en uno de sus ensayos más influyentes, *Nature*, Emerson dedique un capítulo completo al lenguaje (*Language*), al que interpreta como un *speculum* del

funcionamiento simbólico de la naturaleza: "Language is a third user which Nature subserves to man" (Nature, 48). Sus tres premisas básicas:

1. *Words are signs of natural facts.*
2. *Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.*
3. *Nature is the symbol of spirit.*

nos indican claramente una concepción del lenguaje como un todo emblemático de una realidad espiritual última. Así, una palabra como *river* no es sólo un signo lingüístico que denota un elemento natural familiar para el hombre. El *río* como realidad empírica ("flujo de agua dulce") sólo es válido para una conceptualización transcendentalista de la realidad, en tanto en cuanto se convierte en símbolo o en imagen analógica de otra realidad: la espiritual. Así Emerson no duda en identificar dicho elemento natural con una categoría metafísica como el tiempo: "Who looks upon a river in a meditative hour and is not reminded of the flux of all things? Throw a stone in the stream, and the circles that propagate themselves are the beautiful type of all influence. Man is conscious of a universal soul within or behind his individual life, wherein, as in a firmament, the natures of Justice, Truth, Love, Freedom arise and shine" (49). Entre las correlaciones que pueden ser establecidas entre elemento natural y realidad espiritual, Emerson señala, por citar sólo unos ejemplos, las siguientes analogías:

1. Seed of a plant -----> human corpse (St. Paul): death and birth of a new life.

2. Seasons -----> Man's life.

3. Instincts of the ant -----> Work.

Por consiguiente, una unidad lingüística como la contenida en una palabra como SEED, con un contenido semántico determinado que alude a una realidad empírica concreta, no se hace plenamente significativa hasta que el hablante descubre por sí mismo el fenómeno espiritual que simboliza. Nos hallamos, pues, ante una nueva concepción del lenguaje en la que lo que verdaderamente interesa no son los componentes fonológicos, gramaticales o semánticos de una estructura lingüística determinada, sino más bien la realidad espiritual que connota. La proposición básica es que los signos lingüísticos son por definición signos externos operativos en un sistema comunicativo en la medida en que se convierten en verdaderos portadores de un significado animista.

Analicemos dicha proposición más detenidamente. Para un transcendentalista no existe tal cosa como un árbol, una roca o un animal como entidades que podamos definir utilizando el aparato metodológico de la doctrina científica dominante: el positivismo. El positivismo, como sabemos, acepta aquello que pueda ser percibido por los sentidos y empíricamente demostrable como la única fuente posible de conocimiento. Por ejemplo, un árbol es ontológicamente definido por un positivista -y utilizamos aquí la definición de un diccionario claramente guiado por dicho método, i.e. el de Webster- como "a woody perennial plant with one main stem or trunk which develops many branches." (pág. 1945). Cualquier intento de proporcionar una definición lo suficientemente general y acotada al mismo tiempo para abarcar todo tipo de elemento vegetal que pueda ser

incluido en la clase denominada TREE, debe partir de una observación de la realidad natural a definir, una ordenación de los datos empíricos recibidos y una selección de los mismos. Obviamente, cualquier connotación analógica o emotiva que un hablante determinado pudiese ascribir a este objeto natural sería automáticamente excluida. Un enfoque gramatical a la definición de TREE como unidad lingüística significativa incluye única y exclusivamente aquella información fonomorfológica, sintáctica y semántica teóricamente operativa en cualquier situación lingüística objetiva y desprovista de cualquier matiz de significado connotativo.

Por el contrario, para un transcendentalista esta definición empírica de una palabra como TREE es simplemente falsa o al menos excesivamente parcial, ya que únicamente alude a uno de sus aspectos, sin duda el menos importante. En otras palabras, la definición presentada por un diccionario positivista es claramente unilateral. Sólo remite al aspecto material del objeto -concretamente el aspecto visual- e ignora cualquier valor espiritual que podamos asociar con él. Y dado que según la premisa transcendentalista los objetos naturales son primariamente "symbols of the spirit", la fórmula websteriana resulta insuficiente para poder aprehender la esencia de la realidad natural particular. De igual modo, cualquier aproximación lingüística a la comprensión de esta realidad llamada TREE que comience con un análisis de las unidades fonológicas [t-r-i:] está abocada desde el principio a fracasar, ya que la lengua es esencialmente significado -significado de un tipo muy específico, claro está- y nunca forma, nunca materia. Esto implica que un elemento natural TREE no puede ser identificado con el concepto lingüístico -fonológico y semántico- que tenemos del mismo. Es decir, no puede ser nunca simplemente asociado con la combinación específica de fonemas que



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

incluido en la clase denominada TREE, debe partir de una observación de la realidad natural a definir, una ordenación de los datos empíricos recibidos y una selección de los mismos. Obviamente, cualquier connotación analógica o emotiva que un hablante determinado pudiese ascribir a este objeto natural sería automáticamente excluida. Un enfoque gramatical a la definición de TREE como unidad lingüística significativa incluye única y exclusivamente aquella información fonomorfológica, sintáctica y semántica teóricamente operativa en cualquier situación lingüística objetiva y desprovista de cualquier matiz de significado connotativo.

Por el contrario, para un transcendentalista esta definición empírica de una palabra como TREE es simplemente falsa o al menos excesivamente parcial, ya que únicamente alude a uno de sus aspectos, sin duda el menos importante. En otras palabras, la definición presentada por un diccionario positivista es claramente unilateral. Sólo remite al aspecto material del objeto -concretamente el aspecto visual- e ignora cualquier valor espiritual que podamos asociar con él. Y dado que según la premisa transcendentalista los objetos naturales son primariamente "symbols of the spirit", la fórmula websteriana resulta insuficiente para poder aprehender la esencia de la realidad natural particular. De igual modo, cualquier aproximación lingüística a la comprensión de esta realidad llamada TREE que comience con un análisis de las unidades fonológicas [t-r-i:] está abocada desde el principio a fracasar, ya que la lengua es esencialmente significado -significado de un tipo muy específico, claro está- y nunca forma, nunca materia. Esto implica que un elemento natural TREE no puede ser identificado con el concepto lingüístico - fonológico y semántico- que tenemos del mismo. Es decir, no puede ser nunca simplemente asociado con la combinación específica de fonemas que

lo componen ni corresponde aún menos al concepto mental que podamos tener del mismo a partir de nuestra experiencia sensorial, tal y como se recoge en la fórmula del diccionario. Un árbol es un símbolo de una realidad espiritual que cada hablante debe descubrir y proyectar en su discurso oral. Esta realidad espiritual puede ser simplemente analógica y, por tanto, aceptada y reconocida por la comunidad -tal y como se manifiesta en los ejemplos dados por Emerson- o netamente individual: para Whitman e.g. la visión de una encina creciendo solitaria en Louisiana nunca supone la visión de la realidad empírica tal cual, sino más bien un sentimiento abrumador de soledad, que el poeta se muestra incapaz de compartir (Vid. *I saw in Louisiana a live-oak tree growing*); para Tennyson el tejo ("the yew tree"), con cuya presencia se abre una de las primeras estrofas de *In Memoriam*, es únicamente una imagen simbólica de negación del paso del tiempo construida sobre la analogía de que el elemento vegetal en cuestión es de hoja perenne. Más concretamente, el árbol aparece como la realidad natural simbólica de la vida humana o como la imagen emblemática del universo, entendido éste como un todo orgánico (Vid. la visión carlyleana del mundo como el gran árbol de Igdrasil, opuesto a la visión mecanicista de universo en términos de "world-machine").

Esta parece ser la premisa básica sobre la que descansa la teoría de la lengua de Whitman, tal y como esta se expone en *An American Primer* ("I see no object, no expression, no animal, no tree, no art, no book, but I see from morning to night, and from night to morning the spiritual. -Bodies are all spiritual. -All words are spiritual -nothing is more spiritual than words." AP, 1). Y este parece ser también el punto de partida de la concepción del lenguaje de Carlyle. Carlyle, al igual que Emerson, reconoce que la naturaleza, que el

mundo sólo puede ser entendido como " a garment" de una realidad espiritual invisible, i.e. no perceptible a través de los sentidos:

All visible things are emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all. Matter exists only spiritually, and to represent some Idea, and body it forth. (SR, 76)

Por consiguiente, la lengua en tanto que subsistema natural y, por ende, material, sólo puede ser definida como "[the] Flesh-Garment, the Body of Thought", i.e. como símbolo unitario de la realidad espiritual del universo.⁶ No es sorprendente que todos los argumentos esbozados por Carlyle vayan dirigidos a demostrar el carácter metafórico, y por tanto no representativo, del lenguaje:

...examine Language; what if you except some few primitive elements (of natural sound), what is it all but Metaphors, recognized as such, or no longer recognized (...)? If those same primitive elements are the osseous fixtures in the Flesh-Garment, Language, -then are Metaphors its muscles and tissues and living integuments. (SR,77)

Exceptuando, por tanto, unos pocos elementos del lenguaje que aún conservan su carácter natural primitivo -onomatopeyas- el resto de los signos lingüísticos se caracterizan por su carácter metafórico: la relación forma (fonemas)-contenido (significado) es totalmente simbólica, pues no responde

a ningún modelo de imitación natural. Es esta razón la que explica que la forma o los componentes materiales de una lengua sean revelantes, en tanto que marcas o símbolos externos de una realidad oculta que cada hablante descubre en su intercambio lingüístico con otros hablantes. Sin duda, Carlyle y Emerson parten de conceptos lingüísticos, ya arraigados y totalmente sistematizados en la filosofía de Rousseau o de Coleridge, conceptos que podríamos resumir en los siguientes postulados básicos:

a) La lengua es símbolo de una realidad espiritual. Es, por tanto, su musicalidad la marca material externa más visible de su verdadera naturaleza.

b) Si en términos generales la lengua es símbolo del espíritu, no es extraño que la lengua utilizada por un pueblo en particular se convierta en el emblema más claro de las señas de identidad nacional. De la pléyade de signos que componen una lengua determinada, van a ser los nombres propios (i.e. las palabras que designan realidades individuales: lugares y personas) las que de un modo más directo revelan la esencia espiritual de una comunidad socio-lingüística.

Estos son los dos principios que constituyen los ejes centrales sobre los que se articula toda la teorización del lenguaje que domina la filosofía transcendentalista. Una teoría, como veremos, que puede ser ideológicamente analizada como un intento frustrado de dotar la lengua de una naturaleza espiritual, en oposición a los estudios empíricos que desde principios de siglo, con el nacimiento de la filología comparada (Bopp, 1816) comienzan a construir un objeto lingüístico sobre una base exclusivamente formal. Así frente a la definición del lenguaje como un conjunto de estructuras fonéticas, los transcendentalistas apoyan una concepción lingüística organicista y

simbólica de realidades espirituales. Analicemos, no obstante, brevemente cada uno de los axiomas de la teoría transcendentalista del lenguaje.

2.1 Axioma 1: La lengua es música

La primera premisa básica afirma que el lenguaje es esencialmente música, i.e. que el lenguaje sólo puede ser visto como un sistema armónico en el que los sonidos se combinan para producir un efecto acústico rítmico o musical. Este supuesto implica dos principios básicos:

(i) La lengua es principalmente pronunciación. Dado que el componente musical es su rasgo definitorio más característico y dado que el efecto melódico sólo puede ser aprehendido en el discurso oral, cualquier concepción transcendentalista de la lengua debe estar fundamentalmente basada sobre la oralidad lingüística. Esto explica por qué se relega siempre la lengua escrita a una posición secundaria. En primer lugar, la escritura no puede alcanzar el mismo grado de comunicación que la lengua hablada. En segundo lugar, escribir no es una actividad tan natural como hablar: es sólo una actividad artificialmente adquirida por el ser humano, i.e. una transposición desnaturalizada del signo hablado a un soporte material que ha sido originada por necesidades secundarias y externas a la esencia humana. Una transposición que es, además, siempre una distorsión de la verdadera naturaleza de la lengua, ya que nunca refleja su musicalidad original. En otras palabras, la oralidad es cualidad inherente -natural y primaria- al fenómeno lingüístico, frente a la escritura que es sólo una propiedad contingente, artificial y secundaria.

Esta importancia de la oralidad está también íntimamente relacionada con la naturaleza espiritual del lenguaje. Si los signos hablados son más etéreos, más evanescentes y, por consiguiente, más difíciles de materializar, esto significa simplemente que son más espirituales que los signos del lenguaje escrito, y que estos últimos deben ser únicamente una versión material corrompida de los anteriores. No es sorprendente que Coleridge muestre una desconfianza total hacia la transposición del lenguaje en signos gráficos: el grafema en tanto que imagen visual aparta la atención del lector del sonido -de la música y del espíritu de la lengua, en definitiva- y confiere al lenguaje un carácter material del que carece. Al reducir su sonoridad a una simple representación gráfica -fija e inmutable y no siempre natural- la lengua se convierte en una imagen visual muerta y no en un efecto melódico lleno de fluctuaciones y variaciones tonales, capaz de amoldarse a "the rhythm of the soul's movements" (Kevin Barry: 167). Y es así cómo deberíamos también interpretar la preocupación de Whitman por la pronunciación de la lengua y su desprecio por la forma escrita. ("Pronunciation is, then, the stamina of language, -it is language." AP, 12). Este carácter fijo del grafema como imagen icónica invariable confiere a la lengua una materialidad concreta, estática, invariable, totalmente contraria a su carácter simbólico evocador de las pasiones. Es desde esta perspectiva que Coleridge aconseja una multiplicación de las formas escritas en diferentes grafías, tal y como se aprecia en Milton (Barry: 167), como único medio de emancipar la mente del "despotism of the eye" (Kent Havens: 126-127), y que Whitman no considera importante, muy a pesar de que su teoría lingüística persiga una ideal de lengua americana totalmente unificada, la normativización del lenguaje escrito en una forma estándar.

De otra parte, la naturaleza espiritual del lenguaje hablado puede también ser constatada en la creencia de que los rasgos prosódicos del discurso oral (entonación, acento, timbre...) son de nuevo otra de las marcas externas del espíritu de la lengua y por tanto del espíritu del hablante, i.e. el instrumento que materializa su esencia. Es esta razón la que explica en gran medida el hecho de que los trascendentalistas otorguen tanta importancia a la voz. La voz, en tanto que signo distintivo del discurso hablado, es simplemente el catalizador de los estados anímicos, un espejo transparente del espíritu individual ("Voices follow character, and nothing is better than a superb vocalism" AP, 29). Y dado que la voz o la pronunciación de una determinada lengua es un fenómeno individual o intransferible, cualquier intento de categorizar el lenguaje humano a través de un método positivista en un sistema de reglas fijas es ante todo un intento fallido ("The subtle charm of the beautiful pronunciation is not in dictionaries, grammars, marks of accents, formulas of a language or in any laws or rules." AP, 20)

(ii) La lengua debe ser constituida como un todo orgánico y melódico cercano en la forma a la música. En realidad esta identificación de la lengua con el arte musical se remonta al S.XVIII y cuenta con Rousseau como máximo exponente. No nos proponemos entrar aquí en una discusión de las consecuencias más importantes que la publicación del opúsculo rousseauiano *Essai sur les origines des langues* (1761) tendrá para la literatura europea y americana en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, señalaremos algunas de las ideas más fundamentales desarrolladas por el filósofo que de algún modo se conservan intactas en la teoría trascendentalista de la lengua:

(a) La lengua no sólo debe ser concebida como un sistema armónico que guarda un estrecho parentesco con el discurso musical. Aún más: en el origen no había distinción alguna entre la lengua y la música. De hecho, lo único que existía era la expresión melódica de sentimientos y pasiones. Los primeros sonidos articulados fueron producidos por el ser humano para dar salida a sentimientos y necesidades primarias tales como amor/odio, dolor/placer, alegría/pena...

(b) Sin embargo, la lengua pronto evolucionó de un estado primitivo e idílico, en el que era la transposición natural de las pasiones puras, a un estado diferente caracterizado por una disociación gradual entre expresión y contenido. En otras palabras, la razón comenzó a prevalecer sobre los sentimientos naturales y la lengua inevitablemente perdió su esencia musical original, convirtiéndose por ello en un instrumento al servicio de necesidades artificiales y demandas sociales.

La consecuencia más inmediata fue obviamente la desnaturalización del signo lingüístico: su componente material, i.e. su estructura fónica, perdió -salvo casos excepcionales, onomatopeyas e.g.- cualquier vestigio de semejanza con su contenido semántico, o al menos la relación entre *signifiant* y *signifié* -utilizando los términos de Saussure- se hizo notablemente más obscura. De este modo, si en un primer momento la lengua podía ser percibida como un modelo de base natural en el que una palabra mantenía por definición una relación necesaria e interdependiente con la realidad referencial aludida, ahora en un segundo estadio el sistema lingüístico se ha transformado en una creación artificial, desprovista de significado natural y únicamente percibida por la lógica. Las palabras fueron así desligadas de su función primitiva de reflejar realidades espirituales e inmediatamente se

convirtieron en máscaras oscuras que ocultaban e incluso distorsionaban la verdadera esencia de los objetos.

En realidad no es muy difícil ver en la teoría de Rousseau el origen de la mayoría de las teorías románticas sobre la evolución de la lengua. Coleridge e.g. propone tres tipos de significados lingüísticos: el primitivo, el derivado y el metafórico, tipos que corresponderían claramente a las tres fases del desarrollo el lenguaje humano respectivamente:

(1) Un estado de unidad primitiva donde existirían pocos conceptos pero claros y distintos: sólo nombres y verbos son las partes del discurso de las que la lengua estaría formada en esta etapa inicial.

(2) Un estado presente caracterizado por un proceso de diversificación semántica o *desynonymization* en el que un mismo signo lingüístico daría como resultado varios por cambio fonético.

(3) Por último, un proceso futuro de reunificación semántica para formar "a new holistic language" (Kent Haves, 167).

Tanto el estado primitivo de la lengua como el hipotético estado futuro de reunificación semántica estarían caracterizados por una fusión del sistema lingüístico con el musical, de modo que cada signo evocaría simplemente por medio de su articulación el concepto o realidad semántica olvidada. Farrar (1878) propone desde esta perspectiva una idea de evolución lingüística según la cual cada signo pierde su significado metafórico primitivo para convertirse en "a dead letter to the popular consciousness even when the etymology of the word is known." (204)

Obviamente lo que está en juego, por tanto, es una concepción del lenguaje que niega muchas de las premisas más importantes del positivismo: si la aproximación empirista de la lengua enfatiza en exceso el aspecto

fonético e ignora cualquier otra realidad que la puramente material, el transcendentalismo simplemente invierte el mecanismo: la combinación de unidades fonémicas no constituye la verdadera esencia de las palabras, puesto que esta no nos dice nada sobre la realidad espiritual oculta. La estructura fónica constituye sólo la materia de la lengua y no puede ser en consonancia utilizada como un medio fiable de alcanzar su identidad ontológica. Al ser fenómenos estrictamente materiales, los fonemas están sujetos a cambio y pueden ser fácilmente reemplazados por otros. Y dado que la premisa inicial define las palabras como signos o marcas del "alma de las cosas", es lógico que su identidad se apoye en un elemento que no sea contingente o perentorio.

Esa nueva identidad de la lengua es buscada en la inmaterialidad de la música. Los críticos han intentado frecuentemente explicar este punto sobre la base de que la música pronto comenzó a ser considerada como la forma más pura de las artes al estar desprovista de cualquier vestigio visual y al constituir una combinación abstracta -mental- de sonidos y pausas (McKusick: 1986; Barry: 1987). A ello se debe el hecho de que la música sea pronto considerada como un tipo de discurso en el que no existe apenas disociación alguna entre forma y contenido, i.e. como una abstracción que la mente humana sólo puede concebir como movimiento. Un movimiento que claramente evoca el discurso pasional primitivo o el flujo de las pasiones "as the spring of the soul." (Barry, 41). Un signo musical está, por tanto, desprovisto de forma: carece incluso de una materialidad que pueda ser visual o táctilmente aprehendida y sólo puede ser plenamente significativo dentro de una melodía.

Estas razones justifican sobradamente el hecho de que la música sea pronto considerada por los trascendentalistas como una de las imágenes analógicas más claras del lenguaje: la música es un todo espiritual en el que apenas existe diferencia entre forma y mensaje y en el que el único efecto válido es la creación de una respuesta emocional -sentimientos y pasiones- por parte del oyente. Esta supuesta naturaleza espiritual de la música constituye el tipo de identidad que los trascendentalistas desean imprimir en el lenguaje. La lengua debe imitar el carácter esencial de la música, no en el sentido de que el fenómeno lingüístico sea melódico -esta es sólo una de las consecuencias inevitables de la propuesta trascendentalista- sino principalmente porque las palabras, como los signos musicales, deben evocar la realidad espiritual oculta e intoxicar al oyente con un flujo de sentimientos. Para H.R. Haweis (1873), la música opera "on the same plane of action with the emotions" (11). De nuevo para Emerson:

Over everything stands its daemon or soul, and, as the form of the thing is reflected by the eye, so the soul of the thing is reflected by a melody. The sea, the mountain ridge, Niagara, and every flower-bed, pre-exist, or superexist, in pre-cantations which sail like odors in the air, and when any man goes by with an ear sufficiently fine, he overhears them and endeavors to write down the notes without diluting or depraving them. (The Poet, 273).

Por esta razón, el hablante debe redescubrir el significado de las palabras. Es decir, debe devolverles su sentido metafórico primitivo, perdido

en la evolución lingüística apuntada por Rousseau o Farrar o en el proceso de *desynonymization* señalado por Coleridge. Dado que los signos lingüísticos son sólo encarnaciones del alma, el uso correcto del lenguaje debe centrarse en el significado profundo de una palabra (*spirit*) y no en la estructura superficial (fonemas). "Every word was once a poem" y el poeta debe ser principalmente "a Namer of things" son las fórmulas emersonianas a este respecto. Los fonemas, como persistentemente hemos notado, sólo pueden ser percibidos como la envoltura material que recubre el principio espiritual de las palabras. Y puesto que estas sólo son el reflejo del *anima mundi*, deben necesariamente revestirse de un ritmo musical capaz de transmitir las operaciones del espíritu. Farrar intenta demostrar el carácter musical y metafórico de las palabras, negando que la lengua transmita una copia exacta de la realidad fenomenológica ("Words can tell us nothing whatever about things", 248) y apuntando como base de construcción de significado una serie de procesos analógicos subjetivos que relacionan cada forma lingüística con una idea espiritual primitiva:

To call a word a "copy" of anything external is an expression almost meaningless, for a word cannot in any sense be the exact equivalent of (i) a thing, or (ii) of our notion of a thing.

(...)

For of things, of the external world, of the Non-Ego, we know and can know nothing whatever. (248)

La conclusión básica es la negación del carácter mimético del lenguaje y, por consiguiente, su vinculación con el dominio subjetivo de las pasiones.

De ahí que para los trascendentalistas todo sistema lingüístico sea un sistema hermanado en su naturaleza con la música, en tanto que forma que sugiere, y opuesto al arte pictórico, en tanto que lenguaje mimético o representativo. Robertson (1861), autor de un popular ensayo titulado *On the Influence of Poetry on the Working Classes*⁷, sintetiza del siguiente modo las bases sobre las que verdadero lenguaje poético debe construirse:

... the province of Poetry is not the intellect, but the feelings (...) for it is the art of suggesting and thus imitating through form, the feelings that have been suggested by another form, or perhaps have arisen without form at all. So it takes place with all art, whose office is not to copy form by form, but to express and hint spiritual truths. (142)

Poetry is the expression of the imaginative truth in any form, provided only that it be symbolic, suggestive and indirect. (143)

2.2. Axioma 2 : La lengua es el espíritu de un pueblo

Hemos llegado al segundo axioma sobre el que se apoyan muchas de los argumentos de las teorizaciones trascendentalistas sobre el lenguaje: la lengua refleja el espíritu de un pueblo. En realidad la fórmula hegeliana es simplemente una consecuencia del principio trascendentalista de que las palabras son el símbolo de las cosas: si signos lingüísticos aislados simbolizan la esencia espiritual de los objetos naturales, entonces la lengua de una determinada nación o estado debe ser necesariamente el emblema más claro de su identidad. Coleridge no vacila en reconocer que "the language of a

nation is its character" (Phil. Lectures, pág.392); Whitman parte de este supuesto ideológico en *American Primer* para formular su propuesta de la futura lengua americana, con una identidad lo suficientemente fuerte para oponerse a la lengua de las Islas Británicas. Pero sin duda la concepción transcendentalista del lenguaje como reflejo de la espiritualidad de la realidad individual o colectiva encuentra su más elevada expresión en la teoría nominalista., i.e. en la creencia de que los nombres propios reflejan de un modo más claro que cualquier otro signo la esencia espiritual de una nación, un pueblo o un lugar, puesto que son signos lingüísticos que aluden a realidades específicas que no pueden ser encontradas en alguna otra parte. Carlyle enfatiza el carácter especial de los nombres al considerarlos como verdaderas máscaras (*clothings*) que envuelven el espíritu oculto tras la materia: "There is much, nay almost all in Names (...) Not only all common Speech, but Science, Poetry itself, is no other, if thou consider it, than a right Naming." (SR, 92) Para Whitman "names are a test of the esthetic and of spirituality", simplemente porque estos contienen la esencia de la identidad nacional y son de este modo los verdaderos portadores de la esencia de un pueblo. Para los transcendentalistas, pues, el interés hacia los nombres propios como grupo lingüístico diferenciado obedece básicamente a tres razones:

1. Los nombres propios son la clase de signos lingüísticos más pura, i.e. menos corrompida por la sencilla razón de que contienen la esencia de los lugares, personas y objetos a los que simbolizan. En contra de la tendencia histórica, diacrónica de los nombres comunes a modificar su estructura fónica, los nombres propios no están sujetos a rápidos cambios fonéticos sino que permanecen inalterados durante siglos.

2. Frente a los nombres comunes, que vagamente aluden a cualquier miembro incluido en una clase léxica X, los nombres propios se refieren exclusivamente y sin equívoco a un individuo específico de dicha clase.

3. Por último, y quizá la razón más poderosa radica en el hecho de que los nombres propios revelan la naturaleza simbólica intrínseca del lenguaje. En definitiva, ellos son la prueba más clara de que en la lengua el significante es meramente un símbolo, sin ningún valor semántico per se pero con una musicalidad capaz de suscitar la esencia de la realidad aludida.

Así un nombre como el que apunta Whitman -MONONGAHELA- invalida el principio representativo de la lengua y por consiguiente la preocupación por la forma de los estudios empiristas del lenguaje. A una combinación de fonemas, como la existente en el nombre propio en cuestión, no corresponde ninguna imagen del referente implícito. El significante -salvo para aquellos familiarizados con la realidad toponímica concreta- no es representativo de ninguna imagen semántica para la mente del oyente. Sin embargo, la estructura del mismo -el predominio de nasales [m,n] o de vocales nasalizadas- revela más sobre el espíritu americano primitivo y sobre su esencia lingüística que cualquier otra palabra de uso común y de fácil reconocimiento. Del mismo modo, un nombre propio como MISSISSIPPI es capaz de evocar por medio de su estructura fonética -en este caso, la musicalidad de la [i] y la repetición de la [s]- su verdadera identidad: "Mississippi! the word winds with chutes -it rolls a stream three thousand miles along" (AP, 18).

Por consiguiente, del conjunto de signos que forman una lengua los nombres propios son más elementales y naturales que el resto, puesto que conservan su significado primario o metafórico, y su estructura fónica está

claramente construida sobre una analogía de base natural que el espíritu intuitivamente conoce.

