(I.x.1.330-351)

Por otra parte, el representante del "falso sacerdocio" es el cura que el protagonista observa predicar en la Parte I.x.3.366-381, y cuyo discurso subraya las excelencias de la práctica económico-política dominante. Se trata de un sacerdote defensor a ultranza del *status quo* impuesto por la burguesía y, por consiguiente, de una voz disuasoria de la posibilidad de construir un modelo alternativo de sociedad; un oponente, en definitiva, a la propuesta transcendentalista de GUERRA:

Last week came one to the country town,
To preach our poor little army down,
And play the game of the despot kings,
Tho' the state has done it and thrice as well:
This broad-brimmed hawker of holy things.
Whose ear is cramm'd with his cotton, and rings
Even in dreams to the chink of pence
This huckster put down war! (...)

(I.x.3.366-373)

Se trata, por tanto, de un discurso religioso que ignora las atrocidades del capitalismo y que refrenda el ideal de paz burguesa y la comodidad que proporciona el dinero por encima de las irregularidades e injusticias sociales que el sistema origina:

(...) can he tell

Whether war be a cause or a consequence?
Put down the passions that make earth Hell!
Down with ambition, avarice, pride,
Jealousy, down! cut off from the mind
The bitter springs of anger and fear (...)

(I.x. 3. 373-378)

Dado que la dirección social está llevada a cabo por clases incapaces de realizar sus funciones pertinentes, i.e. funciones políticas o regias ("Practical Governorship") en el caso de la aristocracia simbolizada por el hermano de Maud y el pretendiente de esta, y funciones sacerdotales o espirituales, en el caso del párroco de la escena que acabamos de comentar, no resulta extraño que se imponga la necesidad de una GUERRA como emblema de la nueva estructura social gobernada por héroes. El motivo del canto marcial que entona Maud en su jardín actúa como un elemento anticipatorio del desenlace de la obra.

(c) La última referencia a WAR la encontramos a lo largo de todo el discurso que compone la Parte III y última del poema. Un discurso que, como hemos repetido constantemente, ha sido frecuentemente explicado como una mera alusión sin más a la guerra de Crimea, no sólo por la crítica tradicional (Brooke: 1884; Luce: 1895; Harold Nicolson: 1923, etc) sino también por sectores de la crítica de las últimas décadas (Kinkaid: 1975; Kurata: 1983; Thomson: 1986 por citar sólo algunos ejemplos). Unicamente el clásico trabajo de Valerie Pitt (1962) y más recientemente el análisis de James R. Bennet (1980) han despejado dudas acerca de cúal debe ser la correcta descodificación del texto. Pitt es la primera en constatar la importante deuda

que el discurso tennysoniano de 1855 debe al pensamiento político de Thomas Carlyle y F.D. Maurice, y en reconocer la posibilidad teórica de descodificar el texto como una nueva reformulación de los ideales socio-políticos de aquellos (págs. 172-181). Sin embargo, su breve análisis descansa en numerosas ocasiones en una lectura literal de la GUERRA, y es ante todo incapaz de interpretar los significados simbólicos que en el discurso transcendentalista encierra la misma. Con todo, el estudio de Pitt (1962) es como mínimo valioso por su reconocimiento explícito del papel que las teorías políticas juegan en ***Maud***.

Bennet (1980), por su parte, lleva a cabo una lectura exhaustiva (verso a verso) de la polémica Parte III y desarrolla un análisis interpretativo que engloba significados simbólicos y literales. Para Bennet existen al menos tres niveles de lectura -personal, social e histórico- que no son excluyentes entre sí: la guerra simboliza conjuntamente una manifestación de violencia contra:

(i) El padre de Maud, el responsable del suicidio del padre del protagonista y de la ruina económica de su familia de este.

(ii) Los agresores sociales (especuladores y practicantes de negocios fraudulentos).

(iii) Nicolás I, el zar de Rusia.

Sin embargo, el problema del análisis de Bennet radica en la imposibilidad de aceptar no la coherencia argumental o temática de la resolución final del personaje, sino su verdadera intención. Aún cuando rastrea magistralmente todas los elementos textuales que conducen a la guerra como único desenlace posible del poema, para Bennet, la parte final sólo puede ser plenamente significativa si aceptamos que la actitud del poeta ha sido satírica o al menos irónica. El desenlace, si bien puede ser totalmente

explicable desde un punto de vista textuai, no deja de ser absurdo para el crítico: "To find unity with Maud, England and God simultaneouly through war -this is the absurd attitude Tennyson wished to dramatize in the last lines" (49). Obviamente, Bennet hace un análisis que, si bien acertado en líneas generales, adolece de cierto formalismo: esto explica su incapacidad total de descodificar la GUERRA con la que el poema se cierra como un espejo del modelo político y social transcendentalista, por lo que supone de estructura jerárquica (EJÉRCITO), y en tanto que se constituye en el banco de prueba obligado para formar un gobierno de HÉROES:

When I thought that a war would arise in defence of the right,
That an iron tyranny now should bend or cease,
The glory of manhood stand on his ancient height,
Nor Britain's one sole God be the millionaire:
No more shall commerce be all in all, and Peace
Pipe on her pastoral hillock a languid note,
And watch her harvest ripen, her herd increase,
Nor the cannon-bullet rust on a slothful shore,
And the cobweb woven across the cannon's throat
Shall shake its threaded tears in the wind no more.

(III.vi.2.19-28)

Nos hallamos, pues, ante un tipo de guerra que logra una inversión total de los mecanismos operativos en el sistema económico, al desplazar los ideales egotistas de "Mammon-worhip" y "laissez-faire" por la solidaridad, el altruismo y el corporativismo que supone abrazar una empresa común que

persigue un bien colectivo. Maud aparece esta vez no con la fuerza persuasiva de su voz y canto sino transformada en una visión celestial que profetiza "una esperanza para el mundo en las guerras venideras" ("A hope for the world in the coming wars", III.vi.1.11). Se trata de una imagen que, como ya hemos indicado, aparece en el último capítulo del Libro I de ***Past and Present***, el titulado significativamente "Hero-Worship": Carlyle evoca la visión de una luz celeste "shining through all Cloud tempests and roaring billows" (PP, 49), que simboliza la fuerza de la dirección espiritual imponiendo orden en el caos.

Pero existe otro elemento en la Parte III que merece especial atención y que la crítica ha preferido obviar o simplemente ha malinterpretado. Nos referimos al momento en que el protagonista reconoce haber sanado de su locura completamente:

> *And as months ran on and rumour of battle grew,*
> *'It is time it is time, O passionate heart' said I*
> *For I cleaved to a cause that I felt to be pure and true!,*
> *'It is time, O passionate heart and morbid eye,*
> *That old hysterical mock-disease should die!*
>
> (III.vi.3.29-33)

La posición crítica más generalizada a este respecto afirma el uso irónico del lenguaje como elemento pragmático a tener en cuenta a la hora de descodificar el discurso del personaje en cuestión. Para Kurata (1983) el final de ***Maud*** no marca ninguna diferencia en la evolución del trastorno mental que sufre el personaje: todo continúa siendo el producto de la mente de un

hombre atrapado en su propia neurosis (377 y ss.). Lougy (1984) es más preciso cuando afirma que la voz del protagonista en su último monólogo no es más que la propia voz de la locura:

> *In the conclusion of* ***Maud*** *the hero seeks refuge in a public myth of resolution by all that we have seen and heard, and what we finally find is a vision in which the lyrical voice has become the voice of madness, for it reveals nothing less than a voice that believes itself to be the voice of God speaking to Himself.* (426)

Kissane (1970), Kinkaid (1975), Kenning (1979), entre otros, ven en la parte final del poema una intención puramente irónica, cómica. Kenning cree que la respuesta bélica del protagonista es sólo un síntoma más de su locura, enfocada ahora sobre la esfera social; una locura que trae como resultado "a reeling back to the beast"(162); Kinkaid califica, por su parte, de "comic solution" (132) el conflictivo desenlace. Muy a pesar de lo que el personaje afirme, el caso es que para gran parte de la crítica su resolución final de abrazar una guerra contra los injustos carece de toda lógica y está muy lejos de parecer la actitud de un hombre psicológicamente estable. Las palabras de Roy P. Basler (1948) son significativas a este respecto:

> *... although Tennyson saw clearly the necessary resolvement, perhaps he could not trace the steps leading away from the dementia with an imagination equal to that which sustained his portrayal of the steps leading to it." (86)*

Sin embargo, la crítica en su totalidad -e incluyo aquí a Valerie Pitt (1962)- ha obviado un hecho fundamental : la locura es en realidad uno de los rasgos distintivos del prototipo de héroe que Carlyle propugna. En su retrato de Oliver Cromwell correspondiente a la conferencia VI, la que precisamente trata del héroe como rey, Carlyle analiza esta como una característica diferenciadora, una marca del superhombre. Pero analicemos las que podrían ser las cualidades más sobresalientes de la naturaleza profética y regia de los héroes. Entre estas el filósofo incluye como tales:

(a) Una reverencia temerosa hacia el gran misterio del Universo, cuyo significado sólo él puede descifrar a través de una aguda percepción capaz de penetrar en la esencia oculta de las cosas. ("Fearful and wonderful, real as life, real as Death, is the Universe to him", OH, I, 55). Esta habilidad para interpretar el significado oculto tras la materia y superar el estado de conocimiento proporcionado por los sentidos, le confieren un carácter de mensajero, "sent from the Infinite Unknown with tidings to us" (55).

(b) Una fidelidad a la verdad espiritual frente al simulacro de la apariencia material: "Through all men should forget its truth, and walk in a vain show, he cannot" (55). El héroe "looks through the shows of things into things" (67) y rechaza, por tanto, fórmulas, tradiciones, ídolos y símbolos caducos: "The Great Man's sincerity is of the kind he cannot speak of, is not conscious of. (55)

(c) Sus palabras son revelación, i.e. proceden no de la visión empírica de la realidad sino de la esencia espiritual simbolizada en el Universo: "The words he utters are as no other man's words. Direct from the Inner fact of things." (55). Muy por lo general pero no siempre, el héroe prefiere el silencio al discurso hablado. La elocuencia del silencio como síntoma de verdad es

antepuesta a un lenguaje falso, superficial ("cant, babble" son los términos que frecuentemente utiliza Carlyle a este respecto). Así, durante el largo viaje cognoscitivo que realiza Teufelsdröckh, una actitud de silencio se impone como normativa obligada antes de hallar la respuesta al interrogante planteado. El conocimiento para el transcendentalista, en tanto que supone un desvelar de realidades infinitas y, por ende, divinas, es por propia definición "un acto místico" que debe ser llevado a cabo en la plenitud y perfección del silencio ("Silence is Eternity") y no en la contingencia y materialidad del discurso hablado ("Speech is Time"): "to know: to get into the truth of anything, is ever a mystic act, -of which the best logics can but babble on the surface. 'Is not Belief the true god-announcing Miracle?' says Novalis (OH, I, 70).