Ahora bien, todas estas características que los trascendentalistas afirman del lenguaje en cualquiera de sus formulaciones encuentran su más clara exposición en un registro o código específico: la literatura y en concreto la poesía. Si la lengua común se halla en un estado en el que el signo lingüístico ha perdido en parte la función de suscitar por medio de su articulación sonora "a movement of the passions of the soul" y sólo es capaz de generar proposiciones lógicas dirigidas a la razón, tal y como afirma Rousseau, es sólo a través del discurso poético donde es aún posible recuperar la musicalidad lingüística primitiva y la relación simbólica o metafórica entre significante y significado. Si los significados del lenguaje se han transformado en significados derivados por medio de un proceso lógico llamado *desynonymization*, según la teoría de Coleridge sobre la evolución lingüística, es sólo por medio de la poesía que el lenguaje puede recobrar su unidad primitiva. Y lo hace porque la concepción del discurso poético que se impone en el sistema filosófico trascendentalista es el de un discurso que debe elevar al máximo la potencialidad musical y simbólica del lenguaje. No es curioso, por tanto, que la mayor parte de las teorizaciones sobre poesía del período subrayen la naturaleza musical del discurso poético y, por consiguiente, su capacidad de convertirse en el lenguaje por antonomasia de las pasiones. Para Coleridge la poesía es "the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language" (*Biographia Literaria* 2:26); el único discurso del que se puede afirmar que "[it] brings the whole soul of man into activity" (BL 2:15-16). Del

mismo modo, Carlyle concibe el discurso literario como "a musical thought" y define este concepto en los siguientes términos:

A musical thought is one spoken by a mind that has penetrated into the inmost heart of the thing; delected the inmost mystery of it, namely the melody that lies hidden in it; the inward harmony of a coherence which is its soul (...). All inmost things, we may say, are melodious; naturally utter themselves in Song. The meaning of Song goes deep. Who is there that, in logical words, can express the effect music has on us? A kind of unfathomable speech, which leads us to the edge of the Infinite, and lets us for moments gaze into that. (OH, I: 101)

No es, pues, sorprendente que Carlyle identifique el lenguaje de los sentimientos con la música ("all passionate language does of itself become musical", OH, I: 102), puesto que este es el tipo de arte que la ideología romántica considera más desligado de forma material, y, por tanto, más cercano al vago dominio de las pasiones. Esta pretendida inmaterialidad del lenguaje musical le confiere una superioridad frente a otro tipo de discursos artísticos (el pictórico e.g.) por lo que se refiere al avance del conocimiento. Al ser una forma desprovista de materia o al menos exenta de la posibilidad de ser visualizada, la música es capaz de penetrar en el espíritu de los objetos. Y dado que la poesía es redefinida desde esta perspectiva como un discurso esencialmente musical, la concepción transcendentalista del lenguaje encuentra en la misma aún en estado operativo su más claro exponente. Así Haweis (1873: 17-18) en su obra *Music and Morals* no hace otra cosa sino

demostrar la vinculación entre SONIDO y EMOCIÓN como dos categorías que comparten las mismas propiedades ("elation and depression, velocity, intensity, variety and form") y argumenta de este modo el carácter eminentemente musical de la poesía como discurso.

Ahora bien, esta visión del lenguaje poético implica una reformulación de los signos lingüísticos. Más concretamente, lo que se persigue es una modificación total de la relación unilateral entre significante y significado. Las teorías positivistas de la lengua y en concreto del significado prescribían una imbricación arbitraria ente forma y contenido, de modo que a cada signo verbal correspondiese unívocamente una sola imagen. De este modo, si tenemos una serie de signos A, B y C, una epistemología positivista acota el amplio campo semántico que tales signos pudiesen abarcar a un conjunto de datos empíricamente controlados y con un acentuado predominio de experiencia visual, de modo que a A corresponda siempre un significado X, a B un significado Y y a C, por último, un significado Z, siendo X, Y y Z un conjunto de rasgos semánticos objetivos y demostrables. Esto obviamente implica una concepción del lenguaje como "naming-process" o como una colección de "picture-words", según la cual cada signo lingüístico designaría un elemento de la realidad, o mejor dicho, evocaría una imagen del mismo que se adecua totalmente a nuestra percepción del mundo.

Tal concepción del sistema lingüístico como un conjunto de "palabras-imagen", es decir, como una serie de signos que representan objetivamente una serie de entidades reales, es la noción del lenguaje más extendida en el S.XIX y su validez teórica sólo pudo ser anulada con el nacimiento de la nueva lingüística saussuriana (1916) y sus famosos principios de (1) la arbitrariedad del signo y (2) la naturaleza relacional del significado lingüístico.

Para Saussure cualquier signo de la lengua no une "una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica" (1974: 66). De ahí que su significado no venga dado por una correspondencia unilateral con los objetos del mundo (o con las ideas de las cosas que los hablantes tengan en mente), sino que está totalmente determinado por la relación interna con otros signos del mismo sistema lingüístico. Sin embargo, Saussure y la lingüística post-saussuriana sigue vinculando a la imagen acústica del signo un concepto que es identificado con una representación abstracta del objeto de la realidad de base claramente positivista. Cualquier estudio semántico o cualquier diccionario actual sólo reconoce como rasgos pertinentes a un signo lingüístico aquellos que puedan ser descodificados a partir de la información objetiva (léase empírica) del mundo externo o a través de una situación lingüística objetiva, i.e. desprovista de cualquier significado puramente connotativo. Un signo lingüístico debe tener por definición un referente semántico objetivo, un referente que pueda ser aceptado y compartido por toda una comunidad lingüística. El problema surge al intentar trazar la frontera entre lo que puede ser objetivo en este sentido y lo que no. Dado que una comunidad de hablantes no es algo uniforme ni homogéneo, resulta imposible delimitar el conjunto de rasgos semánticos que puedan entrar a formar parte del *signifié* saussuriano, y cuáles deben ser excluidos. No es extraño, pues, que la semántica, con un objeto de estudio más vago e impreciso que el del resto de las disciplinas lingüísticas, haya sido relegada a un segundo plano en la historia de la lingüística moderna.

Ahora bien, en la concepción transcendentalista del lenguaje la premisa básica del positivismo lingüístico o -si se quiere- de la lingüística actual, i.e. la relación arbitraria entre palabra e imagen en el primer caso o entre *signifiant*

y *signifié* en el segundo, es totalmente inoperativa desde un punto de vista teórico. Y lo es porque la relación unilateral y unívoca entre el significante y el significado simplemente no existe. A un signo "A" no corresponde un significado X que se identifique con la conceptualización de base empirista que tengamos del objeto en cuestión, tal y como afirmaba Farrar al rechazar la vinculación entre palabra y objeto. Para los trascendentalistas, como principio axiomático del lenguaje, *cada signo implica necesariamente un sistema binario de significados: uno que se articula en torno a su constituyente material de un modo natural y nunca arbitrario: este sería el significado literal, el único que podía ser reconocido por la epistemología positivista; y otro ligado a la realidad espiritual del lenguaje y de naturaleza puramente simbólica*. De este modo, un signo lingüístico es susceptible de ser descodificado en cualquier momento en un sistema bipartito de significados compuesto por:

(i) Un significado formal o denotativo que haría referencia única y exclusivamente a los fenómenos naturales y a sus características o propiedades sensoriales (forma, color, materia, tamaño, temperatura...). Este significado, al estar determinado por una información empírica de la realidad es no sólo epistemológicamente nulo sino insuficiente para una verdadera comunicación lingüística. A este primer significado lo denominaremos a partir de este momento con la expresión PICTURE-WORD.

(ii) Un significado simbólico o connotativo que abarcaría la dimensión espiritual de los objetos y que quedaría identificado con las pasiones o sensaciones emotivas que el signo como forma o el objeto al que hace referencia evoca en el hablante u oyente. Este segundo tipo, al librarse del

"despotismo" de la materia se acercaría mucho más a un conocimiento esencialista de la realidad.

Un sistema de significados que puede esquematizarse en el siguiente cuadro:

S I G N O

I. Como sucesión de fonemas:

SIGNIFICADO LITERAL

- Fenómeno Natural
- Propiedades empíricas del objeto: Forma, Color, Tamaño, Textura, Temperatura...
- Objeto vs. Sujeto
- Conocimiento positivista del lenguaje.

II. Como unidad musical:

SIGNIFICADO SIMBÓLICO

- Esencia espiritual del Objeto.
- Pasiones, sentimientos, experiencia emotiva del sujeto en contacto con el objeto.
- Fusión sujeto-objeto.
- Conocimiento transcendentalista del lenguaje.

Como se deduce fácilmente, el primer tipo de significado estaría formado única y exclusivamente por rasgos semánticos objetivos extraídos de la experiencia sensorial con el objeto a definir, mientras que el segundo

enfarzaría la relación emotiva del sujeto con el objeto. Es evidente que este significado último, i.e. el simbólico y no el puramente denotativo va a erigirse en el significado por excelencia del signo lingüístico, tal y como es entendido por los trascendentalistas. Esto es totalmente comprensible si consideramos que el significado literal supone una *objetivización* empirista del conocimiento y de la realidad que excluye totalmente al sujeto. Como consecuencia, *el trascendentalismo va a invertir totalmente este mecanismo semántico del lenguaje, al apoyar una dimensión significativa del mismo que abarca principalmente el significado subjetivo, entendido éste como interacción emotiva o espiritual del individuo con el objeto.* Si el código lingüístico que proponía el positivismo era un código totalmente objetivizado, i.e. tamizado de imperfecciones subjetivas, en el que el significante sólo podía corresponder a la imagen empírica del objeto aceptada y reconocida por toda la comunidad lingüística, ahora la relación forma-contenido de un signo lingüístico va a estar fundamentada en un juego de libres asociaciones, dominado únicamente por el sujeto; un juego que enturbia la nitidez o transparencia de la lengua como sistema unívoco de palabras-imagen sostenida por la conciencia lingüística positivista.

Ilustremos esta premisa básica de la teoría del lenguaje trascendentalista con un ejemplo. Supongamos que tuviésemos que descodificar el significado de un signo lingüístico como SEA integrado en las siguientes unidades discursivas:

- (1) *Break, break, break,*
On thy cold gray stones, O Sea!
And I would that my tongue could utter

The thoughts that arise in me. (R 228, pág. 602).

- (2) *All work of man is as the swimmer's: a waste ocean threatens to devour him; if he front it not bravely, it will keep its word. By incessant wise defiance of it, lusty rebuke and buffet of it, behold how it loyally supports him, bears him as its conqueror along. (...)*

*Brave Sea-Captain, Norse Sea-king, -Columbus, my hero, royalest king of all! it is no friendly environment this of thine, in the waste deep waters; around thee mutinous discouraged souls, behind thee disgrace and ruin, before thee the unpenetrated veil of Night. (Carlyle, *Past and Present*, 268).*

- (3) *The sea is calm tonight.*

The tide is full, the moon lies fair

Upon the straits -on the French coast the light

Gleams and is gone; the cliffs of England stand,

Glimmering and vast, out in the tranquil bay.

Come to the window, sweet is the night air!

Only, from the long line of spray

Where the sea meets the moon-blanch'd land,

Listen! you hear the grating roar

Of pebbles which the waves draw back, and fling,

And their return, up the high strand,

Begin, and cease, and then again begin,

With tremulous cadence slow, and bring

The eternal note of sadness in.

(Matthew Arnold, *Dover Beach*, 1-14)

Evidentemente un análisis semántico de base positivista reconocería exclusivamente como rasgos pertinentes al sustantivo en cuestión -SEA- aquellos que puedan ser empíricamente demostrables y, por tanto, totalmente objetivos (+ agua, + salada, + gran extensión). Cualquier rasgo lexemático que infringiese este criterio de objetividad sería rechazado como semánticamente falso o irrelevante para la definición del término que nos interesa. Se trataría, pues, de aislar los rasgos empíricos del objeto y de rechazar cualquier tipo de interacción del sujeto o hablante con la realidad externa. Sin embargo, es precisamente este tipo de interacción la que determina para los trascendentalistas la construcción del significado lingüístico. Para un análisis positivista el sustantivo SEA alude semánticamente al mismo objeto en las tres unidades textuales. Nos hallaríamos, por consiguiente, con tres apariciones sintagmáticas de SEA en textos diferentes pero en cada uno de ellos el significado sigue siendo idéntico: en cualquier ocasión el término denota "the continuous body of salt water which covers the greater part of the earth's surface; the ocean". (Webster, 1634). Sin embargo, un trascendentalista no dudaría en reconocer por debajo del simple significado literal o denotativo un significado simbólico que opera en los tres usos del nombre. Un significado que de un modo u otro podría ser identificado con la categoría metafísica de TIEMPO. Así, en el primer caso SEA viene a simbolizar la consecuencia más temible del paso del mismo: pérdida, muerte; mientras que en el segundo el sustantivo es emblemático de "the internecine struggle of life". Por último, el poema de

Arnold nos ofrece un significado de SEA que podríamos identificar con una sensación de temor e incertidumbre ante los cambios inevitables causados por devenir del tiempo. En los tres casos nos encontramos, pues, con una identificación discursiva SEA = TIME, pero cada uno de los ejemplos enfatiza rasgos connotativos distintos del segundo término: *Death, Loss* en el primer caso; *Struggle, Destruction* en el segundo y *Change, Mutability* en el tercero.⁸

Ahora bien, la dificultad surge en delimitar cuál puede ser el significado simbólico de un signo cualquiera en un uso textual determinado. Dado que el símbolo, a diferencia de la metáfora, carece de estructura lingüística, es imposible determinar qué unidad debe ser descodificada como simplemente discursiva y cuál como totalmente simbólica. El verdadero problema teórico está, pues, causado por la inexistencia de marcas lingüísticas que nos indiquen la presencia de un signo cargado de significado simbólico. Un tropo como la metáfora, en tanto que implica "a semantic shift", i.e., una trasgresión en el nivel de "selection restrictions", puede ser fácilmente identificada y subsiguientemente descodificada. Sin embargo, el símbolo no es una unidad lingüística o textual sino pragmática y por tanto no puede ser reconocida a través de un análisis puramente lingüístico. Dicho de otro modo, no hay manera posible de (1) distinguir signos cargados de significado literal de aquellos que connotan un significado simbólico, pues a nivel puramente textual ambos se articulan de idéntico modo. (2) Incluso si pudiésemos reconocer qué unidades han sido cargadas de un significado simbólico, aún quedaría el problema más difícil de averiguar qué tipo de connotación subjetiva el poeta ha otorgado a las mismas. El símbolo es, por tanto, una unidad discursiva con un componente pragmático, cuyo reconocimiento e

interpretación requieren parámetros extralingüísticos, bien culturales o míticos, i.e. aceptados por una comunidad implícita o explícitamente, bien totalmente individuales, i.e. creados por un individuo por un proceso de asociación subjetiva de emociones en torno a un objeto. Podemos, pues, establecer las siguientes diferencias entre símbolo y metáfora:

1. La metáfora es un fenómeno lingüístico que implica una transgresión de las restricciones de selección semántica, puesto que a nivel puramente sintagmático la unidad lingüística utilizada metafóricamente aparece combinada con otra u otras cuyos componentes semánticos son incompatibles con los de la primera. Por el contrario, el símbolo es un fenómeno no lingüístico sino pragmático que no implica ningún tipo de "semantic shift", puesto que la proposición en la que aparece puede ser descodificada sin problemas como una proposición portadora de un significado literal.

2. La metáfora implica un fenómeno de analogía según las teorías comparatistas (X es como Y) o de substitución: a nivel paradigmático determinados semas serían enfatizados o suprimidos en los términos que componen la expresión metafórica. El símbolo, sin embargo, carece de base analógica natural y en su aparición discursiva no existe en absoluto ningún proceso de selección o supresión de componentes semánticos.

3. Una metáfora no es susceptible de interpretación literal porque en su estructura semántica existe una transgresión de al menos una de las cuatro máximas de H.P. Grice: Cantidad, Calidad, Relación y Modo. Un signo lingüístico utilizado simbólicamente es por propia definición un signo que denota un significado literal aceptable.

4. Aceptando la terminología de I.A. Richards (1936), en una metáfora encontramos un término actual *-vehicle-* y un término virtual *-tenor-* vinculados por una relación de analogía de cualquier índole. La comparación implica siempre dos objetos reales o irreales, concretos o abstractos, cercanos o remotos. Sin embargo, en un símbolo nos hallamos sólo ante un término que primariamente designa un objeto real o un fenómeno natural, pero que ha sido revestido de un significado secundario por asociación emotiva de cualquier tipo, no por analogía o similitud real. Este significado secundario siempre corresponde no a un fenómeno material o empíricamente perceptible sino a una realidad abstracta, espiritual o metafísica.

5. Mientras que la metáfora puede ser reconocida e interpretada con mayor o menor dificultad por medio de nuestra competencia lingüística, el símbolo plantea serios problemas interpretativos *-casi insolubles-* para una metodología lingüística.

A la vista de las diferencias sustanciales existentes entre ambos elementos, no resulta gratuito que los trascendentalistas consideren la metáfora, en tanto que implica dos términos que aluden a objetos reales, como una ramificación más del significado literal, i.e. como otro ejemplo del lenguaje como instrumento recreador de imágenes empíricas de la realidad. Para Coleridge la metáfora no es más que una transferencia semántica de un objeto X a un objeto Y, pero el resultado de dicha transferencia consiste en generar un significado que de un modo u otro nos sigue hablando de las propiedades materiales de X e Y. El significado metafórico, pues, no invierte en absoluto el mecanismo del significado literal. Se trata únicamente de una trasposición de una imagen empírica y real del objeto a otra imagen de naturaleza también empírica y construida sobre la base de una analogía

natural. Por ejemplo, en una metáfora como la utilizada por Tennyson en los primeros versos de *Sea Dreams: her clear germander eye/ Droopt* (versos 4-5) encontramos un término *-eye-* con un uso claramente metonímico *-Margaret-* que es analógicamente comparado con la calandria en virtud de su color y fragilidad. Tendríamos, pues, de un lado un *tenor* (la mirada de Margaret revelando enfermedad) y un *vehículo* (la frágil calandria marchitándose), pero ambos términos implícitos en la construcción metafórica aluden a fenómenos reales y la analogía que los ha unido en los versos anteriores es una analogía basada en similitudes tomadas del mundo natural y, por tanto, empíricamente observables:

(i) Los ojos de Margaret son azules. - La calandria es azul.

(ii) Margaret ("three years old") enferma en "the gloom factoried city".

- Una calandria, pequeña y frágil, lógicamente se marchitaría rápidamente en un entorno hostil.

Pero en ningún momento X, el objeto real (Margaret's eye) es asociado o identificado con una realidad espiritual o metafísica cualquiera. El único mecanismo ha sido el de substituir la imagen de un objeto real -i.e. empíricamente cognoscible- por la imagen de otro objeto real análogo. Dicho de otro modo, la metáfora, tal y como la entienden los trascendentalistas, no implica la asignación de un valor espiritual a un signo lingüístico X, sino la substitución de un signo por otro; signos cuyos referentes semánticos siempre denotan fenómenos naturales, entidades empíricas. Esta es básicamente la razón por la que Coleridge rechaza en su teoría lingüística el significado metafórico, puesto que este perpetúa una visión de la lengua como conjunto de *picture-words* en el sentido de evocar únicamente imágenes visuales, empíricas de los objetos referenciales. Para Coleridge no

existe la menor duda de la diferencia entre el significado simbólico y el metafórico (o alegórico):

*It is among the miseries of the present age that it recognizes no medium between literal and metaphorical. Faith is either to be buried in the dead letter, or its name and horrors usurped by a counterfeit product of the mechanical understanding, which in the blindness of self-complacency confounds symbols with allegories. Now an allegory is but a translation of abstract notions into picture language, which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principal being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot. ("The Statesman's Manual" en *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, 437-438).*

Por el contrario, el símbolo al asignar a un objeto natural un significado inmaterial, i.e. al revestirle de una dimensión espiritual, estaría caracterizado por:

...a translucence of the special in the individual, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative. (ibid., 437-438)

El símbolo, por tanto, al unificar lo concreto y empírico (el fenómeno natural o referencial) con lo abstracto e inmaterial (la realidad espiritual connotativa) supone una fusión del objeto y sujeto, i.e. una unión entre lo temporal, material y contingente de un lado y lo espiritual, eterno y universal de otro. En el ejemplo anterior de SEA utilizado como unidad simbólica, encontramos reunidos un aspecto material o fenomenológico recogido en el significado literal, i.e. la definición positivista del sustantivo como "a large body of salt water", y un aspecto espiritual, transcendental articulado en su significado emblemático (paso del tiempo). No es, por tanto, sorprendente que el símbolo, en tanto que supone una puesta en práctica de la epistemología transcendentalista, se convierta desde esta perspectiva en la mínima unidad lingüística significativa. Un signo no es, pues, plenamente operativo en la lengua hasta que no sea capaz de evocar no una imagen visual del objeto referencial sino una idea, un valor espiritual. Se trata, por tanto, de (1) reconocer más allá de los fenómenos naturales una realidad transcendental y (2) de articular un lenguaje cuyos signos no sean "empty echoes which the fancy arbitrarily associates with apparitions of matter" (A. Taylor, 189) sino "a system of symbols, harmonious in themselves, and consubstantial with the truths, of which they are the conductors" (189). Carlyle sin duda continúa con la tradición simbólica de Coleridge y convierte el símbolo en la unidad primaria más distintiva no sólo del lenguaje sino también de la historia. Como en el caso de su predecesor, la palabra SYMBOL es el punto de partida y también el de llegada de la mayoría de los principios y categorías sobre los que se articula su filosofía. En el tercer capítulo de *Sartor Resartus*, en el titulado precisamente *Symbols*, Carlyle expone a través

de su personaje Herr Teufelsdröckh su teoría sobre el símbolo. Sus conclusiones son muy parecidas a las expuestas por Coleridge:

1. Si el símbolo en Coleridge revela "a translucence of the eternal through and in the temporal" (437) en Carlyle implica "some embodiment or revelation of the Infinite" (SR, 228). Esta materialización de lo infinito en lo finito a fin de hacerse visible trae como consecuencia la premisa fundamental de que los símbolos revelan y ocultan al mismo tiempo ("In a Symbol there is concealment and yet revelation" SR, 227), i.e. son signos que pueden ser interpretados en su significado literal ("concealment") o en su significado transcendental ("revelation"). Esta doble naturaleza del símbolo como unidad que paradójicamente revela y oculta al mismo tiempo le transforma en un signo con un doble significado ("a double significance"): de una parte, un significado puramente fenomenológico que sólo revela las propiedades empíricas del objeto referencial; de otro, un significado espiritual que permanece oculto tras la forma.

2. Para Carlyle existen dos tipos de significados simbólicos: un tipo que él denomina extrínseco, que incluiría todos aquellos emblemas escogidos arbitrariamente para representar algo (e.g. escudos de armas, estandartes, trajes regionales, ...); y otro opuesto al primero y llamado intrínseco, en el que es posible discernir "some dim revelation of the godlike". Bajo este segundo tipo de símbolo, el pensador escocés agruparía las obras de arte genuinas y los símbolos religiosos de cualquier índole.

3. Por último, dado que los símbolos tienen un componente material ("the Finite"), son un fenómeno histórico y, por tanto, perecedero con el transcurso del tiempo ("superannuated" SR, 234). Cada época, pues,

descubre sus propios símbolos y desplaza las formas simbólicas heredadas del pasado.

Evidentemente esta concepción del lenguaje como sistema de símbolos, no como sucesión de "picture words", supone una inversión de la mayoría de los postulados de la teorías lingüísticas decimonónicas de base empirista o positivista. Podríamos enumerar las diferencias más notables entre ambas en el siguiente cuadro:

2.3. DIFERENCIAS EN LAS CONCEPCIONES DEL LENGUAJE DEL TRANSCENDENTALISMO Y DEL POSITIVISMO

TRANSCENDENTALISMO

1. El lenguaje es un todo espiritual en el que los signos lingüísticos son sólo un SIMBOLO de una realidad espiritual o metafísica.
2. El lenguaje no puede ser aprehendido a través de los sentidos humanos: su estructura material oculta un mensaje espiritual/divino que sólo puede ser descodificado por el alma humana.
3. Los significantes de una lengua no significan nada por sí mismos: son simplemente signaturas que encarnan una realidad espiritual o infinita.

4. El lenguaje es un microcosmos que analógicamente reproduce el universo, y cuya esencia no es susceptible de ser aprehendida en su totalidad: ambos son símbolos físicos/materiales de una realidad metafísica.

5. El lenguaje es una metáfora en el que el elemento importante es siempre el *tenor* (espíritu), y nunca el *vehículo* (los componentes lingüísticos físicos). La relación entre significante y significado es siempre natural.

6. Al ser un fenómeno espiritual, el lenguaje no puede ser categorizado en ningún sistema, i.e. no puede ser reducido a ningún conjunto de fórmulas o reglas.

7. El lenguaje es evocación de realidades espirituales: sus signos son símbolos de las mismas.

8. El lenguaje es pasión, emoción, sentimiento.

9. El lenguaje es música: su melodía evoca/sugiere las operaciones del espíritu.

10. El lenguaje es un reflejo del espíritu individual colectivo. El lenguaje -especialmente los nombres propios- refleja la esencia de un pueblo.

POSITIVISMO

1. La lengua es simplemente materia, forma, i.e. una combinación de fonemas de acuerdo con ciertas reglas, para comunicar un significado compartido por la comunidad.
2. El lenguaje es sólo un objeto natural susceptible de ser analizado a través de un exámen de sus componentes formales: unidades fonémicas y esquemas sintácticos.
3. Los significantes de una lengua son el objeto de estudio por excelencia de un enfoque lingüístico positivista.
4. La lengua es sólo una parte del universo y el hombre es capaz de conocerla en su totalidad por medio de un análisis discriminado de sus unidades particulares.
5. La lengua es una realidad material en la que el elemento más importante es el componente físico. El vínculo entre forma y significado es casi siempre arbitrario.
6. Al ser un fenómeno material y psicológico, la esencia de la lengua puede estar contenida en una gramática, diccionario, etc.
7. La lengua es representación: sus signos representan, describen imágenes visuales y concretas.

8. La lengua tiene un alto contenido racional y lógico.

9. El lenguaje es sonido articulado: simplemente una sucesión de fonemas.

10. El lenguaje es simplemente una realidad empírica y no comprende ninguna dimensión metafísica. Los nombres no tienen ningún contenido significativo: sólo un valor puramente referencial.

NOTAS

1. Vid. el artículo "Sinewy Words: Whitman's Proposal for a New American Language, que junto con la Dra. Rosa Morillas Sánchez (Universidad de Granada) presenté en el Symposium Centenario "Walt Whitman" en Abril de 1992, págs. 19-29.
2. La obra del Reverendo F. W. Farrar *Language and Language. Chapters on Language and Families of Speech* formaba parte de la biblioteca de Tennyson, y como tal se conserva un ejemplar en Tennyson Research Centre (Lincoln).
3. Vid. Lucie Campbell *Tennyson in Lincoln. A Catalogue of the Collections in the Research Centre*, (Lincoln: Tennyson Society, TRC, City Library, 1971, para una lista completa de las obras que Tennyson poseía en su biblioteca.
4. La obra de Hinton también se encuentra en TRC en la sección de la biblioteca del poeta. Véase particularmente el capítulo "Of Idealism: And the proper meaning of the word Matter" de la obra citada. Hinton declara: *Matter is affirmed, simply because we do not see any other way in which our sensuous perceptions and our mental feeling, could be such as they are. But how weak an argument is this, even at its best.* (124)
5. Utilizamos la nomenclatura clásica saussuriana SIGNIFIANT y SIGNIFIÉ para referirnos de un lado a la cadena física de sonidos que forman una palabra y al concepto empírico de la misma, y de otro a la realidad espiritual analógica que cada hablante descubre en el uso de una determinada unidad lingüística. Nuestro uso de los términos clásicos es, pues, ligeramente distinto del propuesto por Saussure.

6. Trench también expone una definición de las palabras muy parecida a la que Carlyle ofrece acerca del lenguaje. Se trata de reconocer la naturaleza simbólica de las unidades lingüísticas: ... *words are linguistic powers, are the vesture, yea, even the body, which thoughts weave for themselves (...)* (*On the Study of Words*, 2).

7. El ensayo se encuentra formando parte de una colección titulada *Lectures and Addresses on Literary and Social Topics* (1861). Robertson era amigo de Tennyson y autor de una defensa de *Maud*, incluida en el mismo libro.

8. Uno de los mecanismos más habituales de descubrir el significado simbólico de una palabra es recurrir a la etimología. La obra de Richard Chevenix Trench *On The Study of Words* es simplemente un intento de construir un estudio semántico del lenguaje basado en informaciones histórico-semánticas. Dado que la idea seminal básica de la evolución lingüística es la de un estado primitivo en el que el lenguaje conservaba una transparencia cristalina entre significante y significado y, por tanto, cada unidad expresaba su relación con la espiritualidad, la etimología pronto se convierte en un arma fundamental para recuperar al menos parte de ese significado natural simbólico. Farrar (1878) vincula así históricamente una palabra como SEA con SOUL (Alemán SEELE) como portadoras de una misma raíz (188). El MAR es, por tanto, símbolo del espíritu desde una perspectiva eminentemente lingüística.

CAPÍTULO 3

... in words contemplated singly,
there are boundless stores of
moral and historic truth, and no
less of passion and imagination,
laid up. (R.C. Trench, *The Study
of Words*, pág. 1)

Now, whatever faults there may be
in my modes of expression, I know
that the words I use will always
be found, by Johnson's
dictionary, to bear, first of
all, the sense I use them in; and
that the sentences, whether
awkwardly turned or not, will, by
the ordinary rules of grammar,
bear no other interpretation than
that I mean them to bear... (J.
Ruskin, *A Joy for Ever*, pág. 147)

CAPÍTULO 3. TENNYSON Y LA TEORÍA DEL SIGNO POÉTICO.

En los dos capítulos anteriores hemos intentado esbozar dos modelos opuestos del lenguaje en general y del lenguaje literario en concreto que dominan el S.XIX y que determinan en gran medida la articulación discursiva - si nuestra tesis es correcta- de la producción poética tennysoniana. En el capítulo I definíamos la teoría estética de Ruskin como una teoría del arte de base positivista en objeto, método y fin; una teoría que proponía como función primordial del discurso artístico la representación exacta y veraz de una realidad objetiva. Nuestra principal tarea allí fue demostrar hasta qué punto el discurso poético de nuestro autor podía amoldarse a las prerrogativas de una estética que únicamente reconocía como artísticamente válido lo empíricamente demostrable. En el área del lenguaje literario esta exigencia se traducía en una prohibición tácita de generar proposiciones semánticamente falsas y, por consiguiente, en una cuidadosa selección de las figuras retóricas que van a entrar en juego en el discurso poético. Tomando como base la conocida disertación sobre *Pathetic Fallacy* de Ruskin, perteneciente a su libro *Modern Painters*, demostramos cómo la personificación o la metáfora animista sufre una importante disminución frente a un tropo como el símil, dado que este último no implica ninguna violación del principio de veracidad o máxima de calidad¹. Para ello tomamos como corpus un discurso tan típicamente victoriano como *Enoch Arden and Other Poems (1864)* y efectuamos allí un mero recuento de dichas figuras retóricas a fin de comprobar si nuestra tesis era acertada. Los resultados en este sentido fueron más que positivos.

Ahora bien, no es del todo cierto que el discurso tennysonianos suponga únicamente una puesta en práctica de los principios del arte ruskinianos en el sentido de objetividad y veracidad. Evidentemente esta ha sido una de las tendencias críticas dominantes desde las primeras reseñas de los poemas del autor y los primeros intentos de escribir una obra crítica exhaustiva sobre la totalidad de los libros escritos por Tennyson. La crítica del XIX no duda en reconocer, pues, que la representación de la naturaleza tennysonianos se caracteriza por una observación objetiva del mundo externo, i.e., por su fidelidad a un criterio de veracidad de raíz positivista (Stopford: 1894; Luce: 1895, etc.). Esta tendencia crítica decimonónica ha continuado de un modo u otro impregnando la mayoría de los estudios y análisis literarios de la obra de Tennyson en el S.XX. Un buen ejemplo de esta actitud es sin duda Geoffrey Tillotson en su obra *A View of Victorian Literature*, publicada en 1978 pero escrita a fines de la década de los sesenta. Tillotson puede servirnos como un buen punto de partida en tanto en cuanto su capítulo sobre Tennyson condensa las pautas interpretativas sobre el poeta más arraigadas y extendidas en el siglo pasado y en la primeras décadas del S.XX. Estas pautas pueden ser esbozadas del siguiente modo:

1. La poesía de Tennyson supone uno de lo más altos logros en la representación mimética de la naturaleza: "One of the firmest indications of Tennyson's greatness is the evidence in his poems of the strength of his relation to external nature". (304)

2. La exactitud en la representación de la misma confiere a su poesía un status cercano a la de una manifestación artística como la pintura: "We can call these descriptions [se refiere Tillotson a las del volumen de 1864] by the name that was now coming to be given to them - 'word-painting' of which

at the time there were so many that Hopkins exclaimed: 'Word-painting is, in the verbal arts, the great success of our day'." (307)²

3. Sus descripciones del paisaje natural o urbano revelan una precisión tal y un poder de evocar la imagen visual del objeto en cuestión que Tennyson puede ser considerado como uno de los primeros poetas que utilizan el método científico positivista en su discurso literario. Cualquiera de sus poemas nos revela una visión objetiva del mundo que indica que el poeta utilizó una información eminentemente empírica en sus descripciones. ("... with the eye on the object", 306). Por consiguiente, Tennyson se convierte indudablemente en "the poet of science". Su veracidad y objetividad son rasgos predominantes en su poesía. "Tennyson also excelled as a describer of external nature as it was becoming known about by the great scientists, who unlike painters and most poets are not content with the appearance of things." (310)³

4. Tal exactitud y veracidad descriptivas sitúan el discurso poético tennysonianiano en un difícil equilibrio entre el arte y la ciencia, un equilibrio que siempre se resuelve por medio de una perfección formal en ritmo y variedad métricas.

Cada una de estas pautas ha generado o al menos se ha convertido en el punto de partida de un gran número de estudios críticos sobre la producción poética tennysonianiana. El principio básico consiste en afirmar de un modo implícito que en Tennyson la sumisión al criterio de objetividad propugnado por el modelo positivista es tan fuerte que su poesía es incapaz de revelar significados más allá de los meramente discursivos o literales. La afirmación se hace patente en el famoso ensayo de Cleanth Brooks escrito en 1944: "Tennyson is perhaps the last English poet one would think of

associating with the subtleties of paradox and ambiguity" (Killham: 177). Tres años después, Brooks lanza su conocida tesis sobre la naturaleza inherentemente paradójica y ambivalente de la poesía como discurso frente al ideal de univocidad del lenguaje científico en su obra *The Well-Wrought Urn* y es aquí donde definitivamente excluye a los victorianos de la tradición simbólica.

Más concretamente esta actitud crítica se manifiesta de un modo tácito pero generalizado en el análisis de determinados poemas, como veremos en los próximos capítulos: muchas de las dificultades interpretativas y de las polémicas críticas son el resultado de una incapacidad teórica de otorgar significados simbólicos a elementos y estructuras poéticas cuya lectura literal resulta insuficiente. Esta incapacidad se debe al hecho de que la crítica contemporánea ha utilizado una metodología puramente lingüística a la hora de analizar la poesía de Tennyson. Y puesto que el símbolo es un fenómeno pragmático -carente en definitiva de estructura lingüística-, no resulta extraño que haya escapado la atención de numerosos estudiosos. Tan sólo dos de los poemas breves de Tennyson -*Mariana* y *Break, break, break*- han suscitado no sólo interpretaciones diametralmente opuestas -las que ven una dimensión simbólica en los mismos vs. las que simplemente la niegan- sino también una polémica acerca del carácter del lenguaje poético de nuestro autor. La polémica se centra en dilucidar si el significante en Tennyson denota una relación natural con el significado -y de ahí que sólo sea posible encontrar significados literales en sus poemas- o si por el contrario revela una significación simbólica.

Tres han sido las tesis mantenidas a este respecto:

(a) La primera tesis afirma que los poemas en cuestión sólo admiten una interpretación literal: *Break, Break, Break* describe, pues, desde esta perspectiva una escena realista: el paisaje marino y las sensaciones que éste despierta en la voz del poema. En 1888 R. H. Hutton interpreta el mismo como uno de los múltiples ejemplos en los que el poeta es capaz de utilizar la naturaleza como marco en el que situar "evanescent emotions". Para Hutton el poema en concreto demuestra el poder de Tennyson en describir el mundo externo -*the sea*- de un modo objetivo y en sugerir a través de éste emociones y sensaciones subjetivas ("the dumb spirit of loss"):

No poet has ever had a greater mastery than Tennyson over the power of real things -with him they are always real and not mere essences or abstractions- to express evanescent emotions that almost defy expression" (CH 360). [El subrayado es mío]

El poema sería, por tanto, una dramatización de un sentimiento -el de la pérdida de los seres queridos- a través de una descripción realista de un entorno natural.

En 1947 en un ensayo titulado *The Motivation of Tennyson's Weeper* Brooks continúa la misma línea interpretativa de Hutton y analiza el poema como la simple expresión de los sentimientos del poeta a través de la representación objetiva del paisaje y niega cualquier rastro de significación simbólica (Killham, 170-179).

(b) La segunda afirma, a través del análisis de los poemas anteriormente citados, que Tennyson no sólo continúa la tradición simbólica romántica sino que anticipa la eclosión simbolista *fin de siècle*. En 1954

Marshall MacLuhan en un ensayo titulado *Tennyson and picturesque poetry* ofrece una interpretación de *Mariana* en términos totalmente simbólicos y lanza la tesis de que el poeta anticipa en tema y forma la poesía simbolista: "The most sophisticated symbolist poetry could be written fifty years before the Symbolists". "Syntax becomes music as in Tennyson's *Mariana*". (Killham, 70, 75). E.D.H. Johnson (1949) ya había advertido, a propósito del análisis de *Maud* que "Tennyson stands in very much closer relationship to the symbolist tradition than is generally realized" (1227). Por último, Rosenberg (1973) señala que el paisaje tennysonianiano está tan cargado de sentimientos que su poesía conduce inexorablemente al movimiento simbolista (68-70).

(c) Más recientemente, James J. Sherry (1979) ha intentado aunar ambas tesis demostrando que, aunque los poemas son susceptibles de una interpretación simbólica, su estructuración discursiva "resist such reading" (215). En el caso de *Break, Break, Break*, Sherry argumenta, los conectores *and* y *but* marcan la difusa frontera entre los significados figurados - simbólicos- y los literales. El lector, pues, estaría inducido a interpretar simbólicamente pero cada conector gramatical, al marcar el inicio de "a discursive speech" anularía tal intento. Así los versos 10-11:

And the stately ships go on

To their haven under the hill.

podrían ser descodificados, pues, como una imagen emblemática de la muerte tan frecuente en la poesía tennysonianiana donde "the sea-voyage" siempre

representa un símbolo del último viaje del alma. Sin embargo, los versos siguientes:

*But O for the touch of a vanished hand
And the sound of a voice that is still!*

introducidos por el elemento disyuntivo *but* nos sitúan de nuevo en el área del lenguaje literal y nos obligan a aplicar un significado discursivo a los versos anteriores. Como Sherry explica:

The first half of the stanza describes the motion and the destruction of the ships. It is not in fact intellectual or discursive, but metaphorical. As soon as we encounter that "But", however, we have entered the realm of discursive thought, and it is not until we have allegorized the first part of the stanza into something discursive that we can continue.
(210)

J. J. Sherry explica también esta constante fluctuación entre dos tipos de significado como una de las características más notables del lenguaje poético tennysoniano. Para Sherry, Tennyson parte de una concepción de la lengua como un sistema ambiguo en el que el significante no mantiene siempre una relación transparente con el significado. El crítico interpreta el conocido verso de *In Memoriam* - [words] half reveal/ And half conceal the Soul within (XCV. 46)- como una clara indicación de la naturaleza ambivalente del signo poético como mediador de un significado positivo

(material) o literal y de un significado espiritual o simbólico. Su conclusión, no obstante, es que Tennyson siempre acaba optando por el primero al relegar el simbólico a un segundo plano. Por último, aconseja esta misma actitud a los críticos de su obra: "If criticism is to deal honestly with him, it must maintain a similar resistance" (215). En mi opinión, la tesis primera y segunda son totalmente erróneas. La tesis tercera, i.e. la argumentada por Sherry, puede ser aceptada aunque con ciertas matizaciones substanciales e importantes objeciones. Las dos primeras tesis resultan equivocadas simplemente porque son totalmente parciales y sólo subrayan un aspecto de la naturaleza del lenguaje poético tennysoniano. Evidentemente *Break, Break, Break* y *Mariana* pueden ser leídos como poemas dotados de un significado literal. En el primer caso nos encontramos con:

(1) Una descripción objetiva de los elementos naturales: el movimiento constante del mar (versos 1-2; versos 13-14); los juegos de los hijos del pescador (versos 5-6); el canto del joven marinero (versos 7-8); la visión de las barcas atracando en el puerto (9-10); descripción ésta que a nivel lingüístico aparece desprovista de figuras retóricas, si exceptuamos -claro está- el apóstrofe con que se abre y cierra el poema.

(2) Una expresión de emociones subjetivas: el sentimiento de nostalgia por los seres perdidos (11-12) y de desesperanza ante el paso del tiempo (15-16).

Tomando el poema como unidad aislada del resto de la producción tennysoniana, no existe ningún indicio de que las imágenes deban ser interpretadas simbólicamente. La descripción del paisaje marino y las interpolaciones subjetivas, lejos de ser identificadas, se encuentran a nivel textual totalmente yuxtapuestas, por lo que resulta difícil localizar signos en

los que aparezca una fusión sujeto-objeto según la teoría del símbolo trascendentalista. Sin embargo, una lectura literal del poema -el mar como simple marco natural en el que reflexionar sobre "the dumb spirit of loss", tal y como argumentaba R. H. Hutton, resulta totalmente insatisfactoria, al dejar sin explicación determinadas imágenes recurrentes en la producción poética tennysoniana.

Ahora bien, la tesis simbolista argumentada por MacLuhan (1957) y W. David Shaw (1976), aunque sirve para descodificar correctamente el significado simbólico de muchas de las imágenes del poema, es errónea pues ignora la opacidad de los símbolos en Tennyson, ocultos tras una articulación discursiva que sólo parece ofrecer un significado literal, y simultáneamente vincula a Tennyson con un proyecto simbolista que se manifestaría plenamente a finales de siglo. En primer lugar, Tennyson no es ningún predecesor del simbolismo, simplemente porque los principios del mismo (*ut musica poesis*, dominio del significado simbólico sobre el literal, etc...) ya se encuentran totalmente expuestos en la teoría trascendentalista del lenguaje, como hemos visto. En segundo lugar, identificar la poesía tennysoniana con la práctica poética simbolista supone una grave distorsión histórica, ya que en el discurso poético de nuestro autor el significado literal nunca ocupa una posición inferior al significado figurado. La tesis de J.J. Sherry es pues acertada en este sentido: los poemas de Tennyson "resist a symbolic reading". Si en los poemas simbolistas el significado literal, suma de la articulación discursiva de las imágenes, es insuficiente o incumple un criterio de veracidad objetiva, y aquellos exigen, por tanto, una lectura figurada, en la poesía tennysoniana el significado literal o positivo nunca pierde el dominio del lenguaje y sólo en un segundo estadio es posible hallar un significado

simbólico. Sherry es incapaz, no obstante, de hallar una respuesta a esta característica del lenguaje poético de Tennyson. Su argumento se centra en demostrar que éste sostenía una teoría del signo como unidad que paradójicamente revela y oculta al mismo tiempo, como evidencia de la ambigüedad de sus poemas. Ahora bien, Sherry no percibe que esta teoría del signo como elemento que "half reveal/ And half conceal" coincide plenamente con la concepción del símbolo tal y como es entendido por los trascendentalistas, por Carlyle en concreto; y que, por tanto, no puede ser utilizada como prueba de que Tennyson se oponía a un discurso poético de significado principalmente simbólico. De otro lado, la interpretación que Sherry hace de la teoría del signo en Tennyson es equivocada. Sherry tiene razón cuando establece una identificación entre lenguaje y el mundo natural porque ambos participan de una misma naturaleza semiótica ("If nature and language are similar, it is because they are both signs", pág. 215). Su argumentación sigue siendo válida cuando afirma que el signo por definición "both asserts a presence and implies, by the very nature of its mediating capacity an absence". Ahora bien, Sherry se confunde cuando califica como diametralmente opuestas lo que él denomina las dos nociones que el poeta mantuvo acerca de la naturaleza -y, por tanto, se infiere del lenguaje-:

On the one hand he seems to have regarded nature pantheistically as nearly identical with God; on the other hand, he insisted that nature is a veil, a dream, or a shadow between God and men. (215)

Sin lugar a dudas, para un transcendentalista ambas afirmaciones sobre la naturaleza no son en absoluto contradictorias sino complementarias. En realidad, el universo puede ser totalmente identificado con Dios o con una realidad espiritual mayor en tanto que símbolo ("garment or veil") de la misma.

Ahora bien, si aceptamos el hecho de que Tennyson sostenía un concepto transcendentalista del signo, ¿por qué el significado simbólico no ocupa un primer plano en la estructuración semántica de sus poemas? Dicho de otro modo, ¿por qué sus poemas están lingüísticamente estructurados de manera que sólo parecen revelar un significado meramente literal y discursivo? Hasta la fecha no ha habido ningún intento de resolver esta pregunta entre los tennysonianos, simplemente porque la pregunta no parecía tener cabida en ninguna de las dos tesis opuestas sobre Tennyson (la simbolista y la defensora de un significado discursivo). Sherry (1979) avanza un paso importante al intentar aunar ambas tesis pero no ofrece ninguna solución consistente al problema del lenguaje creado por Tennyson, al basar su teoría de la resistencia del poeta a utilizar símbolos precisamente en un argumento que invalida su tesis: la teoría transcendentalista del lenguaje, una teoría que apoya principalmente significados simbólicos. Sin duda, el mayor problema crítico ha consistido en la incapacidad teórica de asociar el significado literal con el paradigma del lenguaje propuesto por los positivistas (Ruskin y Stuart Mill, entre otros) y el significado simbólico con la concepción lingüística del transcendentalismo. La poesía de Tennyson, situada en un momento histórico en que ambos lenguajes contrapuestos se erigen como únicos modelos del verdadero conocimiento, supondría una difícil reconciliación entre estos. Una reconciliación que se resuelve mediante:

(a) Una estructuración discursiva que ofrece como rasgo más distintivo una importante disminución de figuras retóricas -sobre todo de aquellas que impliquen una transgresión del principio lógico de veracidad, como demostramos en el capítulo 1, y en la que el signo sólo parece ser portador de un significado literal del objeto referencial.

(b) Un entramado de imágenes con un *status* claramente simbólico pero cuya presencia no es siempre fácil de reconocer y cuyo significado no es siempre fácilmente descodificable.

Evidentemente la teoría del signo en Tennyson es mucho más compleja de lo que argumenta Sherry. Es cierto que el poeta parte de una concepción transcendentalista del lenguaje: existen numerosas evidencias a lo largo de su producción poética que apuntan hacia una concepción ambivalente del signo como elemento portador de un significado literal -denotativo de la realidad empírica- y de un significado simbólico o espiritual. Evidentemente el problema radica en saber qué significado debe descodificar el receptor para aprehender el mensaje. ¿Es un signo como SEA en *Break, Break, Break* un signo con un significado material o más bien uno que evoca un significado transcendental? Esta naturaleza binaria del lenguaje como conjunto de signos, donde X es susceptible de ser desconstruido en dos referentes semánticos distintos, convierte la lengua -sobre todo la poética- en un juego caleidoscópico de interpretaciones. Para Tennyson la poesía es "like shot-silk with many glancing colours. Every reader must find his own interpretation according to his ability, and according to his sympathy with the poet" (*Memoir*, II, 127). Puesto que un signo es por definición capaz de generar dos lecturas distintas -una que identificaría e.g. SEA con el elemento natural empíricamente objetivo y otra que establecería una conexión SEA-TIME- la

poesía se transforma en un discurso semánticamente abierto y por supuesto inherentemente equívoco.

La prueba más clara de este juego hermenéutico de los signos la encontramos en un poema como *Sea Dreams*. En realidad todo el poema se articula en torno a la interpretación de un signo como "the living roar of the sea" que sorprende mientras duermen a los dos personajes de la historia: el matrimonio que huye de "the giant-factoried city gloom" en busca de la tranquilidad de la costa, tras haber sido víctimas de un fraude: un conocido les ha embaucado en un negocio relacionado con unas minas de oro en Perú. El marido obviamente interpreta el rugido del mar como señal inequívoca de la ruina económica que se cierne sobre ellos:

*... There is not such mine,
None; but a gulf of ruin swallowing gold,
Not making. Ruined! ruined! the sea roars
Ruin: a fearful night!"*

A esta significación simbólica del sonido agitado del mar la esposa antepone una interpretación literal, puramente fenomenológica:

*'Not fearful; fair' said the good wife (...)
'You do but hear the tide. Had you ill dreams?*

El marido le cuenta entonces el sueño que ha tenido: una mujer con un azadón en una mano le muestra el camino hacia una tierra idílica, "all sun and blossom, trees/ As high as heaven, and every bird that sings" (verso 100),

y después le conduce hacia un promontorio donde se divisa una flota de cristal navegar sobre un arrecife de oro contra el que acaba chocando y hundiéndose en el mar. El marido intenta ofrecer una interpretación simbólica del relato onírico:

*...Now I see
My dream was Life; the woman honest Work
And my poor venture but a fleet of glass
Wrecked on a reef of visionary gold*

(133-135)

pero su esposa le disuade hacia una interpretación literal, empírica de lo que ha sucedido:

*'Nay' say the kindly wife to comfort him
'You raised your arm, you tumbled down and broke
The glass with little Margaret's medicine in it
And, breaking that, you made and broke your dream:
A trifle makes a dream, a trifle breaks.*

(136-140)

De este modo todo el poema parece estructurarse en torno a las diferentes interpretaciones o lecturas que un mismo signo puede suscitar. La mujer también ofrece una interpretación simbólica del movimiento turbulento del mar: su sueño no es más que una alegoría de la lucha entre las circunstancias adversas de la vida y del paso del tiempo y un ideal de fe o

espiritualidad inmutable. Sin embargo, todas las lecturas del signo, tanto las literales como las simbólicas expuestas en los sueños, son parciales y, por tanto, falsas. Al final del poema hay una clara indicación de que el bramido del mar es sólo una señal de muerte: en este caso la del amigo que les embaucó en el negocio fraudulento. Pero más allá de la trama argumental del poema, lo verdaderamente importante es este juego equívoco de lecturas que un sólo signo puede originar.

En *Enoch Arden* existe también un episodio similar en este sentido. Annie tras esperar un largo tiempo a su marido que no ha vuelto del mar busca un signo que le revele si Enoch ha muerto o no. El signo que encuentra -un simple versículo de la biblia, "under the palm tree" es descodificado erróneamente como una señal de que su marido está en el Reino de los Cielos:

*'He is gone' she thought, 'he is happy, he is singing
Hossanna in the highest: yonder shines
The Sun of Righteousness, and these be palms
Whereof the happy people strowing cried 'Hossanna in the
Highest!*

(498-502)

Aquí la interpretación simbólica es precisamente la falsa: Enoch está literalmente "under the palm tree", puesto que ha sido víctima de un naufragio y ha conseguido llegar vivo hasta una isla.

Esta misma ambigüedad del signo es el eje sobre el que se construyen muchos de los episodios de *Idylls of the King*, como veremos más adelante.

Lynette en el segundo idilio es incapaz de descodificar las acciones de Gareth como las propias de un caballero, puesto que la imagen externa del joven es la de un simple criado de cocina (*kitchen-knave*); Geraint en el tercer idilio interpreta erróneamente las palabras de su esposa preocupada por el honor de este como una prueba de que Enid le es infiel. Por último, Balin (V Idilio) no puede leer el significado deshonesto de las palabras de la reina en su conversación privada con Lancelot. En realidad, la desintegración de Camelot parece motivada en su causa principal por una imposibilidad de descodificar la verdadera significación oculta de los signos.

Por consiguiente, nos encontramos ante un sistema de signos que no son semánticamente transparentes sino que se caracterizan por una ambivalencia de significados. ("Words half reveal/ and half reveal the Soul within", *In Memoriam*). Esta concepción del signo, por supuesto, se opone diametralmente a la visión de la lengua propuesta por los positivistas, según la cual cualquier unidad verbal puede ser definida por una relación arbitraria y unívoca entre *signifiant* y *signifié*. Para Tennyson, sin duda, el significante es susceptible de evocar un número indefinido de significados, lo cual implica la ausencia total de vínculo entre signo y referente. El mecanismo del lenguaje, tal y como es definido por los empiristas, resulta inoperativo, puesto que no existe ninguna razón por la que a un signo cualquiera le corresponda únicamente un referente concreto extraído del mundo externo. El signo se carga, pues, de otros significados que no coinciden con la imagen empírica del objeto. En realidad si el mundo fenomenológico es por sí insuficiente para aprehender la verdad última del universo ("The world is part of an infinite plan incomplete because it is a part. We cannot therefore read the riddle" *Memoir*, 263), no es extraño que se busque en la lengua una identidad basada no en

una referencia semántica objetual, según la cual X alude a un objeto empíricamente demostrable, sino en una asociación de X con una realidad transcendental.

Alan Sinfield (1986) en el capítulo *Language and the Strategies of Subjectivity* de su libro *Tennyson* ha demostrado con acierto que gran parte de las estrategias lingüísticas frecuentemente utilizadas en la poesía tennysoniana ("the elaborate diction, the obtrusive syntax and the intense effects of sound and rhythm") tienen como objetivo principal el limitar "the arbitrariness of the sign and imparting a sense of presence"(86). Desde esta perspectiva, Tennyson intentaría, pues, mediante ciertas técnicas estilísticas crear una plenitud del signo, i.e. aumentar la distancia entre el significado y el referente. Dado que la lengua es por definición incapaz de aprehender la realidad en su totalidad, y dado que la palabra tiene un carácter arbitrario, se trataría ahora de dotar el signo poético de una "densidad estructural" que elimine su arbitrariedad. "Through his strategy of 'filling up' the sign, Tennyson sought to locate a ground of truth and ultimate being beyond the unstable constructions of language" (87). Sin embargo, el análisis de Sinfield adolece de ciertos errores que debemos subrayar:

1. En primer lugar, sigue vinculando esta característica del lenguaje tennysoniano con el movimiento simbolista posterior y no con la concepción transcendentalista del signo de Coleridge o Carlyle.

2. Más importante, el intento en Tennyson de "fill up the sign" no estaría motivado únicamente como una medida contra la arbitrariedad del signo, como argumenta el autor, sino que sería el resultado de un rechazo de la concepción positivista del lenguaje como cadena de signos portadores de un significado construido sobre una base empírica. Si el mundo, en tanto que

materia, es simplemente "the shadow of something greater than itself and which we poor shortsighted creatures cannot see" (*Memoir*, 654), el lenguaje, en tanto que sistema de signos materiales, debe aludir a otra realidad más allá de la puramente fenomenológica. En términos puramente semánticos, esto implica la ruptura definitiva de la relación entre significante y significado, tal y como es entendida por los positivistas. El significado de una palabra no vendría dado por su correspondencia con un objeto del mundo externo sino por su afinidad a una noción espiritual o a una sensación emotiva. El ejemplo más claro de este principio transcendentalista aparece sin duda en *The Higher Pantheism* (R 353), un poema que Tennyson presentó en el primer encuentro formal de la Sociedad Metafísica ("Metaphysical Society") en 1869:

Earth, these solid stars, this weight of body and limb

Are they not sign and symbol of thy division from Him?