(d) Esta supremacía del silencio frente a la palabra se traduce no en un código de conducta pasiva sino en todo lo contrario. El héroe se define como el hombre que conoce de antemano su cometido en la historia y lo lleva a cabo sin vacilar. "Knowest thou what thou canst do today?" es la pregunta que la esfinge hace obligatoriamente a cada hombre en su camino.(PP, 9). Se trata de una doctrina que sacraliza la participación decididamente activa en la construcción de la sociedad, en la historia. El trabajo, por consiguiente, es sagrado y heroico ("Work is of a religious nature: -work is of a brave nature", PP, 268); es el primer requisito para transformar una sociedad en algo orgánicamente armónico. Puesto que la vida es, como señalábamos en la tercera acepción de WAR, una lucha por conquistar una meta, el trabajo se revela como la única fuerza motriz que puede impulsar hacia la consecución de dicha conquista. Carlyle no duda de este modo en reconocer el lema

"Tools and the Man" como la nueva épica que deberá inexorablemente protagonizar Inglaterra.

(e) El héroe se caracteriza por virtudes imperecederas: valentía, valor, osadía, verdad, afecto... ("Something chivalrous in him; brave as a lion; yet with affection worthy of Christian knighthood, OH, I, 72). Más particularmente, una luz divina debe irradiar desde su cuerpo: puesto que el héroe es el hombre superior del grupo social que lo reconoce y aclama, el elemento FUEGO, el más noble de los cuatro que componen el Universo según la concepción aristotélico-tomista, debe intervenir en su constitución en mayor proporción que los otros: "At all moments the Flame-Image glares-in upon him." Muy frecuentemente, por lo tanto, el héroe es capaz de tener revelaciones divinas: "God has made many revelations; but this man too, has not God made him, the latest and newest of all? The 'inspiration of the Almighty giveth him understanding': we must listen before all to him (OH, I, 56).

(f) El héroe carlyleano abarca seis tipos distintos: el héroe como divinidad (Odín, e.g.); el héroe como profeta (Mahoma); el héroe como poeta (Dante): el héroe como sacerdote (John Knox); el héroe como hombre de letras (Rousseau) y por último, el héroe como Rey (Oliver Cromwell). De estos seis tipos, Carlyle considera como esenciales para la dirección de la sociedad el cuarto y el sexto, i.e. el sacerdote y el rey. Ambas tipologías pueden coincidir en una sola persona.

(g) La hipocondría, la neurosis y la locura en general pueden ser un rasgo distintivo característico del héroe, sobre todo del profeta. Al estudiar la compleja personalidad de Cromwell, Carlyle llega a la conclusión de que los

trastornos mentales de los que era víctima son el resultado, el índice emblemático de su grandeza de espíritu, de su heroicidad en definitiva:

> *Poor Cromwell, -great Cromwell! The inarticulate Prophet; Prophet who could not* ***speak*** *(sic). Rude, confused, struggling to utter himself, with the savage depth, with his wild sincerity (...). Consider him. An outer hull of chaotic confusion, visions of the Devil, nervous dreams, almost semi-madness; and yet such a clear determinate man's energy working in the heart of that. A kind of chaotic man. The ray as of pure starlight and fire, working in such an element of boundless hypochondria, unformed black and darkness! And yet withal this hypochondria, what was it but the very greatness of the man? The depth and tenderness of his wild affections: the quantity of* ***sympathy*** *(sic) he had with things, -the quantity of insight he would yet get into the heart of things, the mastery he would yet get over things. This was his hypochondria: the man's misery, as man's misery always comes, came of his greatness (...). Sorrow-stricken, hals-distracted: the wide element of mournful black enveloping him, -wide as the world. It is the character of a prophetic man; a man with his whole soul seeing, and struggling to see.* (OH, II, 125).

En ***Sartor Resartus*** Carlyle ya había llegado a la conclusión de que la locura era el requisito necesario, el cimiento sobre el que el hombre con dotes proféticas y visionarias podía construir "un mundo de Sabiduría" (SR, 269

T.A.). Se trata, por consiguiente, de una característica que entra a formar parte del programa del héroe: su poder de hacer revelaciones sobre las que dirigir el mundo descansa sobre su capacidad de obstruir la información de los sentidos y construir una realidad espiritual alternativa a la experiencia empírica:

> *What is Madness, what are Nerves? Ever, as before, does Madness, remain a mysterious-terrific, altogether **infernal** (sic) boiling-up of the Nether Chaotic Deep, through this fair-painted Vision of Creation, which swims thereon, which we name the Real (...). In every the wisest Soul lies a whole world of Internal Madness, an authentic demon-empire; out of which, indeed, his world of wisdom has been creatively built together, and now rests there, as on its dark foundations does a habitable flowery Earth-rind.* (SR, 269)

La locura, pues, en tanto que negación de los datos sensoriales y del mundo fenomenológico comparte una extensa área común con el método de conocimiento propuesto por los transcendentalistas. De ahí que Carlyle deba reconocer su presencia de una forma u otra en el héroe. Si el loco es capaz, en virtud de su anomalía de construir una realidad susbstitutoria de la aprehendida por los sentidos y de hallar significados ocultos para un enfoque meramente empirista del conocimiento, el transcendentalista, en su afán de rechazar la apariencia material de las cosas y de descubrir la esencia espiritual de las mismas ha recorrido un largo camino junto a aquel.

(g) El héroe no se identifica con una clase social necesariamente. Por regla general, la aristocracia que Carlyle propugna es un gobierno de los mejores y, por tanto, el término es utilizado en un sentido etimológico. Es más: el héroe suele tener un origen social humilde.

Tales son las características principales del héroe que Carlyle desarrolla a lo largo de su obra. Por supuesto, no hemos incluido todas: es sólo un esquema aproximativo de las más importantes a la hora de confeccionar un prototipo de hombre superior al resto y capaz, por consiguiente, de asumir la dirección social. Ahora bien, si repasamos las características señaladas y las contrastamos con las del personaje central en ***Maud***, veremos cómo muchas de las mismas coinciden con la imagen que tenemos del protagonista:

(i) Como el héroe carlyleano, el personaje de ***Maud*** distorsiona la realidad empírica y crea una visión del mundo basado en un entramado de símbolos, cuyo significado es, mediante un proceso de analogía, espiritual. A este respecto responden todas las animizaciones del mundo natural que encontramos en el poema y todas las distorsiones de fénomenos objetivos que componen su especial lenguaje.

(ii) Es capaz de reconocer en ciertos mensajes -e.g. la balada marcial que entona Maud- un significado profético de un acontecimiento que cambiará la historia.

(iii) Tiene revelaciones durante los sueños, como la que encontramos en la parte final del poema: la visión de Maud que, en forma de "un rayo silencioso bajo las estrellas" transmite la esperanza del mundo en las "guerras venideras".

(iv) Descubre cúal es su cometido en la historia y lo realiza: alistarse en una guerra contra los injustos, en la que prevalecerán las virtudes heroicas de su pueblo.

(v) Su posición social es baja: la especulación ha arruinado a su familia.

El personaje central de ***Maud*** no es, por supuesto, un héroe carlyleano en el sentido más estricto del término, como sin duda lo es el King Arthur de los ***Idiiios*** o el Duque de Wellington que Tennyson representa en la famosa oda a su muerte, pero sí comparte indudablemente muchas de las características básicas de aquel. Es por esta razón por la que el poema, lejos de ser incoherente, ilógico o absurdo en su resolución final -tal y como la crítica ha venido sosteniendo- cobra un significado pleno si procedemos a una lectura como la que proponemos aquí; una lectura basada en la descodificación de un término clave -WAR- en dos semas distintos que operan en la estructura discursiva del poema y en el paradigma temático y referencial de este, i.e., el transcendentalismo político de Carlyle, F.D Maurice y en menor medida de Ruskin.

6.2. TRES PARADIGMAS DEL CONCEPTO DE **GUERRA** EN LA FILOSOFIA SOCIOPOLITICA DEL S.XIX: EVOLUCIONISMO, TRANSCENDENTALISMO Y MARXISMO.

El concepto de **guerra** domina tres discursos completamente diferentes pero estrechamente relacionados entre sí en la compleja ideología del S.XIX. Nos referimos a la teoría biológica evolucionista (Darwin: 1859); a la teoría y praxis del materialismo político (Marx, Engels: 1848) y a la filosofía sociopolítica del transcendentalismo (Carlyle, F.D Maurice). Se trata de la aparición del mismo término pero cargado de significados distintos en cada una de las teorías mencionadas.

Por lo que se refiere al TRANSCENDENTALISMO, ya hemos expuesto cómo la GUERRA se plantea como una solución a los problemas políticos del sistema de producción operativo en el S.XIX, en tanto que implica la imagen de una nueva ordenación social según el patrón organizativo de un EJERCITO: *jerarquización armónica e incuestionable del grupo -frente a la división de clases encontradas-; reconocimiento irrevocable de la autoridad -versus la igualdad política de la democracia-; división de funciones según escala en el cuerpo militar; unidad y colectivismo en la consecución de una empresa común, no individual y, por último, una selección social de los mejores, i.e. de los héroes.*

Sin embargo, el mismo término -WAR- aparece con demasiada frecuencia en la teoría evolucionista de Darwin (1859) y en el discurso político-económico de Marx (1848), evidentemente con diferentes acepciones.

Analicemos, en primer lugar, la teoría darwinista en este sentido al que nos referimos. ***The Origin of the Species by means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*** aparece en 1859, cuatro años después de la publicación de ***Maud***, pero es obvio que la filosofía evolucionista había sido gestada desde principios de la centuria. La teoría de Malthus, por ejemplo, contribuyó enormemente a ello. El subtítulo de la obra es en realidad más significativo que el propio título: incluye una palabra fundamental alrededor de la cual descansan muchas de las premisas y argumentos de la filosofía de Darwin, y sobre la que se van a construir muchas teoría analógicas sobre el funcionamiento de la sociedad. La palabra no es otra sino STRUGGLE *for life* o *for existence*, como se especificará más tarde en el capítulo III de la obra. Dejando a un lado lo que Darwin sólo consideró una idea inferida de su explicación sobre el origen de las especies - me refiero al concepto evolutivo del origen del hombre a partir del simio- la filosofía evolucionista significa el primer estudio positivista de las leyes y mecanismos que operan en el mundo estrictamente natural, biológico. El lema darwinista a este respecto (en realidad acuñado por Herbert Spencer), "Survival of the fittest" supone el primer reconocimiento explicito de la máxima fundamental del desarrollo y evolución biológicos. En realidad, Darwin había observado cuidadosamente cómo los miembros de la una determinada especie morían más jóvenes y daban, tras un proceso de selección natural, paso al crecimiento numéricamente mayor de los miembros más fuertes. Pongamos un ejemplo muy básico y casi clásico en la ilustración del modelo darwinista. Un ratón blanco que viva en un entorno de colores apagados u obscuros tiene lógicamente menos probabilidades de seguir con vida que, digamos, un ratón negro o gris. Esto significa que los miembros de color

blanco de la especie en cuestión serán a la larga eliminados a favor de los miembros de color negro del mismo grupo animal. Para que esto se lleve a cabo existe un proceso de SELECCIÓN NATURAL de los miembros indeseados. La idea es en realidad muy simple: si los ratones blancos mueren más jóvenes que los ratones negros, y lo que es aún más importante, mueren antes de haber alcanzado la edad fértil (y, por consiguiente, desaparecen sin sucesión), esto trae como resultado: (1) La reducción gradual de los miembros de color blanco y (2) posteriormente, tras un período de tiempo relativamente corto, su total desaparición del reino animal. Lo que resulta como mínimo sorprendente es que dicho proceso de selección natural se conciba como una lucha constante entre las diferentes especies y entre miembros de la misma especie; una lucha de la que, por supuesto, es vencedor el más fuerte:

> *All that we can do is to keep steadily in mind that each organic being is striving to increase at a geometrical ratio; that each generation or at intervals, has to struggle for life, and to suffer great destruction. When we reflect on on this struggle, we may console ourselves with the full belief, that the war of nature, is not incessant, that no fear is felt, that death is generally prompt, and that the vigorous, the healthy, and the happy survive and multiply.* (OE, 129)

Nos encontramos, pues, de nuevo con un concepto de guerra, esta vez biológica, entre los seres orgánicos motivada por el control de los alimentos; una guerra que sólo puede ser ganada por los más aptos:

(...) I am convinced that the whole economy of nature, with every fact on distribution, rarity, abundance, extinction, and variation, will be dimly seen or quite misunderstood. We behold the face of nature with gladness, we often see superanbundance of food; we do not see, or we forget, that the birds which are idly singing round us mostly live on insects or seeds, and are thus constantly destroying life; or we forget how largely these songsters, or their eggs, or their nestlings, are destroyed by birds and beasts of prey; we do not always bear in mind that though food may be now superabundant, it is not so at all seasons of each recurring year. (OE, 116)

Se trata de un párrafo significativo en su estructuración retórica, en tanto que los términos utilizados parecen literalmente extraídos de los manuales de economía política de la época: la lucha por la supervivencia es la ley única que domina "toda la economía de la naturaleza", y su resultado no puede ser otro que la supervivencia y multiplicación de los miembros "vigorosos, saludables y felices". Si comparamos este principio darwinista fundamental con la argumentación sostenida en los manuales de economía política coetáneos, las ideas y conclusiones a las que se llega no son muy diferentes. En primer lugar, todas las teorizaciones sobre el *modus operandi* del sistema capistalista subrayan que la obtención del control de los medios de producción surge de una lucha denodada entre los miembros de la misma clase social y entre diferentes clases. Se trata del mismo concepto de lucha o de guerra que los transcendentalistas denunciaban de la práctica económica capitalista, y no es nada sorprendente que Karl Marx, el primero en explicar

el motor y los mecanismos impulsores del modo de producción en cuestión -i.e. la lucha de clases- dedicase su primera edición de ***Das Kapital*** a Charles Darwin. En segundo lugar, el objetivo de la economía política para Ruskin no es otro que "the multiplication of human life at the highest standard" (MP, 166). El resultado de la regulación biológica o económica de los miembros del mundo natural o social no puede ser más parecido.

En realidad es difícil precisar si la teoría darwinista, en principio sólo aplicable a la esfera natural, sirvió como paradigma de las teorías socioeconómicas del S.XiX, o si más bien se trata de una mera coincidencia ideológica: un mismo concepto aplicado a diferentes campos y objetos de estudio. Lo cierto es que muchos pensadores victorianos utilizaron los dos principios axiomáticos de la teoría de Darwin -*survival of the fittest* o *struggle for existence* y *process of natural selection*- para construir una teoría analógica que pudiese explicar los mecanismos operativos en la evolución del estado social. Este es el principal error cometido por numerosos escritores del período: trasladar una teoría científica, de método positivista, en principio sólo aplicable al estudio de los fenómenos biológicos evolutivos, al análisis de las relaciones entre las diferentes clases sociales con respecto a la distribución y control de los medios de producción. El darwinismo, pues, se convierte en la teoría biológica analógica de las teorías socioeconómicas o viceversa. En realidad si la economía de la naturaleza está dirigida por una "lucha por la existencia", i.e., por un estado de guerra perpetua entre las diferentes especies y miembros de la misma especie, una guerra que sólo puede ser librada a favor de los miembros más fuertes, la economía del estado social también puede ser explicada por un mecanismo analógicamente idéntico: la lucha de clases, la oposición dialéctica de los grupos proletarios contra la

burguesía a fin de controlar el poder económico. De este modo, si la naturaleza es definida como un conflicto de fuerzas antagónicas, representadas por los diferentes miembros del reino animal, por conseguir el alimento, Marx y otros autores de tratados de economía política sólo tienen que transferir este modelo teórico al complejo análisis de las relaciones sociales. Una cita de Marx a este respecto nos aclara el entramado de lenguajes que operan en una obra aparentamente tan aséptica y libre de carga ideológica como ***The Origin of Species***:

> *Darwin ... amuses me when he says he is applying the "Malthusian" theory also to plants and animals as if with Mr. Malthus the whole point were not that he does not apply the theory to plants and animals but only to human beings -and with geometrical progression- as opposed to plants and animals. It is remarkable how Darwin recognises among beasts and plants his English society with its division of labour, competition, opening-up of new markets, 'inventions', and the Malthusian 'struggle for existence'. It is Hobbes' bellum omnium contra omnes (sic), and one is reminded of Hegel's* ***Phenomenology,*** *whose civil society is described as "a spiritual animal kingdom", while in Darwin the animal kingdom figures as civil society.* (Marx, K. & Engels, F.L., ***Selected Correspondence***, 28).

Darwin, por consiguiente, arranca de dos corrientes de pensamiento para formular su concepto de "struggle for existence":

1. De una parte, la teoría malthusiana expuesta en ***Essay on the Growth of Population***. Si el índice de crecimiento de la población aumenta a un ritmo superior -geométrico- que el índice de multiplicación de los productos alimenticios -con un crecimiento aritmético-, esto se traduce en la descompensación de la balanza en detrimento del número de habitantes que pueden ser alimentados. Por consiguiente, se impone una lucha entre los hombres para asegurarse el medio de vida. Lo que Darwin hace simplemente es aplicar la teoría de Malthus al reino de la biología. Esto trae consigo dos consecuencias importantes:

(a) La guerra, la lucha se convierte en una necesidad biológica de primer orden, i.e., en el motor que asegura la continuidad de la especie. Se hace, pues, enormemente necesaria una reducción paulatina del número de miembros, ya sea en el estado natural o en el social, a fin de preservar un equilibrio entre población y alimento.

(b) Los elementos naturales o sociales que consigan sobrevivir a esta guerra biológica o político-económica son los más fuertes y, por consiguiente, los más aptos del grupo en cuestión. En el reino animal es lógico -si volvemos a nuestro inicial- que los ratones negros o grises, habitantes de un entorno obscuro, prevalezcan sobre los ratones blancos. De modo similar, en un sistema capitalista es la burguesía la que necesariamente debe superar la tensión dialéctica que mantiene con las clases trabajadoras, y de ahí imponer sus reglas de control sobre los aparatos de poder. En realidad, no es nada sorprendente que desde determinadas posiciones ideológicas se llegue a afirmar que los ricos, los millonarios, son el producto y el resultado final de un largo proceso de selección natural de la especie humana.

(2) Por otra parte, la teoría de Darwin puede constituirse como tal, en parte porque el biólogo tomó como modelo de su análisis la imagen de la sociedad ya popularizada por Hobbes como una potente maquinaria cuya fuerza motriz es la lucha o "bellum omnium contra omnes". Es esta imagen del todo social la que sin duda prevalece en el discurso marxista: la lucha se lleva a cabo no ya entre miembros de diferentes especies sino entre miembros de la misma especie -la humana- dividida entre grupos o estamentos por razones de posición socio-económica (CLASES). La guerra entre las clases por asumir la dirección del poder económico se convierte en el motor primero de la historia:

> *La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases.*
> *Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyops, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras franca y abierta: lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna.* (***Manifiesto Comunista***, 30)

Es obvio, pues, que existe toda una transposición de términos en el discurso darwinista y en el materialismo histórico. Ambos definen un concepto clave -GUERRA, LUCHA- como el principio primero del proceso de selección natural en el primer caso, o como la fuerza propulsora de la historia en el segundo. Ambos entienden las reglas que rigen el mundo natural y el

mundo social en términos puramente bélicos, en términos de tensión dialéctica que se resuelve a favor del que oponga la mayor fuerza. Por último, ambos discursos ven como causa última de dicho conflicto un factor estrictamente material y económico: la necesidad de conseguir alimento o de controlar los medios de producción. Evidentemente el transcendentalismo político es consciente de dicho concepto generalizado de GUERRA en los discursos mencionados. En ellos se basa muy frecuentemente para elaborar su crítica del sistema económico burgués: se trata de la visión del sistema como aparato alienante para el ser humano, tal y como discutíamos en la primera acepción de WAR. Esta es la razón que explica su empeño en construir un concepto de GUERRA diametralmente opuesto al elaborado por la teoría darwinista y político-económica del materialismo histórico: si este último apelaba a la competencia desmesurada y a la lucha tácita del individuo por controlar el poder económico, una lucha donde no existe ni orden ni reglas, sólo las impuestas por el más fuerte, y donde un término como "riqueza" se ha disociado de cualquier valor moral, el concepto de GUERRA de Carlyle, Ruskin o F.D. Maurice se traduce en una batalla organizada contra el desorden y el juego desleal, cuyo único objetivo es alcanzar la consecución de un estado político-económico, no dirigido por el libre albedrío y la ausencia de normas de cualquier índole, sino por un gobierno de héroes con prerrogativas religiosas y políticas. Se trataría de hacer la guerra a lo que los transcendentalistas consideran un estado de guerra: combatir mediante una transformación social radical los resortes esenciales de una práctica económica: "laissez faire", principio de no intervención gubernamental en la esfera económica, mercado libre, libre especulación y explotación de la mano de obra. Evidentemente esta función de renovación de la estructura, i.e., esta

substitución de lo que Carlyle llama unos ídolos falsos por unos símbolos duraderos, sólo puede ser llevada a cabo por la figura del héroe. "Hacer la guerra a la guerra" no es una simple contradicción o paradoja: se trata de todo un lema cargado de un enorme valor ideológico para un determinado sector con ciertos ideales políticos. Los dos términos repetidos no son ni mucho menos tautológicos: en la primera aparición nos hallamos ante un ideal de orden social -ejército- y ante una praxis de acción social -lucha contra un status quo político-económico- orientada hacia la erradicación de un estado y un contrato social imperante, que es identificado desde múltiples perspectivas con una guerra. "Hacer la guerra a la guerra" significa, por tanto, imponer un credo político transcendentalista, lo cual implica una lucha abierta contra un orden socio-económico juzgado como caótico, violento y cuasi-bélico. El personaje de ***Maud***, pues, al invocar una batalla en la Parte III del poema no está haciendo otra cosa que reproducir una máxima fundamental nada novedosa y, por consiguiente, nada incoherente en el desarrollo de una argumentación política de raíz carlyleana: el problema radica en combatir la guerra inicial -"the civil war"- que el personaje había retratado y denunciado en las primeras estrofas de la Parte I. Una guerra socio-económica que se inscribe en un mundo también dominado por una lucha voraz por la existencia, tal y como se desprende de las siguientes estrofas:

> *For nature is one with rapine, a harm no preacher can heal;*
> *The Mayfly is torn by the swallow, the sparrow speared by the shrike,*
> *And the whole little wood where I sit is a world of plunder and prey.* (I.iv.iv.123-125)

El hecho, pues, de que se utilice como referencia histórica la guerra de Crimea es a un nivel discursivo y simplemente textual puramente accesorio, i.e., dicha utilización estaría motivada por la actualidad del suceso y evidentemente por la aprobación inicial que un sector ideológico, en el que se incluye Tennyson, sintió hacia el conflicto. Pero se trata meramente de una referencia textual que actúa como imagen para proponer un determinado tipo de guerra más estrechamente emparentada con el modelo transcendentalista que con la idiosincrasia del hecho histórico en cuestión. El fallo de la crítica radica, pues, en la imposibilidad de descodificar la guerra final como una respuesta a la guerra inicial, i.e. como una propuesta política alternativa e ideológicamente coherente al estado caótico y violento del sistema capitalista en su desarrollo en el S.XIX. No se trata, por tanto, de la reacción de un neurótico, absurda e incomprensible, ni tan siquiera de un episodio de intención irónica o cómica, como también se ha señalado, sino de todo un código de actuación emanado de una concepción particular de la historia. Incluso el único estudio que podría haber arrojado luz sobre el problema -me refiero al análisis magistral de Valerie Pitt (1962)- adolece del mismo fallo: " ....and the plain thruth was that the public uneasy about the management of the Crimean War could not be sure that the cotton-spinners were not right and Tennyson wrong", pág.181). Pitt marca los términos claves pero no los interpreta de un modo totalmente exacto.

De otra parte, hemos de señalar que la GUERRA propuesta por los transcendentalistas no se traduce necesariamente en una respuesta violenta o beligerante: para autores como Carlyle, F.D. Maurice o Charles Kingsley la verdadera transformación social sólo puede llevarse a cabo por medio del trabajo, i.e. por medio de una participación activa en un ideal no

revolucionario sino reformista. Se trata del credo del Cristianismo Socialista de Maurice, Kingsley..., que subraya no la contemplación sino el compromiso activo. El trabajo, la acción es el principio del deber del hombre en la construcción de la historia: "Know what thou canst work at" es la máxima carlyleana a este respecto, *Tools and the Man* el lema de la nueva Inglaterra, tal y como apuntábamos anteriormente. El trabajo también se concibe como una lucha, como una guerra constante contra los elementos y circunstancias adversas i.e., como una fuerza que el hombre impone sobre la materia para transformarla y que esta inevitablemente resiste.

"Hacer la guerra a la guerra" se convierte en definitiva en un lema fundamental, en una nueva actitud individual respecto al conjunto social. No resulta, pues, sorprendente en absoluto que un dramaturgo de fines del período victoriano como G.B. Shaw haga de una frase, aparentemente tan paradójica como "To make war on war" el fin último de la nueva transformación social que sus personajes proponen en ***Major Barbara*** (1905, págs. 147 y 150). Nos encontramos aquí con un idéntico uso, con una mera reformulación tamizada por el autor de los principios políticos transcendentalistas. La alianza tripartita con que se cierra la obra, i.e., la unión final entre Undershaft, Barbara y su prometido Cusins no significa otra cosa que la puesta en práctica del modelo de gobierno de los héroes, un gobierno que pretende acabar con todas las contradicciones sociales del capitalismo como la pobreza. En la ciudad utópica que Undershaft pretende construir, Barbara realizará la función sacerdotal, la consistente en devolver al sistema la moralidad perdida, y Cusins la función política e intelectual: educar y dirigir al pueblo. Barbara sería, pues, "the Priest" y Cusins, "the king" en el sentido carlyleano de *Känning, Able Man*, i.e. el hombre práctico

con dotes de dirección. La frase es sumamente significativa y concluyente en la obra y, por supuesto, no sólo se refiere a la posibilidad de poner fin a la industria armamentística que controlan los millonarios como Undershaft. El oxímoron "WAR ON WAR" reproduce exactamente los dos semas del término GUERRA que ya hemos analizado: la visión del modelo social como una estructura militarmente jerarquizada que se impone a la "guerra civil", al estado caótico generado por la praxis del capitalismo.

No puede extrañarnos esta coincidencia semántica entre una obra como ***Major Barbara*** y ***Maud*** si revisamos la ideología política de Shaw. En ***Everybody's Political What's What*** (1945) encontramos de nuevo una concepción de la guerra que no difiere en nada de la señalada hasta el momento:

(i) En primer lugar, a pesar de la crítica abierta contra los dictadores, se mantiene la necesidad de un gobierno de héroes (Cfr. el capítulo llamado Government by the Great Men, So-Called): "A party without leaders and a State without rulers is like a ship without navigators" (338). De nuevo, aparece la misma imagen náutica que encontrábamos en Carlyle y Ruskin.

> *It must not be inferred that absolute authority, ranking as infallible, can be dispensed with by any State. There must be authorities in all directions whose decisions are final, from those of the housekeeper in the kitchen to those of the Pope in the Vatican.* (341)

(ii) Desde la posición del socialismo de la "Fabian Society" se denuncian los males del capitalismo (acusada pobreza, excesivos gastos

militares, desigualdad social, etcétera) y se propone para paliarlos de nuevo una guerra contra la guerra. Con respecto a los grandes conflictos bélicos internacionales de la década de los cuarenta, Shaw propone lo siguiente:

> *Well, if I a were an Omnipotent Creator I could stop the war in a week by letting loose a few billion locusts and white ants in every acre of territory in the countries of the belligerents. Next day they would be fighting, not each other, but armies of tiny creatures advancing on them heroically wave upon wave of their dead comrades in countless numbers with indomitable discipline, and making an end of human food and human furniture so fast that even the pallid spirochete and the anopheles mosquito would be forgotten in the general terror. There would be no Semites and anti-Semites, no British and Germans, no Americans and Japanese, no proletarians and propietors, no democrats and plutocrats, no Moslems and Hindus, black and whites, yellows and reds, no Irishmen even, nothing but men and women fighting frantically for human life against a war of aggression known before only by little samples of its possibility.* (336) [El subrayado es mío]

La cita es interesante, por lo que revela acerca de la posibilidad de una guerra no individual, partidaria o fraticida sino colectiva, de un único bando contra un mal común, contra "una guerra de agresión". Se trata de una visión casi apocalíptica: la raza humana unida en una empresa común contra los agresores. La guerra fraticida entre los pueblos es substituida por una batalla

en la que por primera vez todas las naciones, facciones y partidos estarían unidos en un esfuerzo por acabar con el enemigo común. La visión apocalíptica juega un papel decisivo en la filosofía transcendentalista, como veremos más tarde en la poesía política de Tennyson[1].

(iii) Evidentemente nos hallamos ante un modelo de GUERRA que se separa diametralmente del modelo tradicional y que se articula sobre la base de una organización jerarquizada que permite una selección humana en pos de la promoción de los héroes ("Great Men"). Shaw parte del concepto básico que subraya la naturaleza militar del hombre ("To what extent is the natural man a fighter,a nobler,a slayer: in one word, a soldier...? , pág. 132) y le confiere un status heroico. El militar puede convertirse en un héroe capaz, en virtud de su sabiduría y dotes de dirección, de conducir a un estado hacia una mejor situación socio-económica:

> *It sometimes happens that the born soldier is abler and wiser than the statesman. His government may be better than any existing civil government, and his power needed to break down superstitions which the civil government is not strong enough to get rid of. Napoleon could not have made himself emperor had the Directorate he kicked out been intelligent, efficient and honest. If the Allies had not abused their victory over Germany after 1918 instead of restoring her to health and sanity as carefully as they restored injured German prisoners of war, Adolf Hitler's rise to power would have been impossible. Before a country can need a military Saviour, it must reduce himself, or be reduced by bad internal government, to a condition by which*

it must be ruined if somebody does not save it (...). ***Everybody's Political What's What***, 136-137.

Esta supremacía del soldado sobre el civil para afrontar el destino de un pueblo en situación de crisis nos conduce a la idea de la configuración del estado social en un gran ejército dirigido por el salvador. Cualquier empresa llevada a cabo por dicha organización social se concibe como una batalla inexorable contra el desorden, la injusticia o el error.

> *We may take it then without further instances that war cannot be abolished and must therefore be supranationally controlled and converted into a police force for the frustration of attempts to make it a means of gratifying imperial and other anti-social instincts, whether national or personal. For war is not necessarily a culmination of human depravity: it is now a romantic superstition rooted in courage and generosity -chivalry in short- rather than in the aboriginal savage ferocity on which it was grafted. These virtues are not obsolete: very far from it. Employment must be found and organized for them (...).* (Ibid.130)

El ejército se convierte, pues, en un aparato tutelar que controla a los individuos desorientados y sin objetivo en el engranaje social, y que simultáneamente genera héroes:

> ...[armies] *are composed very largely of physically hardy men who are so helpless mentally that they need a constant direction and tutelage that they can find nowhere except in the army. They are the tools by which the conquerors become Great Men.* (130)

Vemos, pues, cómo el mismo ideal de GUERRA es operativo en el poema de Tennyson de 1855 y en la producción teatral y ensayística de G.B. Shaw. Ambos discursos participan de idéntico sustrato ideológico: el transcendentalismo político[2]. Sin embargo, Tennyson no produce un único poema sobre el tema de la GUERRA como imagen del contrato social deseado. En realidad la mayor parte de su producción poética considerada como simple panfleto político, más allá de las referencias y alusiones históricas concretas, subraya la misma formulación de una guerra gloriosa contra una guerra. Analicemos, pues, sus poemas políticos y comprobemos cómo el mismo ideal se vierte en ellos con una estructura retórica muy similar.

NOTAS

1. The pervasiveness of the apocalyptic mode of vision throughout Tennyson's works has never been sufficiently appreciated. Previsions of some fiery fall -of Troy in "Oenone", of Camelot throughout the "Idylls", of the earth itself in the early and astonishing "Kraken"- are among the most striking motifs in his verse. Vid. Rosenberg (1973) ***The Fall of Camelot: A Study of Tennyson's Idylls of the King***, pág.16.