(5-6) [El subrayado es mío]

En otras palabras, si los objetos del mundo externo son símbolo de una realidad espiritual, los signos lingüísticos que utilizamos para aludir a aquellos deben participar de la misma naturaleza simbólica y transcendental. De esto se infiere que si la información que recibimos de los sentidos es insuficiente para alcanzar un conocimiento último de la realidad ("For all we have power to see is a straight staff bent in a pool", *Memoir*, 547) el lenguaje debe desprenderse de todo vestigio de referencias semánticas empíricas para constituirse en un lenguaje capaz de transmitir la esencia de las cosas.

Este rechazo del lenguaje como suma de PICTURE-WORDS explica la importancia que la música y que el efecto rítmico tienen en la poesía de Tennyson. En el capítulo II explicábamos cómo la música se convertía para los trascendentalistas en el paradigma del lenguaje por excelencia debido a su capacidad de evocación, no de representación, y consiguientemente debido a su poder de provocar una respuesta no mental o conceptual por parte del oyente sino emotiva o pasional. Para Tennyson, si hemos de dar crédito a la biografía escrita por su hijo Hallam, "music seemed to him to be the language of the spirits" (*Memoir*, 748). El signo musical debido a su inmaterialidad está mucho más cercano a ese extraño dominio inefable de las pasiones: "It often seems to me that music must take up the expression at the point where poetry leaves off and expresses what cannot be expressed in words." (*Memoir*, 749). Esta es la misma idea que Arthur Hallam desarrolló años antes en su reseña de *Poems, Chiefly Lyrical* en 1833, cuando habla de las cualidades del ritmo y sonido de la poesía de Dante y Petrarca:

Not that they sacrifice sense to sound, but that sound conveys their meaning, where words would not. There are innumerable shades of fine emotion in the human heart, especially when the senses are keen or vigilant, which are too subtle and too rapid to admit of corresponding phrases. The understanding takes no definite note of them; how can they leave signatures in language? Yet they exist in plenitude of being and beauty they exist; and in music they find a medium through which they pass from heart to heart. (Armstrong, 96-97) [Subrayado añadido]

Es, por tanto, a través de la música que el signo poético puede librarse, de acuerdo con la fórmula de Coleridge, del "despotismo de la vista" y, de este modo, disociarse definitivamente del referente objetivo para alcanzar el dominio subjetivo del sentimiento.

Existe también en este preciso sentido un poema temprano llamado *Whispers* (R 215) en el que Tennyson expresa de nuevo la incapacidad del signo en tanto que portador de un significado literal para aprehender la verdad última de las cosas. El poema comienza con una enumeración de objetos naturales y con un reconocimiento explícito de la insuficiencia del conocimiento empírico de los mismos para llegar a una comprensión espiritual del mundo:

*'Tis not alone the warbling woods
The starred abysses of the sky,
The silent hills, the stormy floods,
The green that fills the eye-
These only do not move the breast;
Like some wise artist, Nature gives,
Through all her works, to each that lives
A hint of somewhat unexpressed.*

(1-8)

La primera estrofa es importante en tanto que condensa en unos pocos versos una concepción del mundo y del arte como símbolo. Los cuatro primeros versos acentúan la insuficiencia de la forma o de los fenómenos empíricos para comprender el mensaje subliminal del universo. El quinto verso

añade precisamente qué es lo que falta en una visión empírica de los objetos naturales: el conocimiento objetivo de estos no incluye la relación del sujeto con los mismos, i.e. la fusión de la experiencia subjetiva con la objetiva. Los versos 6, 7 y 8 establecen una conexión típicamente tennysoniana entre el discurso poético y la naturaleza, no en tanto que el uno sea *speculum* del otro sino en tanto que ambos participan de la misma naturaleza semiótica. Los elementos naturales son simplemente signaturas que no deben ser interpretadas en sí mismas sino en virtud de algo inmaterial que esconden tras la forma. Igualmente el signo poético no puede ser únicamente descodificado como portador de un significado literal sino como emblema de un mensaje espiritual. Lo importante en ambos casos es que la forma de los objetos o el significado positivo de los signos actúan como "hint of somewhat unexpressed", i.e. como la marca externa de algo caracterizado por su inmaterialidad, por su evanescencia.

*Whate'er I see, where'er I move
These whispers rise, and fall away,
Something of a pain -of bliss -of Love,
But what, were hard to say.*

(9-12)

En la segunda estrofa el mensaje oculto de los signos naturales o poéticos ("the hint of somewhat unexpressed") es poéticamente identificado con un término clave "whispers". El término metafórico es importante en tanto que subraya:

- El carácter inmaterial, difuso del mensaje a descifrar.

- Su poder de evocación, no de representación. "Whisper" es un término semánticamente relacionado con una percepción acústica, no visual.
- Una estructura rítmica emparentada con la musical ("These whispers rise, and fall away") capaz de despertar en el sujeto "a flow of feelings": "Something of pain -of bliss -of Love".

La última estrofa es, sin duda, la más difícil de interpretar:

*I could not tell it. If I could
Yet every form of mind is made
To vary in some light or shade
So were my tale misunderstood.*

(13-16)

El poeta reconoce la imposibilidad de revelar el significado simbólico del signo. Puesto que este último no es más que la expresión de emociones del sujeto provocadas por el contacto empírico con el objeto, no puede existir consenso acerca del mismo. Un determinado objeto natural puede evocar emociones distintas en dos individuos. Por consiguiente, el signo poético, como el signo natural, debe aparecer en una estructura discursiva que trasluzca su significado literal y que sugiera con la imprecisión de "a whisper" -nunca que exprese abiertamente- sus significado simbólico.

Es esta especial articulación de significados la que de un modo u otro determina la estructuración del discurso poético tennysonianiano. A nivel de estructura superficial encontramos una disposición de elementos

sintagmáticos que sólo parecen ser susceptibles de ser descodificados como signos portadores de un significado literal. Las imágenes utilizadas representan con objetividad el mundo externo y no parecen responder a ningún código especial de significados, según la máxima transcendentalista. Más aún: sus poemas más importantes admiten únicamente al menos en principio una interpretación literal. Ya vimos en el capítulo I cómo desde un punto de vista retórico la no incidencia de tropos que no implicasen una violación del principio lógico de verdad conducía a una delimitación semántica del discurso, dominada de un lado por una aparente eliminación de todo rastro de significación subjetiva y, de otro, por una relación unívoca entre significante y significado, donde X siempre alude a un referente objetivo, empíricamente definido, y donde es, por tanto, inadmisibile todo tipo de construcción lingüística (metáfora, personificación...) que carezca de dicho referente.

Sin embargo, la sumisión del discurso tennysonianiano al principio positivista de verdad plantea problemas al reducir drásticamente el dominio artístico a lo puramente objetivo y al eliminar, por consiguiente, cualquier intento de construcción personal de significado. En primer lugar, se priva a la poesía de un dominio epistemológico propio al dotarla de una metodología y objetivos claramente positivistas. Si el signo poético debe aludir a un objeto empíricamente verificable, o dicho de otro modo, si cada palabra debe evocar con la nitidez de un espejo la imagen correspondiente al objeto natural en cuestión, el discurso poético se convierte no sólo en un discurso mimético sino en un discurso carente de utilidad o dominio cognoscitivo. En segundo lugar, el positivismo al transformar la lengua en un conjunto de signos semánticamente cerrados cuya combinación sintagmática no puede generar

una proposición falsa, inevitablemente relega la poesía a un segundo plano en virtud de su naturaleza supuestamente contraria al principio lógico de verdad. El conocido aforismo de la época, atribuido a Bentham es por sí sólo significativo: "All poetry is misrepresentation" (*Utilitarianism*, 123). No menos significativa en este sentido resulta la identificación utilitarista *poetry = falsehood*, como se desprende de la siguiente cita extraída de un estudio tan clásico sobre teoría poética como el de M.H. Abrams (1953):

Indeed, between poetry and truth there is a natural opposition: false morals, fictitious nature. The poet always stands in need of something false. When he pretends to lay his foundation in truth, the ornaments of his structure are fictitious; his business consists in stimulating our passions, and exciting our prejudices. Truth, exactitude of every kind, is fatal to poetry. (301)[El subrayado es mío].

Ahora bien, la aplicación de los principios positivistas en el dominio artístico, efectuada por Ruskin, supone un avance importante en el control del discurso poético por el discurso ideológicamente dominante. Ruskin trata de demostrar implícitamente que la poesía también puede ser constituida como "a truthful discourse", y que, por tanto, puede ser útil como instrumento cognoscitivo mediante un cuidadoso control de las figuras retóricas semánticamente peligrosas desde un punto de vista lógico. Tennyson consciente o inconscientemente somete su discurso a dicho control: incluso - como veremos más adelante - cuando introduce ocasionalmente ejemplos obvios de *pathetic fallacy* se ve obligado a justificar su utilización, bien como

el resultado de una observación veraz, bien como el producto lingüístico de un personaje mental o emocionalmente perturbado.

Sin embargo, el modelo literario propuesto por el positivismo no domina el lenguaje poético tennysonianiano en un área importante: los símbolos. Es aquí donde el trascendentalismo ejerce su más importante influencia en el discurso de nuestro autor. Si la metáfora o la personificación son una técnica literaria arriesgada para conseguir una observación completamente veraz de la naturaleza, en tanto que crea una distorsión de los hechos o conduce a "misrepresentation of reality", el símbolo, puesto que carece de una estructura lingüística, surge como el recurso poético por excelencia. A través del símbolo el poeta puede adscribir una compleja red de significados a los fenómenos naturales incluidos en su poesía sin distorsionarlos en absoluto y desterrando, de este modo, las posibles acusaciones contra la legitimidad de su arte. Por medio de la creación de un conjunto de símbolos en torno a una serie de objetos naturales, el poeta puede seguir escribiendo poesía sin alterar el mundo externo o crear una imagen falseadora del mismo. El símbolo permite en definitiva, cuando así lo desea el poeta, una simultaneidad del significado literal y figurado y, por tanto, no invalida la premisa de objetividad del positivismo.

Por consiguiente, nos encontramos ante dos prototipos de lenguaje que articulan la estructuración discursiva de la poesía tennysonianiana. De un lado, el modelo positivista exige un criterio de verdad objetiva que lingüísticamente se traduce en una desaparición o al menos en una importante disminución de la metáfora animista y en una cuidadosa descripción de los elementos naturales. De otro lado, la filosofía trascendentalista del lenguaje al imponer una bifurcación semántica del signo en dos significados -el objetivo, i.e. el

referente natural, y el subjetivo o el concepto metafísico que este connota crea un sistema lingüístico binario en el que a ciertos signos corresponden automáticamente dos semas. Mediante la creación de símbolos Tennyson consigue un compromiso entre ambos modelos de lenguaje, puesto que el significado simbólico no anula el significado literal del signo, y, por tanto, sigue siendo válida una lectura o interpretación literal del mismo. Un poema como *Break, break, break*, como argumentábamos antes, permite una doble lectura : todo depende del tipo de significado que queramos descodificar. Lo importante es que su estructuración discursiva no implica una transgresión semántica de los signos lingüísticos empleados: el movimiento del mar contra el acantilado es ante todo una imagen natural que Tennyson ha descrito en su poema de un modo totalmente objetivo. El problema consiste en dilucidar el tipo de significado figurado adscrito al elemento natural *sea*. En otras palabras, la verdadera dificultad radica en descifrar qué mensaje (*the hint of somewhat unexpressed* de su poema *Whispers*) se oculta detrás del fenómeno natural en particular. Puesto que éste no se expresa nunca abiertamente, la lectura de los poemas de Tennyson se convierte, pues, en un juego de interpretaciones en el que cada signo es al menos potencialmente susceptible de abarcar múltiples significados, y en el que la ruptura de la relación significante-significado es definitiva e irremplazable.

Sin duda alguna, uno de los poemas que han suscitado un mayor número de interpretaciones desde presupuestos totalmente diferentes y desde posiciones críticas totalmente encontradas ha sido *Maud* (1855). Puesto que se trata de un poema central en la producción poética de nuestro autor en más de un sentido, centraremos nuestra atención en repasar la larga y fructífera historia crítica que el poema ha generado; una crítica que, analizada

como texto secundario al poema, resulta al menos tan interesante y contradictoria como el poema mismo.

NOTAS

1. El término Máxima de Calidad está tomado de H.P. Grice (1975), "Logic and Conversation" en *Syntax and Semantics*, eds. P. Cole y J.L. Morgan, Vol. 3, New York: Academic Press, págs. 41-58.

2. En *The Darkling Plain: A Study of the Later Fortunes of Romanticism in English Poetry from George Darley to W.B. Yeats* (1950), cap. 5 "Pre-Raphaelitism and the Aesthetic Withdrawal", se califica de "painting in words or pieces of lovely tapestry" los poemas del volumen de 1842 como 'Mariana', 'The Lady of Shalott', etc.. Resulta curioso que un mismo poema 'Mariana' haya sido interpretado como el epítome perfecto de un modelo de poesía simbolista (MacLuhan: 1957) y como un ejemplo depurado de "Word-Painting".

3. Véase el artículo de Halliday (1988), "Poetry as Scientific Discourse: The Nuclear Sections of Tennyson's 'In Memoriam'" en *Functions of Style*, eds. David Birch & Michael O'Toole, London & New York: Pinter Publishers. Es obvio que Halliday sigue apoyando una tesis unilateral -en este caso la meramente empirista- en la construcción del lenguaje literario en Tennyson.

CAPÍTULO 4

SIR, I used to worship you, but now I
hate you. I loathe you and detest you.
You beast! So you've taken to imitating
Longfellow. Yours in aversion ***
(Carta anónima a Tennyson tras la
publicación de *Maud*, Memoir, 338).

[*Maud is*] perhaps the intensest poem
Tennyson has ever written..... we
hesitate not to pronounce it the finest
love-chant.... in the whole compass of
English literature. (James Hutchinson
Sterling, 1859)

I don't claim that *Maud* is one of my
greatest poems, but I think it is one
of my most original poems. (Tennyson en
una entrevista concedida a Van Dyke
durante el verano de 1892, meses antes
de su muerte, *Studies in Tennyson*, pág.
96)

CAPITULO 4. *MAUD*: LA HISTORIA CRÍTICA

Desde su publicación en 1855 *Maud* suscitó una recepción crítica claramente negativa motivada por la morbidez del tema -a lo largo del poema hay dos suicidios y un asesinato- ; por la resolución final -la guerra invocada por el personaje central-, y finalmente por las innovaciones estilísticas y formales introducidas por Tennyson en el nuevo poema. Si *In Memoriam* consigue mantener un ritmo métrico homogéneo a lo largo de todo el poema - la famosa estrofa a-b-b-a repetida en 3.000 versos-, *Maud* se presenta con un esquema métrico altamente irregular -"an iambic base, plentifully varied with anaepests" (Edward Stokes: 1964, 97) a lo largo de estrofas diferentes ("arias and recitatives") y géneros distintos ("ballad, sonnet, epithalamion, elegy, iambic pentemeter, alexandrine, heroic couplet, doggerel"). Del mismo modo, si Tennyson lograba con la publicación de poemas como *Ulysses*, *Tithonus* or *Saint Simon Stylites* mostrar al público ejemplos depurados de *monólogos dramáticos*, en *Maud* el vertiginoso cambio temático y de tono producen como resultado una desintegración de la identidad del personaje que nos habla a través de las distintas estrofas y secciones del poema. Por último, tras una producción poética caracterizada por casi una total desaparición de personificaciones y metáforas animistas, *Maud* contradice el criterio de objetividad en la representación del mundo externo al introducir un buen número de *falacias patéticas*. Tan sólo la primera estrofa ofrece seis ejemplos de personificación en cuatro versos:

1. *lips* [of the hollow]

2. *blood-red heath*

3. *red-ribbed ledges* [of the hollow]
4. *drip with a silent horror of blood*
5. *Echo -whatever is asked her- answer 'Death'.*¹

Tales razones son más que suficientes para provocar una reacción crítica contraria a la ruptura temático-formal introducida por Tennyson en su poema de 1855. La lista de apreciaciones negativas en este sentido es bastante extensa. Así el *New Quarterly* no duda en recordar con una actitud totalmente nostálgica las cualidades poéticas tennysonianas ausentes en *Maud*: *We miss that delicacy and maturity of thought, that elaboration and completeness of form, which render absolutely perfect of its kind much of what he has already achieved in song.* (Sinfield: 1986, 167). George Eliot, por su parte, también coincide en reconocer en *Maud* un cambio drástico con respecto a los poemas anteriores del autor. En el discurso de 1855 Eliot sólo es capaz de ver "scarcely more than a residuum of Alfred Tennyson; the wide-sweeping intellect, the mild philosophy, the healthy pathos, the wondrous melody, have almost all vanished". (167). Lowell califica el poema como "the antiphonal voice to *In Memoriam*" y Mr. Gladstone en una conocida retractación de su primera crítica de *Maud*, aparecida en el *Quarterly Review*, si bien reconoce la maestría de "its great lyrical and metrical power", vuelve a señalar como debilidades propias del poema "whether all that is put into the mouth of the soliloquist in 'Maud' is within the lines of poetical verosimilitude, whether this poem has the full moral equilibrium which is so marked a characteristic of the sister-works" (*Memoir*, 337).

Sin duda, un buen resumen de la recepción crítica adversa se encuentra en el ensayo escrito por J.R. Mann *Maud Vindicated: An Explanatory Essay* en 1856:

One member of the fraternity of critics immediately pronounced the poem to be a 'spasm', another acutely discovered that it was a 'careless, visionary, and unreal allegory of the Russian war'. A third could not quite make up his mind whether the adjective 'mud' or 'mad' could best apply to the work, but thought, as there was only one small vowel redundant in the title in either case, both might do. A fourth found that the 'mud' concealed 'irony'; and the fifth, leaning rather to the mad hypothesis, nevertheless held that the madness was only assumed as an excuse for pitching the tone of poetry in 'a key of extravagant sensibility'. Others of the multifold judgements were of opinion that it was a 'political fever', an epidemic caught from the prevalent carelessness of thought and rambling contemplativeness of the time'; 'obscurity mistaken for profundity', 'the dead level of prose run mad'; 'absurdity such as even partial friendship must blush to tolerate', 'rampant and rabid blood thirstiness of soul'. These are but a few of the pleasant suggestions which critical acumen brought forward as its explanations of the inspiration of numbers that must nevertheless be musical. (Memoir, 338)

Como puede claramente apreciarse, la mayoría de las opiniones críticas sobre *Maud* coinciden en señalar el carácter irreal o ilógico del poema; la hipersensibilidad del personaje central o la morbidez del argumento. Desde un punto de vista estético, *Maud* es declarado como un poema alejado del ideal de belleza impuesto por la burguesía inglesa del SXIX. Desde un punto de vista moral, el poema plantea una visión caótica del *equilibrium* del imperio, y es comprensible en este sentido que sea totalmente rechazado. Sin embargo a través de *Maud*, como a través de ningún otro poema, se puede recorrer toda una trayectoria de los problemas ideológicos -y por tanto literarios- de un período turbulento de la época victoriana a través de la óptica de Tennyson. En efecto, en *Maud*, como veremos más adelante, encontramos una escenificación poética de la teoría del héroe de Carlyle, una propuesta de modelo de economía política, una sistematización de los símbolos más característicos del discurso poético de Tennyson a través de una dicotomía de cuatro espacios -*Hall, Valley, City, Sea*- y una reflexión sobre la creación literaria.

Pero analicemos más detenidamente en primer lugar las pautas generales sobre las que la crítica del S.XIX ha construido su discurso para explicar el poema de 1855 y en segundo lugar, cuál ha sido el problema interpretativo más importante y el que lógicamente ha generado una mayor discusión no sólo en el siglo pasado sino también en el presente: la resolución final del poema, i.e. la llamada a la guerra que el protagonista hace en la última parte; una llamada que ha sido interpretada por la crítica casi de un modo unánime como una invitación a la guerra de Crimea.

Una de las cuestiones que la temprana crítica positivista planteó desde un principio era obviamente saber si el poema se ajustaba a un criterio de

objetividad y veracidad en la representación del mundo natural y en la observación de la realidad empírica efectuada por la voz del poema. Evidentemente, el poema no cumple en absoluto el criterio ruskiniano, no sólo por la superabundancia de metáforas animistas o de personificaciones sino también por lo ilógico de ciertas imágenes (e.g. las llamadas *Bedlam scenes* al final de la segunda parte) y por el anticlimax temático-formal del final del poema (Part III). Un mero recuento de los ejemplos de *pathetic fallacy*, tal y como hicimos con tres de los poemas del volumen titulado *Enoch Arden & Other Poems* (1864), nos mostrará claramente hasta qué punto *Maud* invierte la tendencia tennysoniana a reducir drásticamente dicha figura.

PART I (923 versos)

1. *lips [of the hollow]* (verso 2)
2. *blood-red heath* (verso 2)
- 3 y 4. *red-ribbed ledges [of the hollow] drip with a silent horror of blood* (verso 3).
- 5 y 6. *Echo -whatever is asked her- answer 'Death'* (verso 4).
7. *the wind like a broken worldling wailed* (verso 11)
- 8 y 9. *flying gold of the ruined woodlands* (verso 12)
10. *my pulses closed their gates* (verso 15).
11. *shuddering night* (verso 16)
- 12 y 13. *Peace sitting under her olive, and slurring the days gone by* (verso 32).
14. *The ledger lives* (verso 35).
15. *Peace in her vineyard* (verso 36).
16. *filthy by-lane rings to the yell of the trampled wife* (verso 38).

17. *spirit of murder works in the every means of life* (verso 40).
18. *Sleep must lie down armed* (verso 41)
19. *tide in its broad-flung shipwrecking roar* (verso 98).
- 20, 21 y 22. *scream of a maddened beach dragged down by the wave* (verso 99)
- 23 y 24. *shinning daffodil dead and Orion low in his grave* (verso 101).
25. *bloom of a crescent sea* (verso 106).
26. *silent sapphire-spangled marriage ring of the land* (Verso 107).
27. *passionless peace* (verso 151).
28. *Morning arises stormy and pale* (verso 190)
- 29, 30 y 31. *the shiver of dancing leaves* (verso 262).
32. *The sun looked out with a smile* (verso 316).
- 33 y 34. *O let the solid ground / Not fail beneath my feet* (versos 398-399).
35. *voice of the long sea-wave* (verso 519).
36. *dry-tongued pattering talk* (verso 606).
37. *art thou sighing for Lebanon (...)*
Dark cedar... (Versos 613-616).
38. *delicate air* (verso 619).
39. *fair stars that crown a happy day* (verso 628).
40. *sad astrology* (verso 634)
41. *makes you [stars] tyrants in your iron skies* (verso 635).
42. *sullen-seeming Death* (verso 644).
43. *Is that enchanted moan only the swell /Of the long waves...* (versos 660-661).
44. *my pulses play* (verso 664).

45. *O when did a morning shine /So rich in atonement as this* (versos 689-690).
46. *All this dead body of hate* (verso 780).
47. *For the black bat, night, has flown* (verso 851)
48. *All night have the roses heard /The flute, violin, bassoon;* (versos 862-863).
49. *All night has the casement jessamine stirred /To the dancers dancing in tune;* (versos 864-865).
50. *O young lord-lover, what sighs are those /For one that will never be thine?* (versos 879-880).
51. *And the soul of the rose went into my blood* (verso 882).
52. *That whenever a march-wind sighs* (verso 889).
53. *He [the wind] sets the jewel-print of your feet /In violets blue as your eyes* (versos 890-891).
54. *The slender acacia would not shake...* (verso 884).
55. *As the pimpernel dozed on the lea* (verso 897).
56. *But the rose was awake all night for your sake* (verso 898).
57. *The lilies and roses were all awake* (verso 900).
58. *They sighed for the dawn and thee* (verso 901).
59. *There has fallen a splendid tear /From the passion-flower at the gate* (versos 908-909).
60. *the red rose cries...*(verso 912).
61. *And the white rose weeps* (verso 913).

PART II (342 versos).

1. *From the red-ribbed hollow* (verso 25).
2. *And the yellow vapours choke /The great city* (verso 203-204).

PART III (59 versos)

1. *...and Peace /Pipe on her pastora! hillock a languid note* (versos 23-24).
2. *[Peace] and watch her harvest ripen, her herd increase* (verso 25).
3. *slothful shore* (verso 26).
4. *cannon's throat* (verso 27).
5. *[the cobweb] shall shake its threaded tears in the wind no more* (verso 28).
6. *deathful-grinning mouths of the fortress* (verso 52).
7. *the bood-red blossom of war with a heart of fire* (verso 53).
8. *and the war roll down like a wind* (verso 54).

Sin duda este aumento de personificaciones, en tanto que supone una distorsión del conocimiento objetivo de la realidad, va a ser el causante de una gran parte de la recepción crítica negativa del poema. *Maud* invalida el principio ruskiniano de representación objetiva y veraz del mundo externo, que Tennyson parecía haber seguido fielmente en sus otras producciones poéticas, y no es, por tanto, gratuito que sobre esta base muchas de las primeras opiniones sobre el poema subrayen la invalidez estética del mismo.

En primer lugar, Ruskin en su ya discutido capítulo *On Pathetic Fallacy* (1856) introduce dos escenas de *Maud* en una nota a pie de página para ejemplificar el mal uso de las imágenes poéticas como portadoras de

proposiciones empíricamente falsas. El primer ejemplo es la conocida animización de las flores en el jardín de Maud hacia el final de la primera parte: *crying red rose, weeping white rose, listening larkspury whispering lily*. El segundo ejemplo lo localiza Ruskin en los primeros versos del poema, cuando el héroe describe la visión de las hojas secas arrastradas por el viento del otoño como *the flying gold of the ruin'd woodlands drove thro' the air* (l. 12). Años más tarde en *Sesame and Lilies* (1865) Ruskin califica de nuevo otra imagen de *Maud*, *For her feet have touched the meadows /And left the daisies rosy* (l. 434-435) como el producto de una imaginación desbordada y objetivamente falsa, propia de un amante apasionado (*Only a lover's fancy, false and vain*) que atribuye el color de las flores a la influencia de los pies de su amada (187-188). No menos interesante en este sentido resulta el empeño de Tennyson en demostrar que tal imagen poética, lejos de ser el resultado de una distorsión sensorial de la realidad, ha sido empíricamente observada por el propio poeta: *The very day I wrote it, I saw the daisies rosy in Maiden's Croft, and thought of enclosing one to Ruskin labelled 'A Pathetic Fallacy'*. (*Studies in Tennyson*, 165-168).

Esta profusión de figuras retóricas que abiertamente contradicen el principio lógico de verdad convierte *Maud* en un poema tan solo capaz de transmitir un conocimiento falso de la realidad natural, y, por consiguiente, siguiendo los criterios estéticos de Ruskin, en un poema inmoral. Y lo es principalmente porque cada una de las imágenes que nos encontramos a lo largo de sus versos no es el producto de una percepción objetiva del fenómeno natural sino el resultado de una sensibilidad subjetiva, embotada por la pasión, i.e. cegada por una emoción que en ningún momento cobra visos de racionalidad. *Maud*, en efecto, es un discurso de pasiones

entroncado, como ha demostrado magistralmente Dwight Culler (1975), con la más pura estética romántica. Es, por tanto, un poema condenado desde su misma génesis creativa a ser rechazado por la estética victoriana de moldes positivistas. Si los cánones de esta última dictaban una depuración del lenguaje de cualquier vestigio retórico semánticamente falso a fin de conseguir una construcción lingüística objetiva de la naturaleza, *Maud* es por antonomasia un poema que juega con las potencialidades creativas del lenguaje, i.e. un poema cuyos signos no revelan una relación unívoca *significante-significado*, sino que admiten más de una lectura, más de una interpretación. En otras palabras, cada signo en *Maud* es susceptible de ser decodificado de acuerdo con dos modos distintos: una exégesis literal y una interpretación simbólica. La primera sólo puede dar como resultado un discurso desprovisto de lógica, fragmentado por múltiples incoherencias y carente de referente objetivo alguno. Un discurso, en definitiva, que se perfila como el producto verbal propio de un ser irracional. i.e. de un personaje atormentado por su locura. Tal parece ser la exégesis sostenida por un importante número de críticos desde la famosa defensa del poema que hiciera R.J. Mann en 1856. Para un amplio sector de la crítica, incapaz de descodificar las imágenes como símbolos, i.e. como meras firmas de un significado oculto, *Maud* sólo puede ser considerado como un discurso mórbido, irracional, carente de unidad temática y donde la unidad estilística o formal es totalmente inexistente. Así W.E. Gladstone, contemporáneo de Tennyson, incapaz de alcanzar una interpretación plausible del poema ("A somewhat heavy dreaminess, and a great deal of obscurity, hang about the poem") concluye que el esfuerzo del crítico por encontrar un eje temático de la obra no es recompensado, cuando éste finalmente descubre de qué se

trata. La dificultad se debe principalmente al hecho de que *Maud* no es la historia de un héroe al uso sino de un enfermo mental, i.e. de un personaje marcado por un trastorno psíquico, que nos ofrece una visión deformada del mundo que no siempre es fácil de desentrañar. Gladstone no vacila en calificar el poema como "the picture of a mania" y considera especialmente la parte final del mismo -la invitación a la guerra- como el punto más álgido ("the climax" o "the zenith") de la locura de personaje central (CH, 246). Tampoco parece existir duda alguna acerca de la locura del héroe de *Maud* para W. Bagehot, autor de una reseña publicada en *National Review* el mismo año de la edición del poema: "Solitude, social mortification, wounded feeling, are the strongest sources of mental malaria; and all these are here crowded together, and are conceived to act at once." (CH, 218).