2. No es extraño que un autor de ideales progresistas como George Orwell afirmase en una ocasión con respecto del célebre dramaturgo: *Shaw is Carlyle and water*. Vid. Letter to Brenda Salked en ***The Collected Essays and Letters of George Orwell . An Age Like This 1920-1940***, Vol.I, pág.143.

CAPÍTULO 7

It need scarcely be mentioned, that the present constitution of society is not in a healthy state. It is not bound together by that order and sympathy which should exist, but on the contrary, discord and disservement prevail to an extent which seem to threaten its decomposition and destruction. But too many individuals are intoxicated with the fury of their various passions and inordinate desires, and mad with the endless anxieties and reverses they produce. One part of society, as well as one part of the mind, is at war with another. (Matthew Allen, ***Essay on the Classification of the Insane****, pág.18-19)*

There was never a calm so deep, so still, as that which preceded 1848; but in that cam, during that peace, the unclean spirits were acting, working, leavening, undermining deep below the foundations of society. Prior to 1848, kings actually slept and nodded on their thrones, swords were beginning to grow rusty in their scabbards, iron was withdrawn from manufacturing cannon, and was turned to the manufacture of rails. The soldier was beginning to be regarded as a being with an antique aspect, and as the last fading remnant of a regime that had passed away. The navy was rotting in its harbour... (Rev. John Cumming, Lecture XXIII, "1848; or Prophecy Fulfilled" de ***Apocalyptic Sketches****, pág.492)*

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

La mayoría de los críticos han reconocido tradicionalmente que las opiniones políticas de Tennyson coinciden plenamente con las del sector conservador británico ("Tory Party"). Para un historiador como Woodward, Tennyson es desde un punto de vista político "an intelligent country gentleman" (1962: 535). Para Harold Nicolson, el poeta es en este preciso sentido sólo "un producto de las clases medias victorianas": *It needed the Great War, and one of the most poignant incidents of the Great War, to convince our own generation that "patriotism was not enough"* (1923: 241). Brooke (1894: 36), por su parte, es más exacto cuando define la ideología política de Tennyson del siguiente modo:

> *Was the power of government best placed in the hands of the whole people, or in the hands of great men? It is plain that Tennyson answered with Carlyle that great men (provided they had a supreme sense of duty, a proviso Carlyle did not always insert) were those in whose hands power should dwell. Freedom, in his conception of it, was safer with them. The voice of the people, he thought, was a babbling, for the peolple were led by mere orators. Tennyson was never democratic at heart. He never understood what democracy in its reality meant, much less did he ever conceive its ideal. He was always an aristocrat, though he would have said, with justice, that it was a*

government of the best men that he desired, and not a government of rank and birth alone.

Brooke reconoce, por tanto, con exactitud cuáles son los ejes sobre los que descansa el discurso político de Tennyson: la dirección del poder en manos de una aristocracia en el sentido etimológico (gobierno de los mejores) y no en la acepción socioeconómica del término. Esto inevitablemente conduce a una exclusión de la democracia como sistema político idóneo para regir un estado. Todo coincide, pues, con los principios políticos y de gobierno de Carlyle. Brooke, sin embargo, es incapaz de entender el empeño de Tennyson, manifestado en toda su producción poética de tema político, en demostrar que el único remedio contra todos los males provocados por el materialismo de la época es la guerra:

What is his remedy? Not the abandonment of the system, not a crusade against the causes of these evils, not even any legislative attempt to lessen them, but a war, in which "commerce should not be all in all, and noble thought be freer under the sun", in which men should "feel with their native land, and be one with their kind", in which the desire of self-sacrifice should again awake in the country. Of all means of cure suggested for the evils of competition, war is the most foolish, and it doubtless the misfortunes of the poor (...). This is not the way to remedy the ills of the people, nor is it the best way to develop self-sacrifice, noble thought, civic honour or justice in a people. There is another way in which the call for

civic self-sacrifice enters into the daily and hourly life of every citizen; but that way, which forms now the basis of all action and prophecy towards a nobler society, did not enter into the poetry of Tennyson at all, and its absence left him no expedient for curing a selfish society but the clumsy expedient of a war. (48-49)

El mismo problema teórico parece subyacer en el análisis de F.J. Sypher (1976). Sypher en primer lugar califica la ideología política de Tennyson en términos de fusión de actitudes liberales y conservadoras ("Perhaps the problem might be solved by nicely blending Tennyson the liberal and Tennyson the reactionary", 101). Sus escritos revelan, por tanto, una lealtad al sistema político establecido manisfetada en su adhesión a la política exterior del Imperio (la guerra de Crimea, e.g.) y en su rechazo de los movimientos independentistas irlandeses ("The blind hysterics of the Celts", tal y como los calificó el poeta) y de la secesión de Canadá, aún sujeta políticamente a la Corona británica. Sin embargo, Sypher interpreta la resolución final del personaje central en ***Maud*** o el impulso irrefrenable de los soldados de la brigada ligera como un síntoma de pesimismo político, al presentar soluciones únicamente en la marcha "suicida e irremediable hacia un enorme cataclismo" (102). La guerra en la poesía de Tennyson es, desde esta perspectiva, sólo una oportunidad de demostrar que el héroe es capaz de morir por una causa noble, pero nunca una propuesta alternativa a los dilemas y problemas socio-políticos.

Un hecho es sumamente significativo: todos los poemas políticos de Tennyson son profundamente bélicos en espíritu: la propuesta de una guerra

o el estallido de la misma es el factor común que les da coherencia temática y unidad por encima de la diversidad de referentes históricos a los que aluden. Comencemos por analizar *Locksley Hall* (1842) (R 271)[1]. Se trata de un poema que repite la estructura temática -pero no la formal- de ***Maud***: un amante despechado maldice la injusticia de una estructura social que le ha impedido unirse a su amada Amy por motivos de diferencia acusada en su extracción social. El tema amoroso se une de nuevo a la descripción de un estado social donde el materialismo y el afán de enriquecerse desmesurado dominan cada aspecto de la práctica social:

> *What is that which I should turn to, lighting upon days like these?*
> *Every door is barr'd with gold, and opens but to golden keys.*
> *Every gate is throng'd with suitors, all the markets overflow.*
> *I have but an angry fancy: what is that which I should do?*
>
> (99-102)

El protagonista, como el de ***Maud***, añora la visión de un conjunto social conformado por un ideal de entrega deinteresada a una causa bélica, pero de nuevo el dinero anula cualquier posibilidad de mostrar virtudes caballerescas:

> *I had been content to perish, falling on the foeman's ground,*
> *When the ranks are roll'd in vapour, and the winds are laid with sound.*
> *But the jingling of the guinea helps the hurt that Honour feels,*
> *And the nations do murmur, snarling at each other's heels.*

(103-106)

Momentáneamente el personaje imagina la visión profética de un mundo donde la guerra se impone como remedio necesario y transitorio para ajustar a las diferentes naciones al equilibrio de un orden internacional. La imagen que el poeta utiliza para expresar esta batalla es de nuevo una imagen naval:

> *Heard the heavens fill'd with shouting, and there rained a ghastly dew,*
> *From the nation's airy navies grappling in the central blue;*
> *Far along the world-wide whisper of the south-wind rushing warm,*
> *With the standards of the peoples plunging through the thunder-storm;* (123-126)

Obviamente el proceso bélico sólo es históricamente necesario hasta la consecución de un orden social armónico. Una vez conseguido este: *... the war-drum throbbed no longer, and the battle flags were furled/ In the Parliament of man, the Federation of the world.* (127-128). Pero esta es sólo una visión profética: el mal sigue presente; la desigualdad social acusada entre las diferentes clases se presenta como un factor peligroso que puede causar la ruptura del falso equilibrio impuesto por los poderosos: *Slowly comes a hungry people, as a lion creeping nigher, /Glares at one that nods and winks behind a slowly-dying fire.* (136-137). Ante el caótico panorama social el protagonista anhela una huida hacia entornos menos hostiles: *...Ah*

for some retreat /Deep in yonder shining Orient, where my life began to beat. (153-154). Oriente plantea todas las ventajas de un estado social no contaminado por la política económica de la burguesía (*Never comes the trader, never floats an European flag*, 161). Se trata de la búsqueda de un lugar que permita una especie de redescubrimiento del paraíso terrenal:

> *Slides the bird o'er lustruous woodlands, swings the trailer from the crag;*
> *Droops the heavy-blossomed bower, hangs the heavy-fruited tree-*
> *Summer isles of eden lying in dark-purple spheres of sea.*
> *There methinks would be enjoyment, more than in this march of mind,*
> *In the steamship, in the railway, in the thoughts that shake mankind.*
> *There the passions cramped no longer shall have scope and breathing space;*
> *I will take some savage woman, she shall rear my dusky race.*
>
> (162-168)

Sin embargo, el mundo onírico de un oriente utópico es rechazado: *Fool, again the dream, the fancy!* (verso 173). Para el personaje se trata de una regresión, no de una evolución en el p greso de la civilización: *I count the grey barbarian lower than the Christian child* (verso 174). La única

solución es, pues, la invocación de una guerra o, al menos, esta es la respuesta que se infiere de los últimos versos:

> *Comes a vapour from the margin, blackening over heath and holt,*
> *Cramming all the blast before it, in its breast a thunderbolt.*
> *Let it fall on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow;*
> *For the mighty wind arises, roaring seaward, and I go.*
>
> (191-194)

Se trata de un final muy característico de los poemas probélicos de Tennyson: la amenaza profética de los elementos, la destrucción por símbolos apocalípticos y el viaje hacia el mar, o lo que es lo mismo, el viaje hacia la muerte. El espíritu bélico está además corroborado por la palabra *beacons* en el verso 181, y por los versos introductorios, donde Locksley pide a sus compañeros que le dejen demorarse por un momento en el castillo antes de partir a la guerra:

> *Comrades, leave me here a little, while as yet 'tis early morn:*
> *Leave me here, and when you want me, sound upon the bugle-horn. (1-2)*

Nos encontramos, por tanto, ante uno de los primeros poemas que pone en juego el que va a constituirse en itinerario obligado de gran parte de la producción poética de Tennyson: el viaje desde un simbólico lugar señorial (hall, palace, lordly mansion...) hasta el mar, con el resultado final de una

guerra de significados también simbólicos. En realidad, la idea de una guerra profética había dominado gran parte de los poemas escritos durante la década de los veinte y treinta. Encontramos en este sentido una larga lista de poemas construidos en torno al tema de una futura batalla cuyo objetivo último es transformar el orden existente. *Armageddon* (R3), *Druid's Prohecies* (R18), *The Fall of Jerusalem* (R34), *Lamentation of the Peruvians* (R35), *Babylon* (R46) y un largo etcétera (en concreto dieciocho de lo cuarenta y cinco que componen ***Poems by Two Brothers***, 1827) apuntan en uno u otro aspecto a la idea de un destino que sólo puede ser forjado mediante la consumación de una gran batalla, de un cataclismo y destrucción final. Kozicki (1979:6) apunta a este respecto que la inclinación temprana que Tennyson mostró por un tipo de guerra profética "demonstrate[s] Tennyson's full faith in this Old Testament God of history and of dreadful apocalypse". La guerra sirve, además, como imagen para apoyar tres convicciones del poeta en este sentido: "providence interjects itself into history most decisively, power is transferred from one nation to nation, and passions well forth most abundantly for the literary palette" (1). El argumento de Kozicki puede ser correcto. Sin embargo, deja sin explicar por qué este elemento temático domina de un modo tan recurrente la larga producción poética de Tennyson. Un hecho es sumamente claro: se trata en todas las ocasiones de una guerra que rompe el equilibrio existente e impone un nuevo orden. En *Armageddon* (1827) "the gathering of nations /Unto the mighty battle of the Lord" (versos 12-13) tiene como único objetivo la destrucción de una "Batalla opuesta" dirigida por el mal ("The Tyrannies of Hell", "[the] mighty snake [of] ardent crest and glory neck"). En *Druid's Prophecies* lo que se vaticina no es la desaparición del pueblo druida a mano de las hordas del ejército de Roma sino

la destrucción final del Imperio romano por las legiones escandinavas; una destrucción con matices claramente apocalípticos:

Thy hapless monarchs fall together
Like leaves in winter's stormy ire;
Some by the sword, and some shall wither
By lightning's flame and fever's fire.
(65-68)

En *God's Denunciations against Pharaoh- Hophra, or Apries* (R 281), *The Fall of Jerusalem* (R 34) y *Lamentation of the Peruvians* (R 35) la profecía de una guerra apocalíptica o de una destrucción ocupan el desarrollo temático de los tres poemas. En el primero, la cólera divina está motivada por el orgullo y la obstentación de fuerza de la dinastía egipcia. Tanis verá la destrucción de su pueblo por tribus bárbaras y Memphis no podrá evitar los horrores del "grito de guerra" venidera ("The war-cry is near"). En el segundo, la destrucción bíblica de Jerusalén, entregada al culto de dioses falsos y a la fastuosidad de un poder terrenal prestado por Roma, ocupa 103 versos de entonación apocalíptica. Por último, en *Lamentation of the Peruvians* la caída del Imperio de Ataliba a mano de los conquistadores españoles da paso al vaticinio ominoso de la destrucción y muerte de Pizarro y el imperio español. En todos los poemas referidos lo que encontramos es, pues, un ideal de guerra de clara raíz apocalíptica que promete acabar con las injusticias y desarreglos de un estado políticamente corrompido y amoral. Curiosamente lo que origina la caída de la dinastía faraónica, Jerusalén o Babilonia (R46) o el destino ominoso de Pizarro es la soberbia. En el caso de los imperios o

estados esta conduce a una práctica política totalmente desprovista de moralidad, donde la prepotencia y el lujo minan gradualmente las bases sobre las que se constituyó la primitiva ordenación. En el caso de Pizarro es este pecado capital el que le empuja a organizar una guerra de invasión, injusta y sin causa y será este mismo el que provoque su ruina final: *4y there -even there in the halls of thy pride, /With the blood of the thine heart shall thy portals be dyed!* (Versos 23-24)

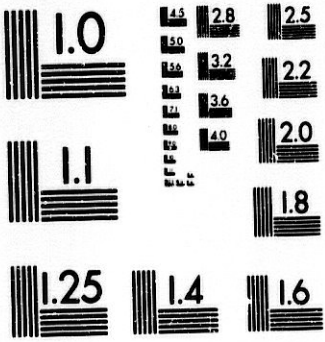
Sin embargo, no es hasta 1852 que Tennyson decide de un modo sistemático escribir poesía política propiamente dicha. En 1830 ya habían aparecido dos poemas *English Warsong* y *National Song*, cuya única finalidad era la de exponer con fuerza un sentimiento patriótico y de alabanza de las virtudes nacionales. Pero son precisamente los acontecimientos políticos que surgen en la década de los cincuenta los que impulsan al poeta a dedicar una extensa producción a exponer sus opiniones con respecto a la política interior y exterior de la Corona británica. Existen dos factores desencadenantes:

(a) El inminente peligro de invasión francesa tras la disolución de la Asambiea y el control de los poderes legislativo, jurídico y ejecutivo en la figura de Napoleón III (el llamado *Coup d'etat*) en diciembre de 1851.

(b) La guerra de Crimea (1853), un conflicto en el que Gran Bretaña se aliaba temporalmente con Francia para evitar la expansión del imperio zarista en la vecina Turquía[2].

Los poemas que Tennyson escribe motivados por tales acontecimientos incluyen una larga lista, que a continuación detallamos:

1. ***The Penny-Wise*** (R 302) publicado en ***Morning Chronicle*** el 24 de enero de 1852 con el pseudónimo de "A Scorner of the Penny-Wise".



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

estados esta conduce a una práctica política totalmente desprovista de moralidad, donde la prepotencia y el lujo minan gradualmente las bases sobre las que se constituyó la primitiva ordenación. En el caso de Pizarro es este pecado capital el que le empuja a organizar una guerra de invasión, injusta y sin causa y será este mismo el que provoque su ruina final: *Ay there -even there in the halls of thy pride, /With the blood of the thine heart shall thy portals be dyed!* (Versos 23-24)

Sin embargo, no es hasta 1852 que Tennyson decide de un modo sistemático escribir poesía política propiamente dicha. En 1830 ya habían aparecido dos poemas *English Warsong* y *National Song*, cuya única finalidad era la de exponer con fuerza un sentimiento patriótico y de alabanza de las virtudes nacionales. Pero son precisamente los acontecimientos políticos que surgen en la década de los cincuenta los que impulsan al poeta a dedicar una extensa producción a exponer sus opiniones con respecto a la política interior y exterior de la Corona británica. Existen dos factores desencadenantes:

(a) El inminente peligro de invasión francesa tras la disolución de la Asamblea y el control de los poderes legislativo, jurídico y ejecutivo en la figura de Napoleón III (el llamado *Coup d'etat*) en diciembre de 1851.

(b) La guerra de Crimea (1853), un conflicto en el que Gran Bretaña se aliaba temporalmente con Francia para evitar la expansión del imperio zarista en la vecina Turquía[2].

Los poemas que Tennyson escribe motivados por tales acontecimientos incluyen una larga lista, que a continuación detallamos:

1. ***The Penny-Wise*** (R 302) publicado en ***Morning Chronicle*** el 24 de enero de 1852 con el pseudónimo de "A Scorner of the Penny-Wise".

2. ***Riffle Clubs !!!*** (R 303), escrito también a principios de 1852 y publicado por primera vez por Christopher Ricks en ***RES***, n.s. XV (1964), pp. 401-404.

3. ***Britons, Guard your Own*** (R 304), aparecido sin firma en ***The Examiner*** el 31 de enero de 1852.

4. ***For the Penny-Wise*** (R 305), publicado sin firma en ***Fraser's Magazine*** en febrero de 1852.

5. ***The Third of February, 1852*** (R 306), publicado en ***The Examiner*** el 7 de febrero del mismo año y firmado con el pseudónimo de "Merlin".

6. ***Hands all Round!*** (R 307) aparecido la misma fecha que el anterior en el mismo periódico y con idéntico pseudónimo.

7. ***Suggested by Reading an Article in a Newspaper*** (R 308), ***The Examiner***, 14 de febrero de 1852. Firmado con el nombre de "Merlin".

8. ***Ode on the Death of the Duke of Wellington*** (R 309), publicado el 16 de noviembre de 1852 y en segunda edición aumentada y corregida entre febrero y marzo de 1853.

9. ***Will*** (R 310), publicado en 1855.

10. ***Maud or The Madness. A monodrama***, (R 316), 1855.

11. ***Riflemen Form!*** (R 322), aparecido en ***The Times***, el 9 de mayo de 1859 con el título de ***War***, firmado con la inicial T.

12. ***Jack Tar*** (R 323), publicado por Arthur Hallam Tennyson en ***Tennyson. A Memoir***, 1897.

La tendencia crítica más generalizada afirma unánimemente que el "Coup d'etat" de Napoleón III y la guerra de Crimea son los dos hechos políticos a los que dichas composiciones poéticas se refieren exclusivamente. Sin embargo, un análisis formal de los poemas que acepte implícita o

explícitamente que este es el tema principal de los mismos supone una simplificación de su estructura temática en relación con la producción poética global de Tennyson. La pregunta es triple:

(1) ¿Por qué Tennyson iba a escribir 1324 versos para demostrar en ***Maud*** simplemente la inexorabilidad y la necesidad histórica de la guerra de Crimea?

(2) ¿Por qué la guerra sigue ocupando un puesto prominente en el desarrollo argumental de poemas como *Boädicea* (R325) (1864) o los idilios inicial y final de ***Idylls of the King*** (1859)?

(3) Finalmente, ¿cuál es la razón que convierte a un tipo de guerra profética y simbólica en una de la fuerzas temáticas mayores de la poesía tennysoniana desde el temprano libro ***Poems by Two Brothers*** publicado en 1827?

La respuesta a estas preguntas es más compleja de lo que parece. El estudio de Kozicki, al que hemos aludido, esto es, su libro ***Tennyson and Clio. History in the Major Poems*** (1979) es esencial en este sentido. El crítico investiga globalmente la concepción filosófica de la historia que Tennyson sostuvo desde sus inicios hasta los poemas incluidos en su libro de 1864 (***Enoch Arden and Other Poems***), y la incidencia de la misma en su evolución como poeta. La idea fundamental que desarrolla es la formación de un sustrato ideológico en torno al concepto HISTORIA, que arranca del idealismo romántico, y que Tennyson tuvo la oportunidad de conocer profundamente a través de su integración en el grupo de los Apóstoles ("The Apostles"). Los Apóstoles eran, como es sabido, uno de los incontables clubes que se crearon en Cambridge con el propósito de organizar un foro donde se debatiesen "cuestiones políticas, religiosas y literarias que agitaban a la juventud del

momento"(Sir Charles Tennyson: 1949: 67, T.A.). Se trata de un grupo de intelectuales reunidos en una asociación fundada por John Sterling y F.D. Maurice en 1820 en St. John's College, y cuyos requisito imprescindible para ser miembro era tener un talento extraordinario o demostrar una personalidad distinta y original. Para Kozicki es a través de la óptica apostólica (Hallam, Sterling, Hares, Trench etc) que el poeta de Lincolnshire consigue elaborar una visión de la historia, que procedo a sistematizar en los siguientes principios:

1. La historia no es el resultado de las capacidades libres y autónomas del hombre en comunidad, tal y como sostiene la filosofía burguesa, sino el resultado de un plan, de una idea primitiva diseñada por la Providencia. Hegel (1852) en su obra ***Lectures on the Philosophy of History*** es suficientemente claro a este respecto:

> *... a Providence (that of God) presides over the events of the world (...) for Divine Providence is Wisdom, endowed with an infinite Power, which realizes its aim, viz. the absolute rational design of the world.* (3)
> *.... our earnest endeavour must be directed to the recognition of the ways of Providence, the means it uses, and the historical phenomena in which it manifests itself.* (14-15)

2. La Providencia pude actuar de dos modos en el desarrollo histórico de un pueblo: activa y ordinariamente. La Providencia activa consiste en la intervención deliberada de Dios en el transcurso de los acontecimientos históricos: particularmente fructífera en las primeras edades de la civilización

humana mediante revelaciones y milagros (Kozicki: 1979, 18), manifiesta su participación en la confección de la historia a través de sucesos extraordinarios como terremotos, plagas, guerras.... La Providencia ordinaria "covers the laws of nature at large and such racial geographical differences as explain national character and circumstance in history" (ibid.). En otras palabras, esta clase de poder providencial es el responsable del desarrollo histórico guiado por leyes naturales. Sería algo así como el factor que explica las diferencias socio-económicas entre dos clases, el contraste de progreso entre Inglaterra y sus colonias o el éxito de una empresa o el fracaso de otra en condiciones normales.