Evidentemente aceptar como punto de partida indiscutible la locura o el frágil equilibrio mental del personaje, tal y como ha sido la tendencia crítica dominante no sólo en el S. XIX sino también en las últimas décadas de nuestro siglo, parece en principio solucionar graves problemas interpretativos. En primer lugar, la obscuridad de ciertos pasajes y la recurrencia de ciertas imágenes quedan desde un punto de vista lingüístico solventadas si reconocemos como hiciera hace aproximadamente cincuenta años Roy Basler (1944) que "Tennyson presents his hero as a personality whose conscious thought processes are distinctly instable" (145). Una exégesis literal - positivista en método y fin- zanja de este modo la cuestión del lenguaje del personaje como objeto a descifrar: las incoherencias, las frecuentes repeticiones de determinados elementos léxicos, las asociaciones sistemáticas de signos no afines semánticamente o las constantes animaciones de elementos naturales son rasgos lingüísticos que la crítica de base empirista

o fenomenológica se ha negado sistemáticamente a descodificar. Y lo ha hecho porque no hay lugar para tal descodificación si seguimos una epistemología que sólo reconoce una relación unívoca significante-significado. Para la crítica decimonónica, como para gran parte de la crítica de finales de nuestro siglo, todas las anomalías lingüísticas de *Maud* sólo pueden ser explicables desde una perspectiva extralingüística, extrafilológica, si se quiere: sólo la psiquiatría a través del estudio del trastorno mental del personaje puede analizar y explicar todo el conjunto de irregularidades lingüísticas que caracterizan el discurso del mismo: la verborrea y logorrea que impregnan su estructura textual desde el principio hasta el final. Las anomalías del lenguaje en *Maud* son, por consiguiente, el resultado de una inestabilidad psíquica propia de un personaje que se revela incapaz de articular un discurso textualmente coherente, semánticamente cohesivo.

De este modo, la crítica dominante ha resuelto toda la problemática del lenguaje en *Maud*: al aplicar una metodología que sólo es capaz de reconocer el significado literal del signo, el resultado obtenido es un discurso que no parece tener pleno sentido, i.e un discurso cuyas piezas no encajan plenamente. La crítica positivista se ha negado siempre a admitir que el lenguaje de una producción poética como *Maud* pueda ser claramente descodificado si anulamos la relación significante-significado y reconocemos la naturaleza simbólica del signo lingüístico. Sólo aceptando como punto de partida el significado simbólico de éste, y no simplemente el literal, es cómo podremos dilucidar muchas de las aparentes incoherencias semánticas del poema y explicar las áreas más oscuras del mismo. Si suspendemos al menos momentáneamente nuestro mecanismo de identificación lingüística habitual (a cada signo X le corresponde un significado arbitrario Y, reconocido

por la comunidad) y efectuamos una descodificación basada en la anulación de dicha correspondencia y en la búsqueda de otro significado, podremos ver claramente cómo el lenguaje en *Maud*, lejos de ser un producto irracional e incoherente, es plenamente significativo, y cómo a pesar de su aparente falta de unidad temática y estructural, en el poema operan un conjunto de reglas fijas e inquebrantables.

Ahora bien, resulta como mínimo sorprendente que un importante sector de la crítica del siglo pasado haya utilizado el argumento de la locura del personaje para defender el poema de las posibles acusaciones contra su falta de objetividad. El argumento expuesto en este sentido es el siguiente: *Maud* es un poema objetivo, afín a los cánones de una estética positivista. Y lo es en virtud y a pesar de su lenguaje absurdo e incomprensible en ocasiones y a pesar de sus numerosas incoherencias temáticas y exabruptos argumentales. El mérito artístico de Tennyson consiste desde esta perspectiva, pues, en retratar de un modo riguroso y exacto la compleja psiquis de un personaje trastornado y en incorporar al discurso poético, mediante la técnica de alternar bruscamente los esquemas métricos a lo largo de todo el poema, los repentinos cambios mentales o emocionales de un personaje inestable. De este modo, al reconocer la locura del personaje como tema y mérito artísticos únicos del poema se solucionan fácilmente dos graves problema teóricos:

1. Se niega cualquier posibilidad de hacer descodificable el lenguaje, ya que es el producto de un ser que bordea la irracionalidad y, por consiguiente, no existe código que pueda hacerlo inteligible.

2. Se sientan las bases en las que fundamentar la teoría de la pretendida objetividad del poema. Puesto que el protagonista escogido por

Tennyson es un joven afectado de algún tipo de neurosis, el poeta no puede sino incorporar todas las irregularidades y anomalías lingüísticas propias de este tipo de personajes a fin de conseguir veracidad y fidelidad en su representación artística de la locura. En este sentido, los críticos argumentan, *Maud* no se separa en absoluto del ideal de verdad objetiva, que el poeta parecía haber seguido de cerca en sus anteriores producciones poéticas. El problema, si lo hubiere, radica en la excentricidad del tema elegido, no en el método artístico seguido por Tennyson. Tennyson, por tanto, continúa siendo el poeta científico por excelencia.

La teoría de la objetividad de *Maud* es introducida por R.J. Mann en su libro reivindicativo del poema, que citábamos anteriormente, y Tennyson, agraviado por la recepción crítica que su poema favorito estaba suscitando, no duda en aprobarla e incluso elogiarla: "No one with this essay before him can in future pretend to misunderstand my dramatic poem. Your commentary is as true as it is full" (Memoir, 334). Mann, por ejemplo, explica uno de los aspectos más novedosos y criticados del poema -la irregularidad del metro- como una exigencia debida a las peculiaridades psíquicas del personaje en cuestión y, por consiguiente, como un rasgo objetivo:

Nothing can be more exquisitely consonant to the proceedings of nature than that such utterances should be made in fitful and broken strains, rather than that they should march steadily on to the measure of equal lines, and regularly recurring rhymes.

(CH, 99)

Bagehot, por su parte, justifica la obscenidad e inmoralidad de muchos de los pasajes como una consecuencia lógica del criterio de objetividad seguido por el poeta: "Such a representation, therefore, if it was to be true, must be partially tinctured with unhealthiness". (CH, 218). G. Brimley valora la obra como un valioso estudio psicológico del personaje central (CH, 191-196). Stopford A. Brooke, ya a finales de la centuria (1894), considera que el elemento científico es tan prominente en ciertas partes del poema que incluso supera la carga subjetiva y emocional que podríamos esperar de un discurso propiamente poético: "A study of the characteristics of madness and its approach seems to lie behind them, and to have preceded the emotional representation of mortal sorrow and love of the hero." (240) Brooke no duda en calificar como debilidad del poema las numerosas intrusiones de "scientific analysis into a work of art". Por último, Morton Luce (1895) argumenta que, si bien el constante cambio de estructuras líricas para dar cuerpo al continuo flujo de emociones en un mismo poema puede emular con exactitud "the moody outbursts of a madman", el resultado global está lejos de poder ser considerado poético:

... the first two lines of this fifth lyric of Part II in 'Maud' may be said to suggest the fitful utterance of a maniac but they are not poetry. Neither are they prose; for they rhyme with a line in the context. (311)

Para Luce como para Brooke el criterio de objetividad en *Maud* es seguido en ocasiones de un modo tan riguroso que acaba por anular la sensibilidad poética.

De este modo, un nutrido grupo de la crítica decimonónica salvaguarda *Maud* de su posible exclusión de los cánones estéticos positivistas. Al argumentar que el propósito del autor no es otro que el de conseguir un retrato veraz y pormenorizado de un tipo humano (recordemos que el título completo del poema es *Maud or the Madness*), y al sostener que la impropiedad del lenguaje (exceso de animaciones de la naturaleza, constante y brusco cambio de estructura métrica y morbidez de imágenes) se debe única y exclusivamente a la locura del personaje que el poeta pretende inmortalizar y no a una utilización defectuosa del lenguaje poético, se consigue una plena objetivización del poema, y por tanto, se fundamenta la moralidad del mismo.

Maud es, por tanto, desde esta perspectiva un poema plenamente inscrito en los moldes de la estética positivista, pues no invalida las premisas ruskinianas de objetividad y veracidad en la representación de un fenómeno natural. No es gratuito, por consiguiente, que Tennyson, preocupado desde su privilegiada posición pública como poeta laureado por la creciente hostilidad que el poema suscitó rápidamente entre determinados círculos, acabe aceptando la locura de su personaje como tema central y propósito final de su obra. Así cuando en 1892, el mismo año de su muerte, el poeta siente la necesidad de defender *Maud* de sus posibles detractores, no puede sino centrarse en el estado mental ("wild and excessive") de su protagonista y concluye: "He is wrong, of course, in much that he says". Con esta frase sumamente significativa Tennyson desautoriza a su personaje como portavoz fidedigno y le priva de toda credibilidad:

You must remember always, in reading it, what is meant to be -a drama in lyrics. It shows the unfolding of a lonely, morbid soul, touched with inherited madness, under the influence of a pure and passionate love. Each lyric is meant to express a new moment in this process. The things which seem like faults belong not so much to the poem as to the character of the hero.

He is wrong, of course, in much that he says. If he had been always wise and just he would not have been himself. He begins with a false comparison - "blood-red heath-". There is no such a thing in nature; but he sees the heath, tinged like blood because his mind has been disordered and his sight discoloured by the tragedy of his youth. He is wrong in thinking that the war will transform the cheating tradesman into a great-souled hero, or that it will sweep away the dishonesties and lessen the miseries of humanity. The history of the Crimean War proves his error. But this very delusion is natural to him: it is in keeping with his morbid, melancholy, impulsive character to seek a cure for the evils of peace in the horrors of war.

He is wild and excessive, of course, in his railings and complainings. He takes offense at fancied slights, reviles those whom he dislikes, magnifies trifles, is subject to hallucinations, hears his name called in the corners of his lonely house, fancies that all the world is against him. (...) But all this is just what such a man would do in such a case. The psychological study is complete, from the first outburst of moody rage in the opening canto through the unconscious struggle against love

and the exuberant joy which follows its entrance into his heart and the blank despair which settles upon him when it is lost, down to the picture of real madness with which the second part closes. It is as true as truth itself. (Studies in Tennyson, 47. El subrayado es mío).

El monólogo de su largo poema se articula, por tanto, como un discurso dominado por la insensatez y el absurdo de un personaje oscuro, maltratado por una difícil trayectoria biográfica. Es así como *Maud* deja de ser un poema maldito, inmoral, antipoético en definitiva, para inscribirse en los anaqueles de la historia de la literatura inglesa como un poema objetivo, veraz en su insensatez. Es así como Tennyson también justifica también la objetividad del método empleado en su creación poética: *Maud* no se separa en absoluto del ideal de verdad y veracidad positivista: las alteraciones e irregularidades del lenguaje son sólo el resultado natural de la deformación de la realidad de un personaje dominado por su propia locura. El poema es "as true as truth itself" y el retrato psicológico exacto.

Ahora bien, lo que la crítica casi siempre ha ignorado es el hecho de que Tennyson utiliza un personaje mentalmente perturbado no de un modo arbitrario o casual sino:

(a) Como apoyatura para dar voz a un serie de opiniones o afirmaciones contrarias al sistema político-económico dominante en la Inglaterra de la segunda mitad del S.XIX, de modo que el autor pueda distanciarse ideológicamente a través de la máscara del actante de su poema.

(b) Como punto de partida óptimo para construir un discurso de pasiones entroncado con la música donde el signo es significativo en tanto

que connota, no en la medida en que denota. Un discurso que además encuentra sus bases en el discurso operístico de fines del S.XVIII, como bien ha demostrado Culler (1975).

El problema teórico, pues, surge de un discurso poético que desde su génesis no casa con los ideales de una estética positivista en absoluto, y que, sin embargo, hay que justificar teóricamente para que se amolde plenamente a los mismos. Evidentemente la única manera de que *Maud* se ajuste a unas prerrogativas de objetividad y veracidad lingüísticas es reconocer que el propósito del autor no es otro que el de escribir el monólogo de un personaje mentalmente inestable. Es así como todo el conjunto de anomalías lingüísticas del poema encuentra plena justificación teórica para los cánones estéticos positivistas. Si el fin de una obra de arte es representar el fenómeno natural "as truly as possible", i.e. sin ninguna distorsión y con la mayor objetividad posible, Tennyson debe construir un lenguaje defectuoso, ilógico o incoherente, que se ajuste totalmente a la psiquis de un personaje mentalmente enfermo. Por ello no resulta sorprendente todo el esfuerzo teórico que surge en el S.XIX por justificar el poema y por defender un principio de objetividad en su estructuración discursiva. Al intentar demostrar que *Maud* es un poema objetivo, i.e. un poema cuyo único propósito es el de conseguir "a picture of a mania", según palabras de Gladstone, un amplio sector crítico no está haciendo otra cosa que:

(1) Afirmar que el poema no viola en absoluto las premisas ruskinianas. Toda la utilización consciente y deliberada de personificaciones y de metáforas animistas no hacen sino señalar que la percepción del personaje que las crea es mentalmente errónea, empíricamente falsa y por consiguiente artísticamente antiestética.²

(2) Invalidar la coherencia argumental y la veracidad de las afirmaciones y juicios del héroe. Todos los argumentos de J.R. Mann no pueden sino partir de este punto: "Not a murmur leaves the lips of the poet. These loud cries for war ...fitly from a character sensitive, morbid, hysterical, mad." (Luce, 302).

4.2. MAUD Y LA CRITICA DEL S.XX

Es obvio que los estudios tennysonianos y en concreto los análisis de *Maud* han experimentado un importante florecimiento en las últimas décadas del S.XX. El poema -para muchos, sin lugar a dudas, la obra maestra de Tennyson, muy por encima de *In Memoriam*- ha comenzado a ser revisado de un modo sistemático desde múltiples perspectivas, y se ha prestado atención no sólo a aspectos estructurales sino también a los que podrían ser los temas centrales del mismo. La literatura en este sentido ha sido tan abundante y variada que resulta difícil llevar a cabo una tarea de sistematización de las principales corrientes críticas que han intentado con mayor o menor éxito una explicación global del poema.

En primer lugar, y como herencia más inmediata de la tradición crítica decimonónica, existe todo un conjunto de interpretaciones que implícita o explícitamente parten de presupuestos psicologistas e incluso psicoanalíticos para explicar el desarrollo argumental o temático del poema. En este sentido las tesis de Roy P. Basler, James Waltar, Ronald Weinerd y Jonathan Wordsworth no hacen sino reconocer como núcleo temático central de *Maud* la neurosis del protagonista, una neurosis causada para dicha corriente crítica por un complejo de Edipo. Así para Wordsworth (1974), el poema sólo puede

ser plenamente significativo si aceptamos como punto de partida que se trata de "a sophisticated poem about neurosis" (357), un poema cuyo problema central es "sexual guilt and remorse" (362). Wordsworth lleva a cabo una importante tarea de interpretación de numerosas imágenes del poema siempre en términos psicoanalíticos, y ofrece una interpretación freudiana del mismo, si bien plausible sumamente parcial. El crítico reduce toda la compleja red de conflictos y temas de la obra a la pérdida de la virginidad de la heroína materializada en la estrofa "Come into the garden, Maud", y al sentimiento de culpa del personaje central por haber consumado el acto sexual. Para Wordsworth nada de lo que ocurre en el poema debe ser interpretado en sentido literal: la muerte de Maud, por ejemplo, es sólo "a further neurotic symptom, not a fact" (362). Muy en la misma línea y ocho años atrás, Weiner (1966) defiende en términos claramente freudianos el conflicto básico del poema como un complejo de Edipo irresuelto: lo que el héroe simplemente busca en su amada no es la esposa, sino la madre. El padre del protagonista muere en un momento en que el hijo desea su muerte simbólica y el amor carnal de aquella.

Más recientemente y sobre la misma base de neurosis del personaje central, Marilyn J. Kurata (1983) lleva a cabo un análisis psicologista en el que distingue "actual events" y las deformaciones de la realidad y en concreto de la heroína que nos ofrece la voz del poema. Para Kurata, de nuevo, "the key to understanding both Maud, the woman, and *Maud*, the poem, is recognition of the consistency of the protagonist's madness" (370). Desde una perspectiva diferente pero reconociendo la locura como tema central en la estructuración lingüística del poema, Robert E. Lougy (1984) demuestra cómo *Maud* es "the most haunting and frightening attempt to

explore not only the language of madness but also those pauses or caesuras that testify to the madness or unreason Tennyson discloses" (409). Para Lougy el lenguaje del poema se caracteriza por un proceso gradual de incoherencia semántica, proceso que llega a su punto culminante en el famoso monólogo final de la Parte III, donde queda totalmente impregnado de la locura que ha ido presentando. Muy similarmente, para Lisa Berglund (1989), la neurosis del personaje se manifiesta en una disociación estructural del poema entre forma y contenido ("*Maud* is an immense oxymoron in which form battles content", 51). Esta disyunción entre metro o rima y contenido proposicional tiene como resultado defraudar las expectativas del lector y ponerle sobre aviso sobre la locura del interlocutor. De acuerdo con dicha tesis tal disociación estructural se corresponde con una disociación temática, pues "Maud fails as form to contain the meaning assigned to her by the hero" y este último se equivoca al creer que ella es el contenido que puede llenar "la forma vacía de su vida" (50). Por su parte, para Platizky (1989), autor de un libro que analiza el tema de la locura desde sus implicaciones sociales en cinco poemas de Tennyson ("St. Simeon Stylites", *Maud*, "Lucretius", "Rizpah" y "Romney's Remorse"), la obra de 1855 plantea un conflicto psíquico ocasionado *because the narrator's own sense of self (like St. Simeon's) is neurotically dislocated: the speaker idealised himself as a romantic lover, social reformer, noble warrior and heroic son, but fears that he may be an inadequate lover, a social outcast, a coward, a faithless son* (52). Todo el desarrollo argumental del poema es una búsqueda desesperada por encontrar un principio estable en un mundo caótico; un principio que el personaje parece encontrar en Maud (48). E. Warwick Slinn (1991) también ofrece una interpretación psicoanalítica del poema. Para Slinn

la muerte del padre es solamente un símbolo de la desaparición de la autoridad política, legal y moral en un mundo que parece desintegrarse por momentos (66-67). Esto provoca una sensación de incertidumbre que en términos lingüísticos convierten a *Maud* en "a drama of representation rather than the representation of a drama" (76). Todo pierde así su identidad ontológica y nada de lo que se dice es como parece.

De este modo, un amplio sector de la crítica más reciente sigue apoyando una investigación del poema sobre la base de la neurosis de su protagonista³. Evidentemente la inestabilidad mental del personaje junto con numerosas coincidencias de la trama argumental con la vida de Tennyson han sido utilizadas como pruebas más que suficientes para lanzar la tesis de la génesis biográfica del poema (Rader: 1963). Rader realiza una sistemática investigación sobre los paralelos existentes entre los conflictos del personaje central de *Maud* y la trayectoria biográfica del propio autor, y llega a las siguientes conclusiones:

1. El padre del protagonista ha muerto en circunstancias oscuras, probablemente víctima del suicidio. El padre de Tennyson, si bien muere de muerte natural, "did by his alcoholism in a very real sense destroy himself" (90).

2. Maud corresponde a tres mujeres decisivas en la vida del poeta: Rosa Baring, su primer amor pasional, Sophy Rawsley, a la que le mantuvo unido un profundo afecto desde temprana edad, y Emily Sellwood, su esposa.

3. El padre de Maud consigue embaucar al padre del protagonista en un negocio de especulación que fracasa estrepitosamente y que acaba con la ruina de este último. Tennyson es también víctima de la especulación al invertir la cantidad de tres mil libras esterlinas en un proyecto de talla de

madera ideado por un tal Dr. Allen, como sabemos por las distintas biografías del poeta⁴.

4. El padre de Maud ("the old man, now lord of the broad state and the Hall") es un personaje que perfectamente puede haber sido tomado como modelo del abuelo del poeta, George Tennyson Sr., quien desheredó al padre del mismo a favor de un hermano menor de aquel (Charles Tennyson, más tarde Charles d'Eyncourt). Este último correspondería en la ficción del poema con el hermano de la heroína.

5. El pretendiente de Maud, el aliado político del hermano de esta, heredero de una enorme fortuna en minas de carbón, podría estar emparentado con la familia de la tía paterna de Tennyson, los Russell, en concreto con Gustavus-Frederick Hamilton, más tarde vizconde Boyne, cuyo recién construido castillo coincide con la descripción del castillo del personaje del poema.

6. Las diferencias económicas que separan a Maud del protagonista reflejan claramente todas las presiones que Tennyson sufrió para contemplar si quiera la idea de matrimonio con la rica heredera Rosa Baring.

7. La inestabilidad mental del joven, heredada de su padre, coincide con la propia visión que Tennyson tenía de sus problemas psíquicos.

Tal ha sido el impacto del estudio de Rader (1963) que casi nadie hoy discute o se atreve a refutar la innegable carga autobiográfica del poema, muy a pesar de las advertencias del propio autor en este preciso sentido. Un hecho es claro, no obstante: la estructura temática de *Maud* no es nada novedosa en la producción poética tennysoniana. *Locksley Hall*, *The Fight*, *Aylmer's Field* y un largo etcétera de poemas repiten los mismos conflictos y recrean hasta cierto punto la trama argumental de la obra de 1855. De este

modo, los estudios biográficos más importantes (Buckley: 1969 ; Martin: 1980; Thorn: 1992; Levi: 1993) no hacen sino aceptar la tesis de Rader: *Maud* es sin lugar a dudas el poema donde la incidencia autobiográfica es más notable, muy por encima de una obra tradicionalmente considerada fundamental en este sentido como *In Memoriam*.

Ahora bien, han existido importantes intentos de explicar la estructura temática del poema sin recurrir a las más o menos claras coincidencias de la trama argumental de *Maud* con la vida del poeta. En concreto en 1969, seis años después de que Rader lanzase su famosa tesis biográfica de la génesis del poema, Alice Chandler (1969) investiga la posibilidad de hallar un paralelo mítico o literario en la estructuración discursiva de *Maud*. El modelo literario primitivo lo encuentra Chandler en *El Cantar de los Cantares*, en concreto en la interpretación que prevalecía a mediados de siglo de dicho poema bíblico. Los paralelos más notables pueden observarse en:

1. El nivel argumental: Para la interpretación decimonónica de los *Cantares* existen tres personajes centrales: Salomón -el epítome de las riquezas y de la vida terrenal-; la joven sulamita -símbolo del alma en su pureza- y el joven pastor -el verdadero amor de la doncella. En *Maud* el conflicto amoroso se desarrolla en líneas muy similares: Maud es la joven sulamita; el hermano de esta y el joven rico pretendiente "combine to equal Solomon"; y el protagonista encarna la figura del pobre pastor enamorado (92).

2. El nivel de género literario: *El Cantar de lo Cantares* es una obra de difícil clasificación. Ha sido descrita como una "sucesión de poemas líricos" que, no obstante, se articulan como "a drama with dialogue, and action, and character consistently sustained, constituting a kind of plot" (ibid.). Esta

misma descripción puede ser claramente aplicada a la estructura semioperística de *Maud*.

3. El nivel de imágenes: Chandler establece importantes conexiones entre el lenguaje poético de Tennyson en *Maud* y el de su precedente bíblico. En realidad muchas de las imágenes florales o pastoriles coinciden sorprendentemente en ambos poemas, como puede apreciarse en el siguiente cuadro:

EL CANTAR DE LOS CANTARES

MAUD

| | |
|---|---|
| <i>the rose of Sharon and the lily of the valleys</i> | <i>fed on the roses and lain on the lilies of life</i> |
| <i>honey and milk</i> | <i>honey of poison flowers</i> <i>honey'd rain</i> |
| <i>a garden enclosed a fountain of gardens, a well of living waters and streams for Lebanon</i> | [Maud has] <i>a thornless garden with roses /And lilies fair on a lawn.</i> |
| <i>Come into his garden and eat his pleasant fruits</i> | <i>Come into the garden, Maud /For the black bat night has flown.</i> |

Por último, Dwight Culler (1975) vincula la estructura poética de *Maud* no con el monólogo dramático sino con el monodrama, un género típicamente romántico de claro corte operístico, iniciado por P. J. Rousseau con su breve pieza dramática *Pygmalion* (1762). Culler demuestra acertadamente cómo todos los

efectos y recursos novedosos en *Maud* están literalmente extraídos del monodrama. En primer lugar, el poema registra toda una secuencia de pasiones a través de las distintas estrofas (39); en segundo lugar, las partes I y II presentan un conflicto de pasiones que no llega a su resolución hasta la parte III, donde la invitación a la guerra abre la posibilidad de múltiples recursos escénicos arquetípicos en la representación teatral del monodrama (fuegos artificiales, música militar, sonido de disparos, etc). Sin embargo, a diferencia del monodrama -concluye el crítico- *Maud* conserva demasiado hilo conector entre la distintas partes y estrofas, i.e. es un poema cuya estructura sigue siendo en buena medida narrativa y no exclusivamente lírica.(380 ss.)

Tales han sido los principales intentos críticos más o menos afortunados de explicar la estructura del discurso poético que Tennyson compusiera hacia 1855. Nos hallamos, pues, ante una tesis biográfica (Rader: 1963); ante un análisis de la estructura del poema en términos de elaboración de relatos míticos anteriores (Chandler: 1969) y finalmente ante una teoría acerca de la posible vinculación de *Maud* con un género casi en total desuso en el S.XIX como el monodrama (Culler: 1975). En mi opinión las tres tesis pueden ser mantenidas íntegramente, puesto que todas contribuyen desde perspectivas diferentes a dilucidar el problema de la estructura formal y temática en *Maud*. Sin embargo, ninguna de las tres teorías resuelve de un modo plenamente satisfactorio el por qué de la resolución presentada al final del poema: la llamada a la guerra. Chandler e.g. considera la última parte de la obra como "greatly weakened by being unintegrated with the rest of the poem" (101), si bien explica el desenlace como una consecuencia lógica del desarrollo temático del poema (102 y ss.). Rader, por su parte, elabora una tesis puramente autobiográfica no demasiado convincente al interpretar desde

una perspectiva freudiana la participación en la guerra del héroe como una proyección de los conflictos internos del poeta. Rader analiza "the just wrath directed against the tyrannical Czar" como " a morally acceptable means of releasing by transference his own repressed aggressions" (118 y ss.). El crítico, por tanto, descodifica literalmente el elemento bélico en el poema ("[Tennyson] shared his hero's enthusiasm for the war", pág.117) y construye una interpretación biográfica sobre el significado emotivo que esta pudo tener en la difícil trayectoria vital del poeta. Por último, Culler (1975) - como hemos anotado anteriormente- no ve ningún problema en entender el desenlace de la obra desde la perspectiva del desarrollo habitual de un monodrama. Culler, no obstante, justifica el valor estético del episodio final, pero no así su valor moral (379).

Sin duda, nos encontramos ante un problema crítico que ha originado numerosas e importantes polémicas desde la publicación del poema en 1855: el desenlace bélico del mismo. En términos generales, la polémica en el S.XIX se centró en dilucidar si la respuesta final del héroe era moralmente justificable y, por consiguiente, artísticamente válida. El problema crítico, aún sin solución totalmente satisfactoria en el S.XX, ha dejado de lado de un modo casi generalizado toda la cuestión valorativa y ha intentado demostrar que la resolución bélica con la que concluye *Maud*, lejos de ser temática o formalmente incoherente, es totalmente lógica, i.e. encaja plenamente en el desarrollo del poema. Sin embargo, la crítica del S.XX ha sido incapaz de encontrar consenso a la hora de ofrecer una interpretación totalmente plausible sobre la conflictiva parte III del poema. Las teorías a este respecto fluctúan desde posiciones marcadamente psicologistas: el héroe al invocar la guerra sigue siendo presa de un trastorno mental (Roy P. Basler, Wordsworth,

Kurata, etc...)⁵; hasta posiciones más radicales que implícita o explícitamente reconocen el fracaso estético (Ricks: 1972)⁶ o la inadecuación formal de dicha parte (Byatt: 1969; Stokes: 1974). En cualquier caso, las diferentes tesis mantenidas apoyan una lectura literal y nunca figurada del poema, y, por consiguiente, de su desenlace. Sólo un sector crítico aún minoritario, que se inicia con el famoso análisis de E.D.H. Johnson (1949) sobre las imágenes florales de *Maud* ha abordado una interpretación simbólica de motivos, episodios y estructuras mayores del poema. Pero tampoco ha existido desde esta perspectiva unanimidad al respecto: las teorías son tan variadas y diferentes que lejos de ser complementarias parecen excluirse totalmente.

Sería, pues, conveniente hacer un breve repaso a la historia de la crítica a este respecto. Comenzaremos de nuevo con la crítica decimonónica y con su rechazo casi generalizado de la controvertida parte III.

4.3. EL TEMA DE LA GUERRA EN *MAUD* Y LA CRÍTICA DEL S.XIX

Hemos repetido frecuentemente que *Maud* encontró una recepción crítica desfavorable por múltiples razones. Evidentemente las innovaciones técnicas (repentinos cambios de estrofa y métrica para dar cuerpo a un flujo de pasiones y el considerable aumento de personificaciones y metáforas animistas) fueron en parte responsables de la mayoría de las críticas adversas. No obstante, el factor claramente desencadenante del rechazo casi unánime del poema fue, sin lugar a dudas, la morbidez del tema y del protagonista y sobre todo el mensaje abierto al final de la obra: la invocación a la guerra

como única solución al caótico panorama social presentado a lo largo del poema. Sin entrar en consideraciones puramente históricas sobre las diferentes razones que pudieron provocar un rechazo u hostilidad crecientes ante el desenlace de la obra -hemos de recordar que la guerra de Crimea a la que el poema explícitamente hace referencia era todavía un tema demasiado cercano en el tiempo y de consecuencias dolorosas para la opinión pública británica- lo cierto es que es precisamente el tema de la guerra el que suscita el mayor caudal de apreciaciones críticas negativas en los años siguientes a la publicación de *Maud*. Muy a pesar de las diferentes interpretaciones con que nos encontramos en un primer estadio crítico del poema, todas ellas coinciden en subrayar la invalidez moral o ética de la resolución final del personaje: Goldwin Smith (1855) descalifica como "a bathos" el resultado global del poema. Para Smith la actitud del protagonista ("to rely on external sensations instead of internal efforts for a moral cure", 188) es una desafortunada constante en la poesía de Tennyson. En la misma línea, Stopford A. Brooke (1894) califica como "radically bad" (230) el elemento bélico del poema. Para Brooke las repetidas alusiones a la guerra, lejos de favorecer el resultado global, "disturbed the beauty of the whole and weakened the emotional repression he [Tennyson] desired his work to make". Por último Luce (1895) considera artísticamente lamentable la intrusión de la guerra de Crimea como hilo conector entre las distintas partes de la obra, a la que no duda en juzgar como "Tennyson's worst poem but finest poetry" (312).

Ni que decir tiene que el motivo de la guerra encontró una crítica favorable por parte de aquellos partidarios de la intervención bélica británica en el conflicto de Cercano Oriente. Shannon (1953) ha demostrado con una



5.0

5.6

6.3

7.1

8.0

9.0

10

11.2

12.5

14



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

como única solución al caótico panorama social presentado a lo largo del poema. Sin entrar en consideraciones puramente históricas sobre las diferentes razones que pudieron provocar un rechazo u hostilidad crecientes ante el desenlace de la obra -hemos de recordar que la guerra de Crimea a la que el poema explícitamente hace referencia era todavía un tema demasiado cercano en el tiempo y de consecuencias dolorosas para la opinión pública británica- lo cierto es que es precisamente el tema de la guerra el que suscita el mayor caudal de apreciaciones críticas negativas en los años siguientes a la publicación de *Maud*. Muy a pesar de las diferentes interpretaciones con que nos encontramos en un primer estadio crítico del poema, todas ellas coinciden en subrayar la invalidez moral o ética de la resolución final del personaje: Goldwin Smith (1855) descalifica como "a bathos" el resultado global del poema. Para Smith la actitud del protagonista ("to rely on external sensations instead of internal efforts for a moral cure", 188) es una desafortunada constante en la poesía de Tennyson. En la misma línea, Stopford A. Brooke (1894) califica como "radically bad" (230) el elemento bélico del poema. Para Brooke las repetidas alusiones a la guerra, lejos de favorecer el resultado global, "disturbed the beauty of the whole and weakened the emotional repression he [Tennyson] desired his work to make". Por último Luce (1895) considera artísticamente lamentable la intrusión de la guerra de Crimea como hilo conector entre las distintas partes de la obra, a la que no duda en juzgar como "Tennyson's worst poem but finest poetry" (312).

Ni que decir tiene que el motivo de la guerra encontró una crítica favorable por parte de aquellos partidarios de la intervención bélica británica en el conflicto de Cercano Oriente. Shannon (1953) ha demostrado con una

precisión y minuciosidad casi estadísticas que un mayor porcentaje de reseñas fueron en este sentido altamente positivas (las escritas por E.S. Dallas en *The Times*; Robertson en *Lectures and Addresses on Social and Literary Topics* (1861); W.J. Fox en *Weekly Dispatch*; o las aparecidas en *Edinburgh Advertiser*, *The Edinburgh Witness*, *The Illustrated Times*, entre otras). Sin embargo, tanto en uno como en otro caso la premisa básica consiste en apostar por una lectura literal del signo, i.e. por una interpretación de la invocación a la guerra como una invitación a la participación en el conflicto de Crimea. Naturalmente, la descodificación del signo WAR en términos puramente transliterales, i.e. simbólicos, no sólo no se efectúa sino que ni siquiera se reconoce o se plantea en ningún momento su necesidad o importancia. Evidentemente nos encontramos ante un problema de extremada dificultad. Para unos *Maud* es sólo la historia de un enfermo mental que, neurotizado por la pérdida de su padre, atormentado por la ruina económica de la que es presa y obsesionado por un amor no correspondido, es recluido en un manicomio del que sale con un trastorno aún mayor: la fijación en la guerra como único remedio para acabar con los males de su época. Tal sería a grandes rasgos la exégesis mantenida por el sector crítico mayoritario. La llamada a la guerra es sólo una continuación del desarreglo mental del que el protagonista es víctima. Ahora bien, argumentar una interpretación exclusivamente literal del poema y, por consiguiente, de su desenlace deja sin responder demasiados interrogantes que la estructura discursiva de la obra plantea. La inoperatividad crítica de una lectura literal del entramado de signos que *Maud* pone en juego ha sido puesta de manifiesto en los estudios seminales de E.D.H. Johnson (1947) y E.F.L. Priestley (1977), y muy especialmente por lo que se refiere a la polémica Parte III en el famoso

análisis de J.R. Bennet (1980) sobre la posibilidad de descodificar la guerra final en tres niveles (histórico o literal: la guerra de Crimea; social: el enfrentamiento contra la injusticias del capitalismo; y personal: la batalla contra los enemigos del padre del protagonista). Sin embargo, a pesar de que críticamente se ha reconocido repetidas veces la posibilidad de llevar a cabo una lectura exhaustiva y totalizadora del significado simbólico en *Maud* como obra plenamente coherente, lo cierto es que los resultados en este sentido han sido parciales, fragmentados y segmentarios. Así un estudio pionero en esta línea como el de Johnson (1949) subraya la gran profusión de significados simbólicos que pueden desprenderse de un análisis pormenorizado de los elementos florales que se utilizan en la descripción y representación icónica de Maud. Para Johnson, "the lily and the rose" adquieren valores simbólicos claramente relevantes para el desarrollo argumental del poema al señalar la estructura binaria que la joven representa para el protagonista: la azucena encarna valores de pureza e inocencia pero también de muerte debido al doble simbolismo del blanco; la rosa es símbolo de la pasión amorosa pero igualmente de sangre, de destrucción. Para Johnson Tennyson es capaz de crear un poema cuya estructura "stands in very much close relationship to the symbolist tradition in poetry of the nineteenth century than is generally realized" (1227).

Más interesante resulta el análisis de Priestley (1973) centrado en la elucidación de los significados simbólicos asociados a dos elementos básicos en el poema -"the little wood" y "Maud's garden". Para el autor toda la tensión dialéctica que vive el protagonista entre dos mundos -desorden moral y caos social, por una parte, y quietud y belleza idílicas, por otra- se encuentra representada en la oposición constante que se establece entre el

jardín de la joven y el bosquecillo. Johnson y Priestley, sin embargo, sólo son capaces de centrar su atención en elementos aislados de poema y nunca llegan a desarrollar una explicación exhaustiva sobre el significado simbólico de la obra como unidad. Sus análisis -si bien básicamente correctos- adolecen de este modo de dos importantes errores:

1. Ignoran el significado simbólico de otros elementos tan o más relevantes que los señalados en sus respectivos estudios.

2. Desligan implícitamente la estructura simbólica de *Maud* del resto de la producción poética tennysoniana.

Mi objetivo en este sentido es descodificar el discurso poético que nos ocupa en dos niveles íntimamente relacionados. Para ello efectuaré:

1. Una lectura literal que va más allá de la interpretación tradicionalmente sostenida en este sentido. Mi tesis en este apartado es que *Maud* puede ser leído como una dramatización poética de un tema capital para la ideología victoriana: la economía política, junto con una propuesta implícita de forma de gobierno de raíz trascendentalista, según los cánones de Carlyle, F.D. Maurice y Ruskin.

2. Una lectura transliteral o simbólica que desconstruye el texto en una dialéctica de cuatro unidades simbólicas básicas -HALL, VALLEY, CITY y SEA- operativas en todo el discurso poético tennysoniano pero fluctuantes en su articulación; una dialéctica que metafóricamente reproduce todo el ideal poético y de creación que Tennyson sostuvo.

Esta doble lectura corrobora la tesis de J. J. Sherry respecto a la especial articulación que el significado simbólico y el literal tienen en la estructuración discursiva tennysoniana, tal y como argumentábamos en el capítulo tercero. Si en Tennyson la estructuración discursiva de sus poemas

sólo parece ofrecer un significado positivo y resiste cualquier tipo de descodificación en términos simbólicos, esto podría explicar por qué en el caso de *Maud* la mayor parte de la crítica ha abogado por una lectura literal y sólo una minoría ha realizado una lectura simbólica parcial. Evidentemente, mi propuesta en este sentido -una simultaneidad de lecturas- arranca del presupuesto de que en Tennyson ningún significado predomina sobre el otro. Tanto el significado positivo como el transcendentalista -tal y como hemos sostenido- coexisten en una estructuración discursiva que nunca favorece a uno ni a otro, y en el que se impone una difícil reconciliación entre ambos. Por esta razón, hemos creído no sólo conveniente sino metodológicamente más exacto desde un punto de vista semántico establecer dos tipos de interpretación: una que sólo comprende los valores denotativos del signo y otra que se centra en la dilucidación de los significados simbólicos o connotativos.

NOTAS

1. Todas las citas de *Maud* han sido, como ya se ha indicado con respecto a otros poemas de Tennyson, tomadas de la edición anotada de Christopher Ricks *The Poems of Alfred Lord Tennyson* (London: Longman, 1969). Para examinar las distintas correcciones a través de las ediciones prueba y cambios posteriores que introdujo el poeta la cuidadosa edición de Susan Shatto *Tennyson's Maud* (London: Athlone Press, 1986) es de consulta obligada.

2. Ann C. Colley (1983) observa a este respecto: *Several [critics], however, have felt its presence enough so that they speak of Tennyson as an "accurate" poet (...). For example, immediately after Maud appeared (1855) Dr. Bucknill expressed his admiration for the poet's "vivid truthfulness", and Dr. Mann, equally impressed by the poem's truthfulness wondered "where can this unprofessional psychologist have acquired his accurate insight into the phenomena of insanity?". Cf. Ann C. Colley *Tennyson and Madness* (Athens: The University of Georgia Press, 1983, pg. 72). Las palabras de Tennyson son también suficientemente claras a este respecto. En la carta a Robert J. James del nueve de octubre de 1855 Tennyson confiesa: *I am curious to hear your plan touching Maud. I seem to have the Doctors on my side if**

no one else. I have just received an article by a madhouse Doctor giving his testimony as to the truth to nature in the delineation of the hero's madness. Véase *The Letters of Alfred Lord Tennyson*, ed. Cecil Y. Lang y Edgar F. Shannon, Jr. vol. II (Oxford: Clarendon Press, 1987, págs. 131-132).

3. Véanse también los estudios siguientes: Ekber Faas, *Retreat into the Mind: Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton: Princeton University Press, 1988; Lea Kenning, *Tennyson's Maud: The Betrayal of Reason*, Ph. D. Columbia University, 1979 (sin publicar); Kathleen Mildred Coyle, *'Mad House Cells': The Love Poem Sequences of Clough, Tennyson, Arnold, Meredith and Rossetti*, Ph. D. Washington University, 1975 (sin publicar).

4. Resulta como mínimo sorprendente que Tennyson haya conseguido cien años después de su muerte que se publiquen ni más ni menos que seis biografías completamente documentadas sobre su vida. Esta superabundancia de obras centradas exclusivamente en la trayectoria vital del poeta podría explicarse por la inclinación desmesurada que el público anglonorteamericano siente hacia el género biográfico en cada una de sus diversidades formales: memoirs, autobiographies, biographies, collected letters, etc. Ahora bien, el caso de Tennyson desborda todas las previsiones. Cinco años después de su muerte, en 1897, su propio hijo publica en dos volúmenes una biografía exhaustiva sobre la figura del poeta laureado -pilar indiscutible para los estudios tennysonianos ya sean biográficos o no- con cartas, poemas y otros documentos inéditos hasta la fecha. Casi medio siglo después de esta biografía oficial, en 1949 el nieto del poeta -Charles Tennyson- escribe una nueva obra biográfica sobre su antecesor. Avanzamos en el tiempo y en la década de los sesenta nos encontramos esta vez con una aproximación diferente a la vida del poeta de Lincolnshire: *Tennyson. the Growth of a Poet*. Se trata de la primera biografía estrictamente literaria. El autor es Jerome H. Buckley, todo un nombre en el área de estudios críticos victorianos, y su obra es ya un clásico para los tennysonianos. Veinte años más tarde aproximadamente, en 1980 Robert Bernard Martin publica *The Unquiet Heart*, sin duda la biografía más exhaustiva hasta el momento: se trata de la primera revisión de las obras anteriores y de una reconstrucción pormenorizada de la larga trayectoria vital del poeta (1804-1892). En 1992 coincidiendo con el centenario de su muerte, Michael Thorn publica *Tennyson*, un extenso trabajo dirigido, no obstante, a un lector general. Por último, en 1993 el prestigioso poeta y profesor de Poesía de la Universidad de Oxford, Peter Levi, ha sacado a la luz la biografía más reciente sobre la vida y trayectoria literaria del poeta de Lincolnshire, de idéntico título al anterior.

5. Las palabras de Basler son contundentes: "the prowar view is only a way to substitute the battle field -one form of idealised aggression- for the sexual aggression Maud has been victim of." Kenning (1979) considera el poema como "nihilista" en su totalidad, y el desenlace "frustrating" (156). La guerra final no resuelve la locura del personaje; es sólo una manifestación más de su desequilibrio: *The war which the narrator in Maud will be the cure to his madness is revealed in "Tiresias" to be the madness itself* (163). F. B. Pinion (1984) exige una actitud compasiva por parte del lector para entender la mente del personaje central: *its central character (the one speaker) so abnormal and psychotic that, until he is sympathetically realized, the*

work cannot be appreciated as a whole (145). Kinkaid (1975) considera el tono del poema como "bleak"; desconfía de la guerra como solución final: *it asks not so much for self sacrifice as for the expansion of egoistic morality even to the point of allowing that honor may come from slaughter* (130). La crítica de Kinkaid es interesante en el sentido de que recrea los ataques arquetípicos contra el poema, tan abundantes en el S.XIX, y revela una incomprensión total del mismo: *Maud* es calificada como una obra "frustrante", "inconclusa", "oscura", cuya resolución es tan absurda que adquiere tintes cómicos. Kissane (1970) evalúa como "awkwardly framed" el desenlace bélico y deja al arbitrio del lector su aprobación o rechazo del mismo, no sin antes afirmar que el espíritu marcial está lejos de cualquier consideración de "decoro estético" (144).

6. Las palabras de Ricks son las siguientes: (...) *the failure of the ending is partly technical and not moral (though the technical failure is related to a failure of Tennyson's imagination, and connects with his unimagination about war). What happens is that there is a misguided jump from one phase of passion to the next, from the madhouse (...) to the fully fledged military affirmation. The ending cost Tennyson much anxiety and effort; he did not make the division into three parts until 1865. (...) but to leap from straitjacket to military uniform -without any "phase of passion" that was intermediately sane- was to invite misconstruction* (248).

CAPÍTULO 5

Is there no value, then, in human things,
but what can write itself down in the cash-
ledger? (T. Carlyle, LDP, 128)

...because in trade there cannot but be
trust, and it seems also that there cannot
but also be injury in answer to it, what is
merely fraud between enemies becomes
treachery among friends: and "trader",
"traditor" and "traitor" are but the same
word. (J. Ruskin, MPU, 245)

CAPÍTULO 5: MAUD Y LA ECONOMÍA POLÍTICA

Intentar demostrar que *Maud* es en última instancia una dramatización de un modelo concreto de economía política y una propuesta de forma de gobierno ideal puede parecer una tesis demasiado arriesgada, sobre todo si se tiene en cuenta que en el discurso que nos ocupa no aparece en ningún momento referencia alguna a tratado económico-político. Ello puede explicar por qué la crítica nunca ha establecido ningún paralelo entre la estructuración discursiva de *Maud* y alguno de los modelos de economía política de la época. Sin embargo, la lógica de la que se nutre el texto poético que nos ocupa - como intentaremos demostrar- es la misma lógica que vertebra el discurso político-económico de autores como Thomas Carlyle, F.D. Maurice o John Ruskin.

En primer lugar, existe a este respecto un hecho fundamental: *Maud* comienza con la idea de una muerte, con un supuesto suicidio -el del padre del protagonista- provocado por la ruina económica al invertir todos los bienes en un negocio especulativo, y finaliza con la llegada inminente de una guerra, de la que cabe adivinar cierta esperanza de regeneración moral y espiritual del estado social. Entre dicho punto de partida y dicho desenlace se articula todo un discurso cargado de referencias a un sistema económico-político en quiebra, cuya única posibilidad de cambio parece vislumbrarse en la polémica Parte III. Como hemos apuntado reiteradas veces, la crítica ha sido incapaz de explicar de un modo totalmente satisfactorio el desarrollo temático de la obra y sobre todo la llamada bélica *ex tempore* con la que finaliza el poema.

Las razones apuntadas en este preciso sentido fluctúan desde posiciones psicologistas (la guerra como expresión última del trastorno mental del personaje central: Roy P. Basler, 1948; Weinerd, 1966; Wordsworth, 1974; Kenning, 1979; Kurata, 1983, entre otros); autobiográficas (la guerra como descarga de conflictos emocionales internos del autor: Rader, 1969; o como expresión probética del poeta: Sypher, 1976; Francis: 1976) e histórico-formales (la guerra como desenlace teatral típico del monodrama: Culler, 1977; o como elemento temático indispensable en la producción poética "espasmódica": Buckley, 1969). Sin embargo, hasta la fecha no se ha planteado nunca la posibilidad teórica de analizar el motivo final de la guerra como uno de los requisitos imprescindibles para instaurar un nuevo modelo de orden social más justo, según las premisas de los tratados económico-políticos o simplemente políticos de Thomas Carlyle o John Ruskin. Así el desequilibrio inicial con que se abre la obra -el suicidio del padre, víctima de la especulación: "For there in the ghastly pit long since a body was found", (I.ii.i)- actúa únicamente como el síntoma inicial de un desorden social que no puede ser reformado o paliado, sino que debe ser necesaria y finalmente destruido. De este modo, nos encontramos con un doble esquema argumental:

1. El héroe debe vengar la muerte de su padre destruyendo a sus agresores: el padre de Maud, o en su ausencia al hermano de ésta.
2. Dado que la imagen del suicidio paterno es sólo un espejo de la caótica situación económico-política¹, el equilibrio sólo puede ser recobrado mediante la destrucción de dicho esquema social,

i.e. mediante la llamada a una guerra contra los agresores sociales.

Es este uno de los sentidos últimos del final del poema y no es más que una consecuencia lógica del desenlace de la Parte II. Si en esta se había producido el enfrentamiento contra el hermano de Maud y la muerte del mismo tras el duelo, la expiación total de la ofensa primera sólo podía ser íntegramente lograda por medio de una invocación a una lucha paralela contra el orden económico-político presente, i.e. contra el credo de Mammon y el *laissez faire* del capitalismo. Se trata de una guerra simbólica, mítica en el sentido de que las referencias semánticas van más allá del simple conflicto histórico en Crimea, y no excluyen una destrucción apocalíptica o profética de la estructura social dominante. De este modo se imponen dos destrucciones encadenadas:

1. En primer lugar, la muerte del hermano de Maud como figura del "chivo expiatorio" puede redimir la agresión contra la familia del protagonista. Hemos de recordar en este sentido que el negocio especulativo, que ha arruinado económicamente primero y llevado a la muerte después al padre del personaje, ha enriquecido a la familia antagonista. Significativamente en el texto aparecen demasiados elementos que nos ayudan a identificar a la familia de Maud como una familia homicida. Así los colores rojo y blanco con una estructura simbólica binaria -cruciales en la representación de la joven a través de la iconografía floral de la rosa y la azucena - marcan también la representación cromática del hermano de esta². Cuando el protagonista se cruza por primera vez en su camino con este, los colores que pintan su rostro no son otros que el rojo y el blanco:

*Scorn'd to be scorn'd by one that I scorn
Is that a matter to make me fret?
That a calamity hard to be borne?
Well, he may live to hate me yet.
Fool that I am to be vex'd with his pride!
I past him, I was crossing his lands;
He stood on the path a little aside;
His face, as I grant, in spite of spite,
Has a broad-blown comeliness, red and white.*

(I.XIII.i.1-9)

[Subrayado añadido]

Nos encontramos, por tanto, ante una familia manchada de sangre, cuya riqueza ha surgido de la ruina y destrucción de otra familia. Más importante nos parece el hecho de que el hermano sea identificado con la figura del toro ("the Assyrian Bull", verso 233), con lo que quedaría marcado como víctima expiatoria de un ritual de sacrificio dionisíaco. Sólo la muerte - el derramamiento de sangre de este - puede reparar el daño infligido e impulsar un nuevo ciclo de regeneración³. Por esta razón, su final no puede ser otro que la muerte a manos del personaje central, que actúa como vengador.

2. En segundo lugar, la destrucción del orden económico-político capaz de producir males como la especulación, la desigualdad económica acusada, la adulteración de productos alimenticios, el fraude y toda la serie de irregularidades que se denuncian en la Parte I. Se trataría de la profecía apocalíptica que el protagonista en su locura y durante su reclusión en el manicomio no ha dejado de repetir. Una profecía de indudables resonancias

bíblicas que vaticina la destrucción de la ciudad maldita corrompida por sus propios pecados. No en vano, se puede localizar en el discurso bíblico una profecía que vendría a actuar como paradigma de la guerra y la destrucción paralela que invoca el personaje. Nos referimos en concreto al profeta Nahum y a su discurso sobre la caída de Níniveh.

Dentro del entramado de referencias míticas, es lógico que sea Níniveh el paradigma referencial sobre el que se construya el discurso profético en *Maud*: Níniveh fue un importantísimo centro comercial, la ciudad más industriosa de los asirios, con lo que es fácil identificarla con la prepotencia económica de la familia de Maud, y en concreto con el hermano de esta -"the Assyrian Bull". Pero además Níniveh es para los victorianos el prototipo de ciudad abocada a un desarrollo económico desmesurado y a una fuerte actividad mercantil sin control; una ciudad donde definitivamente se ha dissociado la economía de la moralidad y donde el culto a la riqueza se ha convertido en ley única. Para Hegel en *Lectures on the Philosophy of History*, Asiria representa junto con Babilonia el más claro ejemplo de "external wealth, luxury and commerce" (189). Ruskin, por su parte, en la Carta LXII de *Fors Clavigera* (1871), a propósito de las Sagradas Escrituras, distingue entre tres hijos de Noé, que serían los respectivos progenitores de tres razas diferentes: Shem, el padre de lo "Imaginativo y Contemplativo"; Japheth, el procreador de lo "Práctico y Constructivo" y Ham, el primer antecesor de lo "Carnal y Destructivo". De entre los pueblos antiguos de la historia, Persia corresponde para el eminente crítico a Shem; Grecia a Japheth y finalmente el imperio asirio a Ham. La caída de este último es para Ruskin explicable por esta genealogía: los asirios estaban condenados a una ruina final por la inmoralidad de su florecimiento económico (FC, Vol. III-IV, 129-131).

Sin duda, esta disociación o ruptura definitiva entre moralidad y economía, y la supremacía de "the Mammon worship" son para un importante sector ideológico victoriano las características principales del "modus operandi" económico de la Inglaterra de mediados de siglo -como veremos más adelante- y no es por ello gratuito que Níniveh, mercantil e industrial, pero cegada en su afán de desarrollo y riqueza, surja como epítome indiscutible de la sociedad británica del momento. El final de Níniveh es su destrucción, y este es sin duda el final que se avecina para un tipo de estructura social contaminada por los mismos pecados⁴. Tal es el mensaje de las estrofas apocalípticas de las conocidas "Bedlam scenes" al final de la Parte II. Existen en este sentido claros paralelismos lingüísticos entre el discurso del protagonista durante su reclusión en el manicomio (II.V.1-11) y la profecía de Nahum. Las coincidencias retóricas son contundentes y no admiten refutación posible⁵. Examinémoslas:

i) Nahum profetiza la destrucción de Níniveh (II.v.1.238-251) en términos muy parecidos a los contenidos en las conocidas "mad utterances" del protagonista de *Maud*. En primer lugar, la floreciente ciudad asiria se convierte en una ciudad de muertos, en la que los cuerpos sin sepulcro se amontonan en las calles y son pisoteados: *There is a multitude of slain, and a great number of carcasses; and there is none end of their corpses; they stumble upon their corpses* (III: iii.3). Más importante aún, Níniveh aparece como una ciudad dominada por cuatro símbolos apocalípticos: el caballo, la rueda, el látigo y el carro. (*The noise of the whip, the rattling of the wheels, and of the prancing of the horses, and of the jumping charriots.* III.iii.2)

ii) Similarmente, el personaje central de *Maud* cree estar habitando un mundo de muertos ("For it is but a world of the dead", II.iii.278) donde ni

existe descanso ni paz posible. Los cadáveres no son siquiera enterrados ("They cannot even bury a man" II.ii. 259), y algunos de ellos, incluido el del propio protagonista, son aplastados por carros y caballos:

*Dead, long dead,
Long dead!
And my heart is a handful of dust,
And the wheels go over my head
And my bones are shaken with pain,
For into a shallow grave they are thrust,
Only a yard beneath the street,
And the hoofs of the horses beat, beat, beat,
The hoofs of the horses beat,
Beat into my scalp and my brain
With never an end to the stream of passing feet,
Driving, hurrying, marrying, burying,
Clamour and rumble, and ringing and clatter...*

(II.v.i.239-251)

iii) En el capítulo 2, el del vaticinio de la destrucción de Níniveh, se hace especial referencia al destino ominoso de los poderosos mediante la tradicional metáfora animal bíblica -"the lions". El profeta predice el fin de la tiranía y del abuso de poder en los versículos 11 y 12:

11. Where is the dwelling of the lions, and the feedingplace of the young lions, where the lion, even the old lion, walked, and the lion's whelp, and none made afraid?