3. La historia de los pueblos puede ser explicada como una entidad orgánica: cualquier estado nace, se desarrolla y finalmente muere o desaparece. Para los historiadores que apoyan tal concepción organicista, todos los imperios desde el principio de la humanidad hasta nuestros días han seguido fielmente este esquema: una etapa inicial de incipiente desarrollo, un clímax socio-económico y político y, por último, un período de caos, desorganización y ocaso hasta su total extinción.

4. Un estado, por definición, es "the known march of the ordinary Providence of God", según palabras de Burke en su obra ***Letters on a Regicide Sin*** (Citado en Kozicki: 19). Cualquier desviación de la norma supone una violación del dictado divino de ordenación y, por consiguiente, su ruina y desintegración como nación. Julius Hare, uno de los más influyentes dirigentes de los Apóstoles, escribe en este sentido: "...when a nation loves its hold on religion it collapses back into the natural cycles of growth and decay, and like a plant, dies inevitably." (ibid.)

5. Puesto que el juego de la historia es un juego cuyas reglas son dictadas por Dios, el hombre, capaz de alcanzar un estado de conocimiento verdadero de la realidad (para los apóstoles, Tennyson incluido, este coincide con un conocimiento transcendentalista del mundo, i.e. transustancial) está asimismo capacitado para leer e interpretar los signos del mensaje divino a través de la historia. Se trata de un principio inferido de la máxima transcendentalista del universo como sistema de símbolos, tal y como hemos venido apuntando. La HISTORIA, como el LENGUAJE, más allá de su diversidad accidental y contingencias espacio-temporales, i.e por debajo de las apariencias materiales con que esta se presenta, también es susceptible de ser analizada como un gran SIMBOLO que oculta un mensaje de revelación espiritual o divina. Los acontecimientos históricos no significan nada por sí solos, i.e. juzgados como elementos aislados: únicamente son significativos cuando se analizan como miembros integrantes de un todo, de un significado en mayúsculas emitido por la Providencia. Se trata, por tanto, de ir más allá de la información empírica proporcionada por el estudio de la participación del hombre y de los pueblos en el tiempo, y de descubrir simultáneamente los significados ocultos tras los signos históricos. Si en el LENGUAJE nos hallábamos ante un sistema orgánico de signos, dotados de una realidad formal o material -los fonemas- que sólo era plenamente significativos en tanto que emblema, "envoltura formal" ("garment) de un significado espiritual, en la HISTORIA también existe un proceso analógico idéntico. La HISTORIA también está compuesta por signos: una guerra, una caída política, un desarrollo económico, una victoria militar, etcétera... son las unidades semióticas del gran discurso histórico. Dichas unidades, en tanto que categorías materiales desarrolladas en el tiempo y en el espacio, carecen de

significado, a no ser que reconozcamos en las mismas una potencialidad simbólica que las convierte en meras signaturas de mensajes espirituales, divinos. Una guerra, pues, no significa simplemente una guerra, i.e. un enfrentamiento entre dos facciones y la victoria de una sobre la otra. Es sólo una pieza dentro del engranaje de un rompecabezas cuyo mensaje final y total ha sido diseñado de antemano por la Providencia. Igualmente un logro político no revela una victoria en el plano político sin más: su significado global sólo puede ser entendido como parte de un plan general llevado a cabo por Dios. El hombre, por tanto, capaz de efectuar una descodificación de los signos como símbolos de un mensaje espiritual, podrá conocer el significado verdadero de los acontecimientos históricos, de la HISTORIA en definitiva.

El conocimiento de la historia, como el conocimiento del lenguaje y del Universo -en realidad los primeros sólo son microcosmos que reflejan el funcionamiento de este último- es por definición un conocimiento transcendentalista. Un sujeto empeñado en analizar un suceso histórico como un elemento aislado, producto de una serie de factores económicos, políticos, sociales, etcétera está condenado a un tipo de conocimiento positivista basado en informaciones empíricas que no revelan en absoluto la idea primitiva de Dios en la ordenación humana y, por tanto, histórica. A lo sumo puede revelar las leyes naturales que conducen a una determinada situación en la historia: las causas materiales de las mismas pero no las razones providenciales en la conjugación de determinadas circunstancias y en la aparición de determinados hechos. El discurso histórico es, pues, un discurso cuya estructuración sólo puede ser aprehendida por un individuo capaz de "ver más allá de las formas" (Carlyle). Esto le confiere una discursividad que sólo el profeta, el hombre que interpreta los fenómenos como señales de un

mensaje, puede leer acertadamente. La HISTORIA, pues, mantiene sus puertas cerradas a cualquier sistematización de conocimiento de base positivista y sólo un sujeto con capacidades cognoscitivas visionarias puede abrirlas momentáneamente. Para Carlyle, por ejemplo, la historia es un todo orgánico, "a whole, not an aggregate" cuyo sentido sólo puede ser correctamente entendido si, por debajo de las apariencias formales y los fenómenos espacio-temporales, somos capaces de ver "el eslabón viviente" que mantiene unido todo el tejido histórico (SR, 24), i.e., el mensaje divino que da unidad y coherencia a su contingencia. La HISTORIA se dibuja, pues, como el "Libro de Revelaciones divinas" cuyos capítulos son completados de período en período y cuyo mensaje providencial sólo puede ser articulado de palabra y de hecho por los héroes, por los superhombres:

> *For Great Men I have ever had the warmest predilection; and can perhaps boast that few such in this era have wholly escaped me. Great Men are the inspired (speaking and acting) Text of that divine BOOK OF REVELATIONS, whereof a Chapter is completed from epoch to epoch, and by some named HISTORY; to which inspired Texts your numerous talented men, and your innumerable untalented men, are the better or the worse exegetic Commentaries.* (SR, 185)

La HISTORIA como unidad integrante del Universo es también una microestructura que reproduce análogicamente los mecanismos de éste. Su discursividad es significativa en tanto que simbólica, y en tanto que totalmente englobadora de un mensaje. No existe, pues, un acontecimiento

histórico que pueda ser aislado del resto: su operatividad dentro del discurso histórico es el resultado de esquemas y pautas que marcan la dinamicidad y motricidad de aquel. No es sorprendente en este sentido que la historia, como la naturaleza, sea concebida como el gran árbol de Igdrasil, sólo visible en sus manifestaciones externas (troncos, ramas, hojas...) pero cuyas raíces se mantienen ocultas. Se trata del Árbol de la Vida con sus ráices profundamente adentradas en los antiguos reinos de la muerte; un árbol con tres ramas: Pasado, Presente y Futuro, que toman sus agua del Pozo Sagarado. El símbolo, por tanto, nos revela que los procesos históricos sólo son páginas escritas por una realidad suprema; que su significado sólo puede ser esencialmente aprehendido como partes de un todo orgánico íntimamente relacionado y donde cada elemento resulta inteligible a través de su conexión con los otros elementos.

6. La HISTORIA es cíclica: puesto que la categoría TIEMPO es irrelevante para la verdadera comprensión de la misma, el presente y el pasado no son nociones operativas tal y como las percibimos. Todo proceso histórico presente es una mera reformulación de un proceso histórico pasado. La historia, en definitiva, se repite y todo el discurso que ésta escribe, con toda la novedad de sus formulaciones y acontecimientos, no es más que una mera transcripción de signos y mensajes pretéritos. De ahí todo el interés que Carlyle demuestra hacia el estudio de las épocas pasadas: el análisis de estas puede arrojar luz sobre el esquema que la Providencia o la realidad espiritual suprema quiere poner en marcha de nuevo. De ahí también el título de una obra tan decisiva como ***Past and Present*** y la división de los libros en "The Ancient Monk" (Book II) como un espejo analógico del "Modern Worker" (Book III). Es esta también la explicación del título del último libro:

"Horoscope". Un horóscopo no es nada más que la predicción de algo a través de la información recibida y colegida de los astros. En otras palabras, la construcción de un mensaje revelado por medio de signos materiales celestes. Carlyle, por tanto, no hace otra cosa que revelar, predecir el gran plan providencial de la historia a través de la lectura de los acontecimientos que esta ofrece.

7. Si la historia se repite, esto quiere decir que el estudio de una civilización pasada con su florecimiento y posterior caída puede servir para comprender la evolución histórica presente. El interés por conocer las razones que condujeron a la caída de los imperios orientales (persa, asirio, babilónico...) responde en gran medida a una necesidad de determinar en qué consisten las fases del ciclo histórico, iguales e inalterables para todas las épocas[3]. Sin embargo, esto no quiere decir que la historia sea en sentido estricto determinista: sólo el héroe puede transformarla. No es gratuito que el superhombre esté investido con poderes de dirección y predicción cuasi-divinos. Al ser elegido por Dios, el héroe puede motivar un cambio drástico de los acontecimientos históricos. Puede evitar, en definitiva, la marcha general de los estados hacia su ruina, explicable por las leyes naturales que la Providencia ordinaria pone en juego, y provocar al mismo tiempo la participación de la Providencia activa, haciendo surgir un hecho o hechos que modifiquen la dirección inicial de la historia. Kozicki explica en este sentido que el proceso histórico estaría informado por dos corrientes antagónicas:

(a) Una primera que conduce a la perpetuación de las circunstancias naturales y objetivas que empujan a un pueblo hacia su ruina.

(b) Otra segunda que substituye estos factores objetivos negativos por una fuerza espiritual que los neutraliza.