12. The lion did tear in pieces enough for his whelps, and strangled for his lionesses, and filled his holes with prey, and his dens with ravin.

El fin de los tiranos es vaticinado mediante el empleo de dos estrategias retóricas: se trata del clásico erotema en el versículo 11 y del uso de formas verbales en pasado (*Walked, made, did tear, strangled, filled...*). Ambos recursos apuntan claramente a la desaparición del estamento o grupo social opresor.

iv) En el poema de Tennyson el protagonista no utiliza exactamente la metáfora bíblica del león como imagen del poderoso, pero sí hace uso de otra metáfora animal para referirse al padre de Maud. Nos referimos al sintagma nominal "that gray old wolf" (ll.ii.291), expresión en su contenido vinculada a una filosofía antropológica negativa (*Homo lupus homine*) con indudables ecos de Thomas Hobbes. Ahora bien, lo que resulta sorprendente es que la expresión metafórica se extienda durante toda la estrofa V e incluya referencias a los devastadores hábitos alimenticios de dichos depredadores en términos casi idénticos a los encontrados en Nahum, vers. 11-12:

*Not that gray old wolf, for he came not back
From the wilderness, full of wolves, where he used to lie;
He has gathered the bones for his o'ergrown whelp to crack;
Crack them now for yourself, and howl, and die.*

En Nahum la imagen de los leones devorando presas para sus cachorros, como símbolo de la agresión de los poderosos contra los desprotegidos para conseguir bienes o prerrogativas para su estirpe, se transforma en *Maud* en la imagen del lobo -léase padre de la joven- devorando a sus víctimas para alimentar a su camada. En ambos casos, se trata de imágenes animales cargadas de un mensaje apocalíptico, puesto que la destrucción es segura para los dos depredadores. En este último caso, el vaticinio es lingüísticamente señalado por medio del uso de tres formas verbales imperativas (*crack, howl* y *die*).

En realidad no es sorprendente en absoluto que Tennyson se vea obligado a construir un final apocalíptico en la Parte II del poema: como veremos en el capítulo 7 la razón del mismo se debe a una visión de la historia dominada por una Providencia activa; una visión que incluye la destrucción de todo aquel estado cuyo desarrollo implique una trasgresión de las leyes divinas. Esta concepción de la historia de fuertes raíces hegelianas cuenta con un amplio desarrollo en la ideología inglesa del S.XIX a cargo de los "apóstoles", principalmente F.D. Maurice. Sin embargo, el desenlace de *Maud*, a diferencia de la profecía de Nahum, no es una destrucción apocalíptica del orden socio-económico imperante sino una guerra contra los injustos y tiranos, de la que cabe adivinar una esperanza de cambio social radical. La diferencia es, a nuestro entender, cualitativamente importante: no se trata de una aniquilación de la estructura político-económica existente sino de una transformación radical del espíritu de la misma. Si la Parte II del poema finalizaba con la consumación de la primera destrucción señalada -la del

agresor personal, i.e. el hermano de Maud- el paso siguiente no podía ser otro sino un enfrentamiento contra las estructuras sociales que habían posibilitado la existencia del primero. Nos encontramos, pues, ante un ideal de guerra sacralizado en la que deben morir los injustos y prevalecer las virtudes de los héroes; un ideal que en realidad arranca de todo el substrato ideológico transcendentalista y que se impone como fin necesario para acabar con todos los desarreglos sociales; un ideal, por último, que es expuesto una y otra vez en las páginas de los tratados de Carlyle o Ruskin.

¿Qué significa, pues, este ideal de GUERRA? En realidad, se trata de un rechazo del sistema capitalista dominante, i.e. una declaración rotunda contra los principios de economía política operativos en la segunda mitad del S. XIX, principalmente el liberalismo económico (el *laissez faire*), el afán de lucro (*money lust*) y la desvinculación afectiva o emocional entre el trabajador y el patrón. Dicho ideal de guerra no es más que una alternativa ideológica que trasluce una fuerte necesidad de erradicar algunas de las contradicciones internas del "modus operandi" del capitalismo decimonónico. Entender dicho concepto de guerra resulta extremadamente complejo sobre todo si a la dificultad inherente le sumamos una problemática añadida: la serie de connotaciones negativas o incluso peyorativas que el término conlleva; una problemática que, por supuesto, no ha estado ausente ni en las valoraciones críticas inmediatas a la publicación del poema ni en los estudios más o menos formales que sobre *Maud* se han realizado en las últimas décadas. Para comprender el significado total del episodio final de la producción poética de 1855 debemos partir de los siguientes presupuestos:

1. No se trata de una guerra en el sentido literal del término. Interpretar la invitación al conflicto bélico como una participación activa en la Guerra de

Crimea implica desde un punto de vista crítico apostar por una lectura parcial y fragmentaria de la tupida red de significados que el texto ofrece.

2. Nos hallamos, por consiguiente, ante un tipo de guerra simbólica en el sentido de que el ideal bélico que se propugna no supone un levantamiento en armas contra un enemigo externo sino una rebelión interna contra ciertos males abstractos.

3. La imagen de la guerra como remedio y fin de todos los problemas político-económicos es operativa en el transcendentalismo en tanto en cuanto sirve como vehículo metafórico para dar cuerpo a un estado social ideal, capaz de subsumir todas las contradicciones del capitalismo. El paradigma referencial sobre el que se construye la visión de una estructura social ordenada y armónica es la imagen de un ejército como unidad instruida, jerarquizada y capaz de combatir cualquier tipo de factor o circunstancia adversa.

4. La imagen del ejército como espejo de la nueva unidad social deseada y la imagen paralela de la guerra como norma de conducta a seguir en caso de desajuste o fisura en la estructuración socio-económica no son más que imágenes que niegan o invierten los principios político-económicos del modo de producción del S.XIX. Evidentemente la idea del ejército como imagen inspiradora de la nueva ordenación social supone una franca violación de los ideales burgueses básicos de democracia y liberalismo. Un ejército implica por propia definición una sujeción de la libertad individual al mando y control de unos pocos, i.e. una negación de la voluntad y deseos personales en pos de una obediencia a una autoridad única a fin de conseguir un objetivo común. Sin duda, este es el ideal de gobierno aristocrático propuesto por Carlyle y Ruskin en sus respectivos tratados, y nuestra tesis en este sentido

es que *Maud* como discurso literario no hace sino apoyar implícita y explícitamente dicha propuesta política. Pero antes de demostrar tal afirmación es conveniente hacer un breve repaso a la formulación político-económica de Carlyle y Ruskin.

5.2. LA ECONOMÍA POLÍTICA EN CARLYLE Y RUSKIN

Analizar de un modo exhaustivo los tratados político-económicos de Ruskin o los tratados simplemente políticos de Carlyle es una tarea enormemente complicada y excedería considerablemente la extensión de un estudio de las presentes características. No nos proponemos entrar aquí en una discusión detallada acerca de las implicaciones ideológicas de los diferentes tratados de economía política del S.XIX desde John Stuart Mill a John Ruskin, pasando por Fawcett, Marx y David Ricardo. Es importante señalar, no obstante, desde el principio que la necesidad de teorizar sobre la distribución económica y los modos de producción se convierte para la epistemología decimonónica en un área de investigación fundamental: no se trata en la mayoría de los casos de explicar los mecanismos que operan en la esfera político-económica de una sociedad determinada de un modo puramente descriptivo sino sobre todo de analizar los fallos o desarreglos del sistema, y de proponer para los mismos soluciones inmediatas y efectivas, desde la perspectiva positivista e ingenua de que la sociedad es un todo cerrado y compacto que puede transformarse fácilmente mediante la aplicación de ciertas medidas o reformas. La causa de este interés sin precedentes históricos hacia la realidad socio-económica radica de una parte en la necesidad de solventar algunas de las incongruencias del capitalismo

llevado a sus límites extremos -acusada diferencia social, pobreza, pésimas condiciones laborales, mortandad y explotación infantil...- y de salvaguardar y legitimar al mismo tiempo los mecanismos que sostienen el sistema, al intentar otorgarles una base moral.

Pero analicemos en primer lugar cuáles son los principales axiomas de la teoría político-económica de un pensador tan relevante como John Ruskin. En Ruskin, a diferencia de Carlyle que nunca escribió un tratado propiamente dicho sobre lo que él consideraba, según propias palabras, "the dismal science of our age" (Vance: 61), sí encontramos una doctrina económica totalmente sistematizada y de enorme influencia para toda la ideología victoriana; una doctrina que él cuidadosamente expuso en dos de sus libros: *Unto this Last. Four Essays on the First Principles of Political Economy* (1860) y *Munera Pulveris. Six Essays on the Elements of Political Economy* (1862-1863). ¿Cuáles son los puntos cardinales de su teoría? Pueden resumirse del siguiente modo:

(a) Ofrecer una definición lógica de la riqueza ("Wealth") entendida como un todo absoluto no sujeto al "status quo" de las relaciones entre las clases sociales; un todo que debe ser lo más ecuánimemente distribuido pero sin romper jamás el vínculo afectivo y armónico que debe existir en todo momento entre "employer" y "employee".

(b) Mostrar que la adquisición de la riqueza sólo puede ser posible bajo ciertas condiciones morales ("To show that the acquisition of wealth was finally possible under certain moral conditions of society, of which quite the first was a belief in the existence, and even, for practical purposes, in the attainability of honesty", UL, 13). Esto conduce a una división entre "true wealth" y "sham wealth", dependiendo del modo en que la ganancia haya

sido obtenida. La honestidad se convierte, pues, en el único principio generador de verdadera riqueza económica de un país:

Honesty is not a disturbing force, which deranges the orbits of economy; but a consistent and commanding force, by obedience to which -and by no other obedience- these orbits can continue clear of chaos. (UL, 13-14)

(c) Volver en la medida de lo posible a un estado primitivo en el que la clase trabajadora se sienta amparada bajo la protección tutelar y afectiva de la clase dirigente.

(d) La igualdad económica entre los miembros de una sociedad no es sólo utópica sino históricamente contraproducente, simplemente porque "division of property is its destruction and with it the destruction of all hope, all industry, and all justice: it is simply chaos" (UL, 111). De lo que se deduce que siempre debe existir una clase privilegiada y superior al resto que sepa conducir al conjunto social, movida por sentimientos de afecto y protección y no por razones de "self-interest".

(e) El objetivo último de la política económica es, por tanto, conseguir "the multiplication of human life at the highest standard." (MPU, 166) Esto implica:

1. La eliminación total de los males del capitalismo: pobreza, explotación, especulación y toda la larga serie de desarreglos sociales.
2. La búsqueda de una clase dominante que lleve a cabo este propósito; una clase que está lejos de ser identificada con "the

idle aristocracy" y que reúne como requisito imprescindible de su liderazgo "helping or healing functions (saints)" y "knowing or directing functions (kings)". (UL, 65)

Sin lugar a dudas, nos hallamos ante un ideal de gobierno aristocrático en el sentido etimológico del término, i.e. un gobierno de los mejores capaces de guiar espiritual e intelectualmente al resto de la sociedad; un ideal que arranca evidentemente de las teorías políticas de Carlyle. El problema principal consiste, pues, en recuperar un prototipo de clase dirigente que ejerza una autoridad paternalista sobre el resto de la sociedad ("fatherly authority"), y cuya dirección resulte de la suma de funciones sacerdotales y/o regio-militares. Así frente al anonimato político propio de la democracias, con un sistema partidista sujeto al voto de las masas, lo que se propugna desde un determinado sector ideológico es la instauración de un poder autoritario, en el que se conjuguen capacidad de control y mando de un lado, y fuerza espiritual de otro. Carlyle sintetiza así el nuevo ideal de gobierno:

Aristocracy and Priesthood, a Governing Class and a Teaching Class: These two, sometimes separate, and endeavouring to harmonise themselves, sometimes conjoined as one, and the king, a Pontiff-King: There did no Society exist without these two vital elements, there will none exist. (...) Man, little as he may suppose it, is necessitated to obey superiors. He is a social being in virtue of this necessity; nay he could not be gregarious otherwise. He obeys those whom he esteems better than himself, wiser and braver; and will forever obey such; and even be ready and delighted to do it.

The Wiser, Braver: These, a Virtual Aristocracy everywhere and everywhen, do in all Societies that reach any articulate shape, develop themselves into a ruling class, an Actual Aristocracy, which settled modes of operating, (...). Aristocracy and Priesthood, we say, are sometimes united. For indeed the Wiser and the Braver are properly but one class; no wise man but needed first of all to be a brave man, or he never had been wise.
(PP,324)

Este modelo de gobierno aristocrático capaz de aunar en sí dotes de dirección o poder militar y valores espirituales supremos y, por tanto, capaz de convertirse en la única cabeza político-religiosa visible ("Pointiff-King") presupone una visión paralela de la sociedad no como una suma de partes encontradas (clases) sino como un conjunto armónico jerarquizado (estamentos). Carlyle y Ruskin abogan, pues, por una vuelta a un tipo de estructura social cuyos lazos de unión estarían situados en el difuso terreno de las relaciones emocionales y afectivas entre "employer" y "employee", y en virtud de los cuales el patrón debe tutelar y proteger al obrero y éste a su vez respetar a y trabajar para el primero. Se trata, pues, de una vuelta a un estado social híbrido que conserva el modo de producción burgués pero que incorpora en el engranaje de relaciones sociales elementos de protección y vasallaje, propios del feudalismo. En realidad lo que encontramos en el trascendentalismo político es simplemente una inversión o negación de los principales axiomas de la práctica económica capitalista de mediados de siglo:

i. Si el capitalismo defiende una doctrina de liberalismo económico en todas las áreas, con independencia total del poder político ("Laissez-faire")⁶,

el transcendentalismo político aboga por una supresión de dicha doctrina en pos de un control gubernamental de todas las actividades económicas:

... a government of the under classes by the upper on a principle of Let alone is no longer possible in England in these days.

(Chartism, 49)

[The Laissez-faire practice is] as good as an abdication on the part of the governors; an admission that they are henceforth incompetent to govern... (Ibid., 51)

De lo que se desprende que actividades económicas como la especulación y leyes reguladoras del mercado como la de oferta y demanda o la de libre competencia deben ser completamente eliminadas.

ii. Si el modo de producción operante estipula únicamente una vinculación contractual entre el trabajador y el patrón basada exclusivamente en el intercambio entre mano de obra y salario, el transcendentalismo sostiene la necesidad de instaurar una relación entre la clase proletaria y la dirigente en términos de "bonds of friendliness and mutual help". (*Chartism*, 13).

iii. Frente a un sistema político basado en la soberanía popular y en la separación de los poderes legislativo, judicial y ejecutivo, Carlyle y Ruskin propugnan un modelo de gobierno aristocrático formado por héroes capaces de dirigir la nación política y espiritualmente. La democracia, por tanto, es una forma no válida de estructura de poder y debe ser inmediatamente eliminada⁷.

... in democracy can lie no finality; that with the completest winning of democracy there is nothing yet won, -except emptiness, and the free chance to win! Democracy is, by the nature of it, a self-cancelling business; and gives in the long run a net-result of zero. (...) Democracy, take it where you will in Europe, is found but as a regulated method of rebellion and abrogation; it abrogates the old arrangement of things; and leaves, as we say, zero and vacuity for the institution of a new arrangement. (Chartism, 53-54).

De este modo, la ideología burguesa que persigue una igualdad de derechos políticos para todos los ciudadanos, es substituida por un contrato social basado en una relación de admiración y dependencia tutelar de la masa del pueblo con respecto a los superiores que la dirigen:

The relation of the taught to their teacher, of the loyal subject to his guiding king, is, under one shape or another, the vital element of human Society; indispensable to it, perennial in it; without which, as a body reft of its soul, it falls down into death, and with horrid noisome dissolution passes away and disappears. (Chartism, 55)

En otras palabras, el principio operativo en la formación y consolidación de un grupo social no puede estar basado en un simple "cash payment for the sole nexus" o en el credo liberalista ("laissez faire") de la economía capitalista, ni aún menos en el reconocimiento de la igualdad política de todos

los miembros de dicho grupo social. De lo que se trata es de fundar una nueva teoría de contrato social tomando como punto de partida la relación de sujeción y dependencia del conjunto social en manos de lo que Carlyle denomina "a Corporation of the Best", i.e. una clase con funciones militares o regias y sacerdotales, que pueda dominar políticamente y guiar espiritualmente a todos los componentes de la estructura social. El vínculo que mantendría dicho modelo político sería de un lado el reconocimiento popular de que los gobernantes son superiores, al haber sido privilegiados intelectual y políticamente, y de otro, la capacidad de estos últimos de conducir a los gobernados hacia un bien común.

Ahora bien, la imagen que surge en el trascendentalismo político para dar forma a dicho ideal social es la imagen de una sociedad transformada en ejército, y no es por ello gratuito que el final de *Maud*, tras exponer en la Parte I y II un modelo de economía política fracasado, apueste por una forma de gobierno como la apuntada por los trascendentalistas. En realidad toda la estructura discursiva del poema no hace sino demostrar la inoperatividad del capitalismo decimonónico y concluir con una propuesta de reforma radical de inconfundible influjo trascendentalista: una llamada a una serie de guerras venideras ("coming wars") y un levantamiento en armas de los hombres. El aparato retórico utilizado en la Parte III -toda la serie de imágenes propias de un discurso bélico- únicamente reescribe de una manera u otra las teorías de contrato social de Carlyle o Ruskin. Si la premisa inicial de los tratados de economía política de éstos -i.e. el capitalismo no puede seguir avanzando sobre las mismas directrices- había sido perfectamente reproducida en la Parte I; y si la Parte II había vaticinado una aniquilación de dicho modelo político-económico utilizando la imagen de Níniveh según la profecía de

Nahum, la Parte III no podía sino abrir una esperanza en la posibilidad última de una guerra simbólica contra todos los males producidos por el capitalismo. El orden discursivo que liga las tres partes del poema no puede ser, pues, más lógico: caos (Parte I), profecía de destrucción (Parte II) y esperanza de cambio social (Parte III). Se trata del mismo orden que articula la sucesión de capítulos que componen el Libro I de *Past and Present* de Thomas Carlyle: una descripción de los males de la estructura político-económica (I. *Midas*, II. *The Sphinx*); una profecía de aniquilación de dicho modo de producción (*Manchester Insurrection*) y una esperanza de reforma en el modelo político de gobierno de los héroes (V. *Aristocracy of Talent*; VI *Hero-worship*). Resulta en este sentido como mínimo sorprendente que el capítulo último del Libro citado - *Proem*- acabe con una visión simbólica de un barco que atraviesa "wide seas and roaring gulphs", "tempests and roaring billows" (PP, 49), orientado en su camino únicamente por la luz de una estrella ("Loadstar"). La metáfora marina es utilizada como vehículo para representar el prototipo de una sociedad que se enfrenta a su destino y a las circunstancias adversas que a este acompañan guiada por un ideal espiritual imperecedero:

The Heaven's Loadstar once clearly in our eye, how will each true man stand truly to his work in the ship; how, with undying hope, will all things be fronted, all be conquered. Nay, with this ship's prow once turned in that direction, is not all, as it were, already well. Sick wasting misery has become noble manful effort with a goal in our eye. (PP, ibid.)

La expresión metafórica utilizada por Carlyle es importante en tanto que podemos redescubrirla hacia el final del poema de Tennyson: en la decisión última del personaje de enrolarse en un barco de guerra ("And I stood on a giant deck and mix'd my breath/ With a loyal people shouting a battle cry" III.iii.34-35), después de haber descubierto su guía espiritual: la visión de Maud que, como una luz bajo las estrellas le habla de la esperanza del mundo "in the coming wars" :

Till I saw the dreary phantom arise and fly

Far into the North, and battle, and seas of death.

En ambos casos se trata de la misma construcción retórica: la imagen del barco opera como vehículo de una sociedad entendida no como lucha de clases con intereses encontrados sino como unidad indivisible trabajando por un mismo destino contra circunstancias adversas (The Sea-images), y guiada por una realidad suprema ("the Loadstar" en el caso de la metáfora expandida de Carlyle o la aparición en forma de señal luminosa de Maud). En la visión de la estructura social como un enorme barco desafiando un mar hostil y en dirección a una "tierra heroica prometida" ("the Heroic Promised Land", PP, 49) cree Carlyle encontrar un paradigma perfecto del orden social ideal. La navegación es un viaje que implica una jerarquización perfecta de los miembros que controlan el barco. De lo contrario, la empresa se convierte en naufragio. Si la micro-organización social que pone en juego el viaje marino no ha sido cuidadosamente controlada, y si no existe un acuerdo unánime respecto a quién dirige la embarcación y respecto al destino propuesto, el barco continúa a la deriva o bien se va a pique. La analogía es perfecta en su

construcción: la macroestructura social también necesita -ésta es, al menos, la idea que necesariamente se desprende- de un reconocimiento de la clase dirigente y del destino que se quiere alcanzar, si el objetivo es conseguir una armonía y un progreso social auténticos. Evidentemente lo que se postula en ambos casos es la necesidad incuestionable de un modelo de gobierno con suficiente autoridad para mantener el conjunto social jerarquizado y en posesión de un destino espiritual común. Toda nave -y seguimos con la imagen analógica- requiere: (1) del liderazgo de un buen capitán, capaz de controlar las diferentes escalas de subordinados, y (2) del conocimiento previo del punto de partida antes de proceder a levar anclas. Igualmente todo contrato social exige una perfecta ordenación en jerarquía de los miembros del grupo o comunidad y un reconocimiento del dirigente que marcará el rumbo del progreso social. Sin estos requisitos no hay barco capaz de sortear los bruscos movimientos del mar, ni sociedad que pronto no degenera en caos, en anarquía. Se trata, en definitiva, de la misma imagen que Ruskin con acierto emplea en su carta nº 12, la titulada *The Necessity of Imperative Law to the Prosperity of the States* de su libro *Time and Tide* (1867), cuando afirma la necesidad de la obediencia única a un poder supremo en cualquier estado como única manera de luchar contra las circunstancias adversas y de progresar, y propone asimismo las leyes de sumisión al mando superior que operan en un barco como modelo de estructura social nuclear y básica. (TT, 78-84).

Sin embargo, la imagen paradigmática por excelencia del todo social más prolífica en el trascendentalismo filosófico es, sin lugar a dudas, la imagen de la guerra, i.e. la imagen de un ejército en armas. Hacer un breve repaso a las numerosísimas ocasiones en que la guerra ocupa un lugar

fundamental en la obra de Carlyle o Ruskin es tarea prolija, así que centraremos nuestra atención sólo en aquellas ocasiones en que el tema bélico esté lo suficientemente desarrollado como para ilustrar nuestra teoría.

NOTAS

1. Para Slinn (1991) es sólo el síntoma simbólico de la desaparición de la autoridad política y moral. La democracia y el avance científico burgueses han producido de un lado la pérdida del absolutismo, y de otro la destrucción de la fe religiosa y de la creencia en un dios todopoderoso. Vid. *The Discourse of Self in Victorian Poetry*, particularmente el capítulo 3 "Absence and Desire in 'Maud'", pág. 66-67.

2. El simbolismo de los colores rojo y blanco parece ser tan universal que en algunas tribus africanas son usados para pintar el cuerpo del miembro homicida de una comunidad. Por medio de este rito de magia homeopática los miembros restantes creen poder expulsar la influencia negativa del espíritu de la víctima. Véase el capítulo XX "Personas Tabuadas", muy en concreto el apartado 5 "Homicidas Tabuados", págs 254-259 de *La Rama Dorada* de J.G. Frazer. Maud y su hermano al aparecer cromáticamente representados por medio del rojo y el blanco están, por tanto, vinculados con la muerte del padre del protagonista.

3. Véase también el interesante capítulo XLIX de *La Rama Dorada*, "Deidades Antiguas de la Vegetación como Animales" para una explicación detallada del rito de Dionisos, págs. 528-531.

4. Resulta en este sentido curioso observar cómo los victorianos manifestaban un interés sin precedentes en descubrir las verdaderas causas que condujeron a la caída de Níniveh. Cuatro años antes de que el historiador Layard publicase su obra *Niniveh and its remains* en 1849 no se conocía nada en absoluto sobre la estructura socio-económica y evolución histórica del imperio asirio. Todas las fuentes procedían, claro está, de la Biblia. Lo cierto es que Níniveh junto con Babilonia surgen como los epítomes perfectos de un estado corrupto y condenado a su destrucción. La obra de F.D. Maurice es decisiva a este respecto. Tennyson poseía un ejemplar del libro de Layard; era un ávido lector de Maurice y tenía varias obras sobre visiones apocalípticas y proféticas. Entre estas últimas destacan *Profecía Anglicana, Merlini Ambrosii Britannii* de 1603 y *Apocalyptic Sketches or Lectures on the Book of Revelation* del Reverendo John Cumming, publicada en 1849.

5. Hasta la fecha sólo existe un estudio exhaustivo sobre el uso que Tennyson hizo de las Sagradas escrituras a lo largo de su obra. Nos referimos a *Tennyson's Use of the Bible* de Edna Moore publicado a fines de la década de los sesenta. Moore señala en primer lugar como rasgo distintivo en la poesía tennysoniana a este respecto que el uso se limita, a diferencia de Milton y Bunyan, exclusivamente a la Biblia inglesa (viii); y pasa a realizar un cuadro en el que se señalan todas las versículos utilizados en los diferentes poemas. Por lo que se refiere a *Maud*, Moore reconoce claramente

hasta veinticinco usos textuales de diferentes partes de la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis. No incluye, sin embargo, a Nahum. La razón de tal exclusión puede deberse a que Moore sólo efectúa una búsqueda selectiva de calcos bíblicos e ignora el examen de aquellas imágenes que Tennyson pudo inconscientemente construir sobre ciertos pasajes de las Sagradas Escrituras.

6. Véase la obra de John Stuart Mill *The Principles of Political Economy* (1848) para un análisis más detallado de los principios reguladores de la práctica económica burguesa desde una óptica descriptiva y no reformista, como es el caso de los tratados de economía política de Ruskin. Mill, como es lógico, aboga por un principio de no interferencia gubernamental en el libre desarrollo comercial y económico de un estado. Vid. Book V chap.XI, págs. 567-591.

7. Mill en *Considerations on Representative Government* (1861) afirma a propósito del ideal de gobierno aristocrático: *...the supposition is that absolute power, in the hands of an eminent individual, would ensure a virtuous and intelligent performance of all the duties of government. Good laws would be established and enforced, bad laws would be reformed (...). One man of superhuman mental activity managing the entire affairs of a mentally passive people. Their passivity is implied in the very idea of absolute power. The nation as a whole, and every individual composing it, are without any potential voice in their destiny.* (págs. 45-46).

CAPÍTULO 6

They, armed Soldiers of Christ, as they felt themselves to be: a little band of Christian Brothers, who had drawn the sword against a great black devouring world not Christian, but Mammonish, Devilish... (T. Carlyle, OH, VI, 127)

The old Romans made their soldiers work during intervals of war. The New Downing Street too, we may predict, will have less and less tolerance for idleness on the part of soldiers or others. Nay the New Downing Street, I foresee, when once it has got its "Industrial Regiments" organised, will make these mainly do its fighting, what fighting there is. (...) Or indeed, all citizens of the Commonwealth, as is the right and the interest of every free man in this world, will have themselves trained to arms; each citizen ready to defend his country with his body and soul. (...) In a State, grounded on veracities, that would be the rule. (T. Carlyle, LDP, 125)

I say, Find me the true Könning, King, or Ableman, and he has a divine right over me. That we knew in some tolerable measure how to find him, and that all men were ready to acknowledge his divine right when found: this is precisely the healing which a sick world is everywhere, in these ages, seeking after! (T. Carlyle, OH, VI, 103)

To bring these hordes of outcast captainless soldiers under due captaincy? This is really the question of questions. (T. Carlyle, LDP, 31)

CAPÍTULO 6: LA GUERRA COMO MODELO DE ESTRUCTURA SOCIAL: EL GOBIERNO DE LOS HEROES

Hemos explicado anteriormente cuáles son las razones ideológicas que explican este interés sin precedentes en la empresa bélica como espejo de la estructura social ideal que los trascendentalistas constantemente propugnan. Resumiendo brevemente, apuntaremos las siguientes notas:

(a) La guerra se constituye en imagen analógica del contrato social en tanto que pone en juego la imagen paralela de una sociedad convertida en ejército, lo cual evidentemente supone una ordenación jerarquizada de un grupo humano bajo el control de unos pocos privilegiados con dotes superiores a los del resto.

(b) La guerra implica un reconocimiento del enemigo y una lucha denodada por conseguir unos objetivos que se consideran positivos para el bien común. En definitiva, una sustitución de una situación negativa por otra más justa.

(c) En un sentido específico, las imágenes de la guerra y del ejército significan, pues, una inversión total del modelo social imperante en tanto en cuanto que se reconoce obediencia única a un solo mando (frente a la relación de poder del sistema democrático burgués), y unanimidad en la persecución del objetivo -la derrota del enemigo-, frente a la lucha de intereses económicos individuales o de clase del sistema capitalista.

(c) La guerra, a diferencia de la revolución que genera caos y anarquía, supone desde esta perspectiva un modelo social jerárquicamente organizado

(ejército), que pretende conseguir no un bien individual sino un bien común previamente diseñado.

(d) La guerra va asociada invariablemente, pues, al ideal de héroe o superhombre, en tanto que aquella propicia el advenimiento de este como promotor y agente primero de la historia.

Se trata, por consiguiente, de un concepto de GUERRA ideológicamente muy específico, con una evidente carga simbólica e idealizadora, según el cual el todo social se encontraría por primera vez unido en una empresa común de fines también comunes, y, lo que es aún más importante, dirigido política, militar y espiritualmente por un prototipo de héroe investido con poderes regios y sacerdotales. Las referencias en la producción literaria de autores trascendentalistas tales como Carlyle o Ruskin a este concepto ideológico de GUERRA como símbolo de la unidad social deseada son muy numerosas. En una obra tan fundamental a este respecto como *Past and Present* encontramos seis alusiones a este tema en concreto. Sin embargo, conviene aclarar desde el principio que existen al menos tres significados distintos de una palabra como WAR en la filosofía carlyleana:

(i) En primer lugar, WAR puede simplemente hacer referencia a la situación caótica del estado capitalista que los trascendentalistas frecuentemente denuncian en su discurso político. Se trataría de la imagen más generalizada del modo de producción del capitalismo, tal y como este es visto por aquellos: un sistema político-económico generador de competencia desleal, explotación de la mano de obra, movimientos populares revolucionarios (Chartisms, Manchester Insurrections...), especulación, adulteración de alimentos, infanticidios, etc.

*We call it a Society; and go about professing openly the total separation, isolation. Our life is not a mutual helpfulness; but rather, cloaked under due laws of war, named 'fair competition' and so forth, it is a mutual hostility. We have profoundly forgotten that **Cash-payment** (sic) is not the sole relation of human beings. (PP, 198) [El subrayado es mío].*

Frente al ideal de *pax* política propuesta por la burguesía capitalista del S.XIX, los trascendentalistas sólo ven en el juego de relaciones sociales una competencia agresiva y una violencia desmesurada sin reglas. Teufelsdröckh, el héroe de *Sartor Resartus* (1833), es de este modo incapaz de reconocer una ordenación mínima en la estructura social del capitalismo:

*"Call ye that a Society", cries he again, " where there is no longer any Social Idea extant; no so much as the idea of a common House, but only of a common overcrowded lodging-house? Where each, isolated, regardless of his neighbour, turned against his neighbour, clutches what he can get, and cries "Mine!" and calls it Peace, because, in the cut-purse and cut-throat Scrambled, no steel knives, but only a far cunninger sort, can be employed? Where Friendship, Communion, has become an incredible tradition; and your holiest Sacramental Supper is a smoking Tavern Dinner, with Cook for Evangelist? Where your Priest has no tongue but for plate-licking: and your high Guides and Governors cannot guide; but on all hands hear it passionately proclaimed: **Laissez faire** (sic); Leave us alone of*

your guidance, such light is darker than darkness; eat you your wages, and sleep! (SR, 240)

No puede haber, por tanto, paz posible en un conjunto social que no reconoce la dirección política y espiritual de los superiores y cuyo única ley se traduce en la ausencia de reglas, en el *Laissez-faire*. Se trata del mismo mensaje que el protagonista de *Maud* reitera en la Parte I del poema:

Why do we prate of the blessings of Peace? We have made them a curse,

Pickpockets, each hand lusting for all that is not its own;

And lust of gain, in the spirit of Cain, is it better or worse

Than the heart of the citizen hissing in war on his own hearthstone?

But these are the days of advance, the works of the men of mind,

When who but a fool would have faith in a tradesman's ware or his word?

Is it peace or war? Civil war, as I think, and that of a kind

The viler, as underhand, not openly bearing the sword.

(l.8. 25-28)

(ii) En segundo lugar, WAR puede convertirse en un símbolo del estado social ideal por las razones apuntadas anteriormente. Si el modelo de paz garantizado en una sociedad industrializada y mercantil, con una actividad económica libre y no controlada estatalmente, es rechazado, en tanto que

encubre toda una serie de injusticias y desarreglos sociales, la solución que se propone es una lucha abierta, una guerra contra los principios reguladores de dicha "paz". En *Chartism* el lema es claro: "War and not peace, unless we call waste vacancy peace" (79). En *Latter-Day Pamphlets* Carlyle estipula la necesidad de la empresa bélica contra el simulacro de un estado social pacífico y armónico:

Peace is good; but woe to the cowardly caitiff of a man, or collection of cowardly caitiffs styling themselves Nation, that will have 'peace' on these terms! They will save their ignoble skin at the expense of their eternal loyalty to the highest God. Peace? Better war to the knife, war till we all die, than such a 'peace'. Reject it, my friend, I advise thee; silently swear by God above, that, on earth below, thou for thy part never will accept it. Be it forever far from us, my poor scattered friends. Let us fly to the rocks rather; and silently appealing to the Eternal Heaven, await an hour which is full surely coming, when we too shall have grown to a respectable 'company of poor men', authorised to rally, and with celestial lightning, and with terrestrial steel and such good weapons as there may be, spend all our blood upon it! (LDP, 234).

Se trata de un párrafo doblemente interesante, en tanto que condensa algunos de los puntos esenciales de la filosofía política del trascendentalismo a este respecto y en tanto que recoge la más pura retórica carlyleana, que será reproducida casi de un modo idéntico en la conflictiva Parte III de *Maud*.

Me refiero en concreto a la imagen de la llamada a la guerra que domina ambos discursos. En *Past and Present* Carlyle ya había evocado con añoranza el mundo caballeresco y de guerras permanentes del feudalismo, un sistema caracterizado por una jeraquización social inalterable, en el que el vasallo admiraba a y trabaja para su señor mientras que este le prestaba protección y defensa contra posibles usurpadores. Se trataba de un mundo de relaciones afectivas donde el reconocimiento del superior no era en ningún momento puesto en tela de juicio, y donde, a cambio, el inferior se veía beneficiado por la dirección tutelar ("fatherly authority") del señor feudal. A un nivel estrictamente ideológico, esta regresión a modelos sociales anteriores significa sencillamente una inversión del patrón de la conducta social del capitalismo, en la que Carlyle sólo es capaz de reconocer "the Cash-Payment nexus" como único lazo de relación entre "employer-employee":

I think they were comparatively blessed times those, in their way! 'Violence', 'war', 'disorder': well, what is war, and death itself, to such perpetual life-in-death, and 'peace, peace, when there is no peace!' Unless some Hero-worship, in its new appropriate form, can return, this world does not promise to be very habitable long. (PP, 331)

Por su parte, Ruskin no vacila en reconocer las desventajas de la paz frente a las virtudes ennoblecedoras de la guerra:

...I know certainly that the most beautiful characters yet developed among men have been formed in war; that all great

nations have been warrior nations, and that the only kinds of peace which we are likely to get in the present age are ruinous alike to the intellect, and the heart. (CWO, 210).

Pero el discurso trascendentalista va más allá en su justificación teórica de la necesidad imperiosa de una guerra que sea capaz de acabar con el ideal de 'paz' impuesto por la burguesía dominante. En primer lugar, frente a una sociedad compuesta por individuos políticamente libres y divididos en clases en un constante estado de conflicto de intereses económicos, los trascendentalistas estipulan la ordenación del conjunto social en la imagen de un ejército:

These thousand stright-standing firmest individuals, who shoulder arms, who march, wheel, advance, retreat; and are, for your behoof, a magazine charged with fiery death, in the most perfect condition of potential activity: few months ago, till the persuasive sergeant came, what were they? Multiform, ragged losels, runaway apprentices, starved weavers, thievish valets; an entirely broken population, fast tending towards the treadmill. But the persuasive sergeant came; by tap of drum enlisted, or formed lists of them, took heartily to drilling them; and he and you have made them this! Most potent, effectual for all work whatsoever, is wise planning, firm combining and comanding among men. (PP, 351)

De la amplia gama de tipos sociales -abogados, sacerdotes...- sólo el soldado es capaz de imponer orden y cambiar el curso de la historia: "But he of the red coat, I say, is a success and no failure! He will veritably, if he get orders, draws out a long sword and kill me. No mistake here. He is a fact and not a shadow" (PP, 350). De ahí su importancia. Para Carlyle el primer paso para llevar a cabo una transformación radical de las leyes sociales es la creación de lo que él denomina "a Fighting Service" (352), i.e. una corporación militar dirigida por los mejores y con capacidad de abolir los problemas derivados de la práctica de una economía política errónea:

O Heavens, if we saw an army ninety-thousand strong, maintained and fully equipt, in continual real action and battle against Human Starvation, against Chaos, Necessity, Stupidity, and our real 'natural enemies' what a business were it! (...) fighting and incessantly spearing down and destroying Falsehood, Nescience, Delusion, Disorder, and the Devil and his Angels! Thou Thyself, cultivated reader, hast done something in that alone true warfare. (PP, 352).

Esto explica la concepción política del hombre como un soldado por antonomasia que lucha contra un destino adverso: "Man is created to fight; he is perhaps best of all definable as a born soldier; his life 'a battle and a march', under the right General" (PP, 256). Dado que el conjunto social debe luchar contra sus males y dado que la igualdad entre los hombres no es posible, no puede surgir otra imagen sino la del "soldado" como símbolo o metáfora del patrón de conducta a seguir por el individuo. El soldado es

disciplinado, se halla inscrito en una organización ordenada según una rígida jerarquía, en la que el respeto y la obediencia al superior es una de las leyes inapelables. No es, pues, de extrañar que el trascendentalismo construya toda una retórica alrededor de dicha figura como arquetipo emblemático del nuevo contrato social. Así para Ruskin, tan preocupado en sus tratados de economía política por demostrar "the eternal superiority of some men to others, sometimes even of one man to all others; and to show also the advisability of appointing such persons or person to guide, to lead, or on occasion even to compel and subdue, their inferiors" (UL, 78), el lema social no puede ser otro que el de "Soldiers of the Ploughshare as well as Soldiers of the Sword" (ibid., 78). El soldado reconoce a su general como a su jefe y lucha guiado por este para conseguir una victoria: "A soldier's vow to his country is that he will die for the guardianship of her domestic virtues, of her righteous laws, and of her any-way challenged or endangered honour. A state without honour, he is bound *not* (sic) to defend" (CWO, 157). Por esta razón, Ruskin argumenta a favor de un tipo de guerra, que él denomina "creative or foundational" (ibid. 124), caracterizada por una combinación equilibrada de "ambición natural" y "atracción por el poder" que conduce a los hombres a una lucha disciplinada y justa "para conquistar un mal cercano" (ibid., 124); un tipo de guerra que estaría plenamente justificada al convertirse en banco de prueba del héroe:

...the great justification of this game, that it truly, when well played, determines who is the best man (sic); who is the highest bred, the most self-denying, the most fearless, the coolest of nerve, the swiftest of eye and hand. (ibid. 134)

Para Ruskin finalmente, todo arte puro y noble estaría fundado de un modo u otro en este tipo de proceso bélico ("All the pure and noble arts of peace are founded on war; not great art ever yet rose on earth, but among a nation of soldiers (CWO, 116). De lo que se deduce que el arte y la guerra son necesariamente dos elementos interdependientes, y que la paz sólo trae consigo un deterioro paulatino de las virtudes morales y las capacidades artísticas y creativas de un pueblo:

I found, in brief, that all great nations learned their truth of word, and strength of thought, in war; that they were nourished in war, and wasted by peace; taught by war, and deceived by peace; trained by war, and betrayed by peace; in a word, that they were born in war, and expired in peace. (CWO, 123-124)

(iii) En tercer lugar, existe en el discurso político trascendentalista una asociación constante entre WAR y LIFE. Para Carlyle la vida humana se define esencialmente como una lucha denodada contra dos fantasmas: el Tiempo y el Espacio, las dos categorías fundamentales del conocimiento positivista. Así Teufelsdröckh sólo consigue un conocimiento pleno de la realidad al final del discurso de *Sartor Resartus*, precisamente cuando logra deshacerse de tales categorías fenomenológicas, después haber realizado un largo viaje cognoscitivo, que en parte coincide con el que el poeta lleva a cabo en *In Memoriam*, y que se extiende desde el *Everlasting No* (negación absoluta de la información empírica y de todos los principios axiomáticos del conocimiento) hasta el *Everlasting Yes* (comprensión de la realidad transustancial y del mensaje oculto del Universo), pasando previamente por

una etapa de escepticismo (*Centre of Indifference*). Puesto que el verdadero conocimiento no es el de las formas sino el de la esencia que se esconde tras las mismas, se infiere que cualquier empresa cognoscitiva que el hombre asuma durante su vida debe partir del reconocimiento de la materia como símbolo de una realidad espiritual. Dicha empresa se concibe como una batalla contra la oscuridad, la duda y el error: "Are not all true men that live, or that ever lived, soldiers of the same army, enlisted under Heaven's captaincy, to do battle against the same enemy, the empire of Darkness and Wrong? (OH, 7); o como un batalla de la creencia contra la incredulidad ("...the battle of Belief against Unbelief is the never-ending battle!, Ibid., 70). La vida del hombre es definida, pues, como una prodigiosa lucha ininterrumpida por alcanzar un conocimiento del Universo y del mensaje que este oculta tras "the garment of things":

Is not man's walking, in truth, always that: a succession of falls? Man can do no other. In this wild element of life, he has to struggle onwards; now fallen, deep-abased; and ever, with tears, repentance, with bleeding heart, he has to rise again, struggle again still onwards. (OH, II, 57)

Estos son, pues, los tres significados que a grandes rasgos pueden ser aplicados a una palabra tan polivalente como WAR en el discurso trascendentalista del S.XIX: en primer lugar, WAR hace referencia al estado caótico de la sociedad del siglo pasado, una sociedad dominada por las relaciones violentas y agresivas que el capitalismo pone en marcha; en segundo lugar, WAR puede constituirse en símbolo del modelo o maqueta del

estado social que desde una determinada posición ideológica se propugna: un estado cuyas bases de ordenación y mecanismos de poder serían muy similares a los existentes en un cuerpo militar; por último, hemos hecho referencia al proceso de lucha constante que el verdadero conocimiento implica para los trascendentalistas. Teniendo en cuenta estas capas de significado que hemos intentado delimitar en un signo lingüístico como WAR podremos, por tanto, efectuar una lectura más exacta de *Maud*. En *Maud* operan al menos dos de los significados arriba expuestos: WAR como imagen de las atrocidades del capitalismo decimonónico, y WAR como emblema del nuevo orden social basado en un gobierno de los héroes. Es precisamente con estos dos significados de un mismo significante con los que juega el discurso poético que nos ocupa, y ha sido esta misma variación semántica o polisemia el factor que ha causado la mayor parte de las discusiones críticas. En *Maud* aparecen tres referencias claras a la imagen de la guerra:

(a) La primera de estas la encontramos en la Parte I. Se trata de la parte en que el personaje denuncia los atropellos de la economía política dominante en un discurso que, por supuesto, sigue muy de cerca la crítica tradicional del sistema capitalista burgués elaborada por Carlyle o Ruskin. Existen en este sentido referencias precisas a:

(i) La especulación, de la que el padre del protagonista ha sido víctima: "Did he fling himself down? who knows? for a vast speculation had fail'd." (I.3.9), pero que ha enriquecido a la familia de Maud.

(ii) El afán de dinero y la ambición, las virtudes cardinales del prototipo de hombre del sistema económico burgués: "Pickpockets, each hand lusting for all that is not its own; /And lust of gain..." (I.6.22-23).

(iii) Las condiciones infrahumanas a las que son sometidos los pobres: "When the poor are hovell'd and hustled together, each sex, like swine", (I.9.34).

(iv) La relación exclusivamente monetaria entre los hombres, y la mentira como método de ascensión social: "When only the ledger lives, and when not only all men lie." (I.9.35).

(v) La adulteración de alimentos: "And chalk and alum and plaster are sold to the poor"(I.10.39).

(vi) El infanticidio propuesto como solución para reducir la tasa de natalidad entre la clase proletaria: "When a Mammonite mother kills her babe for a burial fee /And timour-Mammon grins on a pile of children's bones" (I.12.45-46).

Evidentemente todas estas atrocidades típicas del materialismo capitalista decimonónico habían sido centro de atención para la crítica devastadora que del sistema económico había hecho el discurso político transcendentalista. La especulación, por ejemplo, ocupa un lugar importante en la obra de Ruskin, quien no duda ni un solo momento en calificar el fenómeno especulativo como uno de los grandes monstruos de la época y en definirlo como uno de los peores tipos de asesinato, de horribles consecuencias sociales:

We read in horror of the crimes of a Borgia or a Tophana; but there never lived Borgias such as live now in the midst of us. The cruel lady of Ferrara slew only in the strength of passion - she slew only a few, those who thwarted her purposes or who vexed her soul; she slew sharply and suddenly, embittering the

fate of her victims with no foretastes of destruction, no prolongations of pain; and, finally and chiefly, she slew not without remorse nor without pity. But we, in no storm of passion, -in no blindness of wrath,- we, in calm and clear and untempted selfishness, pour our poison -not for a few only, but for multitudes;- not for those who have wronged us, or resisted, - but for those who trusted and aided (...). (TP, 387-388)

En *Munera Pulveris* el fenómeno es tratado como uno de los peores males de un estado, "the roots of countless evils beside" (MPU, 301).

Similarmente, el afán de lucro ("money-lust"), la ambición desmedida y el culto a Mammon son un punto cardinal de la crítica social virulenta que Carlyle hace en cualquiera de sus discursos: "O, it is frightful when a whole Nation, as our fathers used to say, has forgotten God!; has remembered only Mammon, and what Mammon leads to! PP, 195). Finalmente, el infanticidio como método propuesto para disminuir el índice de natalidad entre las clases trabajadoras es firmemente denunciado por el filósofo escocés en *Chartism*. Carlyle se refiere en concreto al llamado "Marcus-Pamphlet", un tratado que populariza una evidente distorsión de las teorías malthusianas sobre el crecimiento de la población. Marcus, claramente un pseudónimo de un autor desconocido, propugna un método infalible para solucionar el problema de la superpoblación en los estratos proletarios: utilizar arsénico u otros medios para envenenar a los niños recién nacidos con la promesa de entregar un estipendio a las familias que opten por tal solución:

Marcus (...) does now (...) recommend that all children of working people, after the third week, be disposed of by "painless extinction". Charcoal-vapour and other methods exist. The mothers would consent, might be made to consent. Three children might be left living; or perhaps, for Marcus's calculations are not yet perfect, two and a half. There might be "beautiful cemeteries with colonnades and flower-pots" in which the patriot infanticide matrons might delight to take their evening walk of contemplation; and reflect what patriotesses they were (...). (Chartism, 111).

De igual modo, el primer capítulo de *Past and Present* denuncia un caso real de infanticidio ocurrido en Irlanda en 1841:

(...) a Mother and Father are arraigned and found guilty of poisoning three of their children, to defraud a "a burial society" of some 3 l. 8 s. due on the death of each child: they are arraigned, found guilty; and the official authorities, it is whispered, hint that perhaps the case is not solitary, that perhaps you had better not probe farther into that department of things. (PP, 4)

Todo esto nos conduce a que un signo como WAR debe ser descodificado en esta ocasión como un término portador de la primera de las acepciones apuntadas: la guerra como epítome de las conflictivas relaciones sociales del modo de producción capitalista.

(b) La segunda referencia a la guerra en *Maud* aparece en la Parte I.v. 1-3. 162-189. El protagonista escucha por primera vez la voz de la joven entonando una balada, que le es de algún modo familiar:

*She is singing an air that is known to me,
A passionate ballad gallant and gay,
A martial song like a trumpet's call!
Singing alone in the morning of life,
In the happy morning of life and of May,
Singing of men that in battle array,
Ready in heart and ready in hand,
March with banner and bugle and fife,
To the death, for their native land.*

(I.v.1. 162-171)

Nos hallamos con la primera ocasión en que Maud es identificada o relacionada de un modo muy directo con el tema de la guerra. La balada de la joven no hace sino disparar al menos incipientemente todas las potencialidades semánticas de nuestro término -WAR-, que señalábamos en la segunda de las acepciones de dicho signo lingüístico. En franca oposición a un mundo corrompido y caótico, el canto, la música marcial que la muchacha recrea da paso a la visión de un estado social en el que tienen cabida virtudes caballerescas e impercederas:

*Singing of Death, and of Honour that cannot die,
Till I well could weep for a time so sordid and mean,*

And myself so languid and base.

(l.v. 2. 177-179)

Más adelante, el personaje recuerda de nuevo "the chivalrous battle song/ That she warbled alone in her joy!" (l.x.4-5.382-397) y no puede sino desear vehementemente su transformación en la figura de un héroe:

*Ah God, for a man with heart, head, hand,
Like some of the simple great ones gone
For ever and ever by,
One still strong in a blatant land,
Whatever they call him, what care I,
Aristocrat, democrat, autocrat -one
Who can rule and dare not lie.
And ah for a man to arise in me,
That the man I am may cease to be.*

(l.x. 5. 389-397)

Aparecen aquí dos ideas centrales que debemos subrayar:

1. La primera hace referencia al canto, a la voz melodiosa de Maud, a la música en definitiva. No necesitamos entrar aquí de nuevo en una discusión detallada sobre la importancia de la música para el trascendentalismo, en tanto que origen del lenguaje y único discurso capaz de evocar "the operations of the soul" (Vid. Capítulo II). La musicalidad con que es envuelta la primera de las llamadas a la guerra -antes de llegar a la eclosión bélica final de la Parte III- no es accidental. Viene a recordarnos no sólo la espiritualidad

de la empresa marcial, su desvinculación de cualquier tipo de motivación material, sino también la posibilidad de construir un mundo guiado por el culto a los héroes. Carlyle expresa del siguiente modo la capacidad de la música de penetrar en la esencia espiritual de las cosas:

A musical (sic) thought is one spoken by a mind that has penetrated into the inmost heart of the thing, detected the inmost mystery of it, namely the melody (sic) that lies hidden in it: the inward harmony of coherence which is its soul (...). All inmost things, we may say, are melodious; naturally utter themselves in a Song. The meaning of Song goes deep. Who is there that, in logical words, can express the effect music has on us? A kind of inarticulate unfathomable speech, which leads to the edge of the Infinite, and lets us for moments gaze into that."

(OH, I, 101)

El canto de Maud, pues, en tanto que música, nos revela la necesidad espiritual de una guerra que ponga fin a un mundo socialmente corrompido y dé paso a una estructura social armónicamente dirigida por héroes. Su musicalidad le confiere un carácter profético, de revelación, y no es, por tanto, sorprendente que a nivel textual funcione simplemente como un elemento de referencia catafórica del final del poema. Puesto que la música es capaz de penetrar en el interior de la materia y de revelar su verdadero significado oculto, la balada marcial de la joven no hace sino profetizar la precariedad del orden social imperante y la urgencia de encontrar un modelo que lo sustituya. Evidentemente la referencia a la guerra no es más que un

indicativo de la necesidad de transformar la sociedad en la imagen paralela de un ejército controlado por los superiores.

2. La segunda de las ideas a la que nos referimos está íntimamente relacionada con lo expuesto hasta ahora. El protagonista de *Maud*, al recordar "the chivalrous song" cantado por la doncella reconoce su deseo de convertirse en el héroe que asuma el poder de dirección del nuevo modelo social que se aproxima. Evidentemente este ideal de HEROE coincide con el desarrollado por Carlyle a través de su obra, pero muy especialmente en el ciclo de conferencias sobre el tema titulado *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Se trataría, como ya hemos afirmado repetidamente, de un nuevo tipo de clase dirigente investida con un poder de dirección espiritual y regio ("a King-Pointiff", en definitiva). Desde la primera vez que el protagonista escucha el canto de guerra hasta el momento en que declara su voluntad de erigirse en héroe, el discurso poético de *Maud* no hecho otra cosa que retratar lo que Carlyle si ningún género de duda hubiese llamado "the sham Aristocracy" y "the sham Priesthood", i.e. una falsa aristocracia y un falso sacerdocio, que, por supuesto, no cumplen su cometido político o religioso. Dichas clases supuestamente son las responsables del control de la caótica sociedad representada en *Maud*. Los representantes de esta falsa clase nobiliaria no son otros que el pretendiente a convertirse en marido de Maud y el hermano de esta, "the Asyrian Bull", un apelativo mítico que le vincula claramente con el culto a Mammon y la ausencia de moralidad en la ciudad bíblica de Níniveh, como ya indicamos. Es precisamente de este último quien el protagonista teme ser embaucado para conseguir su apoyo político en "the rotten hustings" (l.vi.6.243). La representación del primero, por otra parte, no puede ser más clara en este preciso sentido: se trata de la figura del

"nouveau riche", un ejemplo de la nueva burguesía enriquecida con la revolución industrial. En otras palabras, corresponde a la figura del villano social, que en la poesía de Tennyson siempre es identificado con "the cotton-spinner" o con la del burgués propietario de minas:

*Was not one of the two at her side
This new-made lord, whose splendour plucks
The slavish hat from the villager's head?
Whose old grandfather has lately died,
Gone to a blacker pit, for whom
Grimy nakedness dragging his trucks
And laying his trains in a poison'd gloom
Wrought, till he crept from a gutted mine
Master of half a servile shire,
And left his coal all turn'd into gold
To a grandson, first of his noble line,
Rich in the grace all women desire,
Strong in the power all men adore,
And simper and set their voices lower,
And soften as if to a girl, and hold
Awe-stricken breaths at a work divine,
Seeing his gewgaw castle shine,
New as his title, built last year,
There amid perky larches and pine,
And over the sullen-purple moor
(Look at it) pricking a cokney ear.*