Los Apóstoles identifican la primera corriente de propulsión histórica con factores puramente materiales (económicos, políticos, sociales...) y la segunda con esfuerzos espirituales, de regeneración moral conducidos por los héroes. Para Carlyle la situación histórica decimonónica de Inglaterra estaría controlada por una tensión dialéctica entre una fuerza regresiva que pretende convertir al estado en una maquinaria productiva, socialmente desigual y altamente amoral; y otra fuerza que se empeña en devolver al sistema político-económico una moralidad y espiritualidad primitivas totalmente perdidas. Por supuesto, el cometido de los héroes no es otro que el de impulsar esta transformación social y evitar -asi repite Carlyle hasta la saciedad- su ruina y ocaso como nación. Esto es: el papel de los grandes hombres de la historia es promover la participación de la providencia para detener el progreso de las leyes naturales, que sólo ocasionan el deterioro moral de una nación. El lenguaje carlyleano no puede ser más claro sobre este punto: cada página está llena de proferencias apocalípticas que previenen contra una posible destrucción final del estado. La retórica de Carlyle es interesante en tanto que son las imágenes marinas las más frecuentemente utilizadas a este respecto. El caos se dibuja para el filósofo escocés como un viaje marino imparable hacia el abismo ("all this is a road to thee, paved smooth through the abyss", PP, 11) o hacia las profundidades del océano ("There, or else in the Ocean -abysses; it is very clear to me, we shall arrive"). Se trata de una idea que se desprende de la metáfora del estado como nave surcando el mar, que ya hemos comentado anteriormente. Si el propósito histórico es desconocido o si este se incumple, se desobedece la ley divina y la nación, por tanto, se encamina hacia su ruina, hacia su ocaso. De este modo, la luminosidad con que se percibe el destino providencial de

un pueblo es constantemente contrastada con la oscuridad asociada a la ignorancia o al desconocimiento de este. El barco -léase Estado- sigue, pues, una ruta en su viaje sobre el mar al seguir la estrella, la señal luminosa -léase mensaje o revelación divina sobre la historia- ; o bien, pierde dirección y se encamina hacia la oscuridad y abismo del océano -léase destrucción ominosa- . ***Maud*** no está exento de tales imágenes: el protagonista, como sabemos, tiene una revelación real en sus sueños (la imagen de la joven como estrella) antes de iniciar su viaje a través del mar.

8. Los estados construyen su proceso histórico de acuerdo con dos alternativas:

(a) La aceptación y realización del esquema providencial.

(b) La negación de la misma. Esta última es vista como una reformulación del "Pecado Original", según palabras de Burke. (Kozicki, 19).

Para un pensador tan importante como F.D. Maurice el desarrollo del sistema capitalista, en lo que supone de individualismo y pérdida de sentimiento de fraternidad primitivo, supone una transgresión de los mandatos de la Providencia, i.e. un pecado. La idea que Maurice expone es simple: si Dios es el Padre de un gran familia formada por la humanidad, el individuo debe subrayar su relación de parentesco, de pertenencia a una misma comunidad con su prójimo. De lo contrario, el orden impuesto se rompe:

> *If God presents Himself to us as the Father of a family, it is not necessary for the knowledge of Him that we should force ourselves to forget our relations to each other, and to think of*

ourselves as alone in the world. And, though as I have admitted and asserted, the sense of sin is essentially the sense of solitude, isolation, distinct individual responsability, I do not know whether that sense, in all its painfulness and agony, ever comes to a man more fully than when he recollects how he has broken the silken cords which binds him to his fellows; how he has made himself alone by not confessing that he was a brother, a son, a citizen. (Theological Essays, 37).

Tal es la idea central que el teólogo utiliza para construir su teoría del "Reino de Cristo", con toda la influencia que esta tendrá en el movimiento cristiano socialista de la época. Un estado en perfecta armonía con el designio divino se convierte en un estado sacralizado donde cada individuo reconoce al otro como a su hermano (*Every man who finds himself the member of a family must grapple with it. He must speak of his family as One; he must feel it to be one...* Letter IX de ***What is Revelation?***, pág. 358). Si tal relación se rompe, Dios deja de ser el padre de una gran familia, pues esta simplemente se ha disuelto. La nación deja de ser tal e históricamente debe desintegrarse, al no encajar en el patrón de modelo social prescrito por Dios. Igualmente si un determinado estado social deja de reconocer al supremo como figura paternal, el equilibrio histórico acaba por romperse. Se trata de un modelo divino que también debe operar a nivel puramente estatal: si Dios quiere fraternidad entre su hijos y obediencia a su Palabra, un estado debe funcionar a nivel político de acuerdo con las mismas prerrogativas:

(i) El patrón de conducta social debe establecerse en términos de solidaridad y hermandad y no en dialéctica y conflictos de clase.

(ii) La sociedad debe obedecer a una única voz inspirada por Dios, la del héroe. La obediencia queda instaurada como la regla principal de comportamiento social; el desacato de las leyes divinas sólo conduce al caos, ya que la Providencia controla el transcurso de los acontecimientos históricos:

> *And, doubtless, the more we studied the secrets of nature, and entered into her most intrincate relations, the more we should be impressed with the sense of government and obedience -of a law which all things confess, and to which all yield unresisting homage. We should see that life and productiveness are the effects of even and regular submission; that tempests and whirlwinds, and whatever tumults break the monotony of the world, are themselves the proofs that it is not under the sway of a dead law, but of a living one; of a Lawgiver who guides and controls its energies, and makes them serve still higher purposes of His Will. (...) Men, seeing the punishment of a violent and disobedient world, confess by sacrifice that the earth can exist only by submission to a Living and Gracious Ruler.* (*Sermon VII,* ***The Doctrine of Sacrifice Deduced from the Scriptures***, 111-113).

Carlyle es más preciso cuando distingue dos tipos de nación: una que sigue un código de culto y alabanza al superhombre; otra que lo rechaza. Para el filósofo escocés, el primer modelo estatal está "bendecido" y resulta victorioso en todas sus empresas, mientras que el segundo se caracteriza por todo lo contrario:

> *Nations that do ill are accursed, and in all fibres of their business grow daily more so, till their miserable afflictive and offensive situation becomes at last unendurable to Heaven and to Earth, and the so-called Nation, now an unhappy Populace of Misbelievers (miscreants (sic) was the old name), bursts into revolutionary tumult, and either reforms or else annihilates itself.* (LDP, 237).

Este segundo modelo, por supuesto, coincide con las pautas de desarrollo político-económico impuestas por la burguesía capitalista.

Ahora bien, Maurice, como apunta Pitt (1962: 178), tiene un sentido del destino histórico de las naciones puramente bíblico, en concreto, un sentido de la actuación de Dios en la historia de los pueblos que coincide con la imagen de Yavé en el Antiguo Testamento. Pitt es convincente cuando señala:

> *The dispensation of God towards the world in Scripture is conceived in terms of nationality: each people has its own special function. Maurice also thinks biblically about war. God roused up Assyria to be the scourge for the sons of Israel, and in some way the warfare of modern nations may be an instrument of God's Justice and a means of establishing his purpose.*

Lo que Pitt está señalando es precisamente una concepción de la historia en los términos a los que nos venimos refiriendo. Maurice en su obra

The Prophets and Kings of the Old Testament (1853), concretamente en el sermón XVI, el titulado "The Proud City Doomed", interpreta la caída de Babilonia como el resultado de una intervención divina provocada por un estado social en el que el dinero era más valioso que la persona ("for the sake of the outward splendour and glory the human was sacrificed: the person was given up for the thing", pág. 279):

> *Here is the one adequate satisfactory exposition of the cause of the fall of the empires. Hence we understand how great empires have become the scourge of small nations. (...) And this that all may understand how impossible it is to build human society upon another ground than that upon which God has built it, how certainly the most splendid city that was ever raised in the earth will fall down, and all its palaces perish, if it is merely formed of bricks and slime, which men have substituted for the living stones which God has hewn out and fitted together.* (***Prophets and Kings,*** 279)

Sabemos que la influencia de Maurice sobre Tennyson fue intensa en la década de los cuarenta a los cincuenta. Maurice no sólo fue un gran amigo de este y padrino de Hallam, el primogénito de los Tennyson. La primera edición de su obra fundamental, ***Theological Essays*** (1853), fue dedicada ni más ni menos que al poeta de Lincolnshire. Ahora bien, ¿cómo puede articularse esta concepción de la historia en la producción poética de tema político de Tennyson? Ya señalamos cómo el primer libro del poeta, ***Poems by Two Brothers*** (1827), contenía una visión del Supremo como hacedor de

la historia plasmada en la serie de poemas sobre la caída ominosa de los grandes imperios; una visión que, por supuesto, no está exenta de referencias al Antiguo Testamento: Jerusalén, Babilonia, Egipto... perecen como consecuencia de una actuación histórica ajena a la voluntad divina. Se trata de imperios que han seguido las leyes naturales de nacimiento, desarrollo y muerte. Ahora bien, lo que encontramos en el discurso poético de 1852 a 1855 no es a grandes rasgos muy diferente de lo que hemos expuesto, por lo que a la representación de la historia se refiere. En primer lugar, resulta sumamente significativo observar cómo Tennyson encubre su identidad por razones políticas obvias y de peso -la reina no era partidaria de un enfrentamiento militar con Francia y el poeta acababa de ser nombrado poeta laureado de la Corte- con los pseudónimos de **Merlin** y **Taliessin**. La elección de dichos nombres no es arbitraria. Para Tennyson Merlín es el epítome del poeta- profeta, un mago o bardo con poderes visionarios de la historia y de la esencia espiritual del mundo. Taliessin, por su parte, es el nombre del bardo galés mítico. Se trata, por consiguiente, de dotar a sus poemas de una autenticidad profética: el poeta se revela como el individuo capaz de reconocer en los signos del discurso político internacional -la Guerra de Crimea, el *coup d'etat* de Napoleón III- símbolos de un designio providencial en la historia. Como ha demostrado E. Francis (1976) y en menor medida Sypher (1976) los poemas se caracterizan por una dicción y una retórica casi apocalíptica: "France is the explicit enemy and her armies are presented as an image of historical apocalypse (...). Britain, then, is as Babylon bending before Assyrian hordes, and France is conceived, through image, as the destroyer of Babylon and Egypt. The speaker's voice is that of the patriotic citizen called, unaccustomed, to verse by the occasion and raised to heights

of prophecy by love for his land. (Francis 1976: 114). Francis realiza un estudio magistral de todas las metáforas de tono apocalíptico que dominan los poemas políticos menores (imágenes de fuego y destrucción). Sin embargo, su interpretación del mensaje profético no es del todo correcta:

i. En primer lugar, identifica la imagen del "vast Assyrian doom to burst upon our race" del poema ***Suggested by Reading an Article*** (R 308, verso 42) con un enemigo político concreto: Francia. Su análisis sigue siendo extremadamente formalista: los poemas tienen como único referente temático la guerra contra la nación gala o contra Rusia en el conflicto de Crimea.

ii. En segundo lugar, Francis, si bien conecta la visión apocalíptica de los poemas políticos con la producción poética tennysoniana global, no es capaz de explicarla atendiendo a una concepción de la historia como un gran esquema providencial.

Evidentemente su gran error consiste en identificar la figura del mal o del agresor con un enemigo político concreto -Francia o Rusia- en los poemas de tema político de 1852 a 1855. Particularmente su ecuación nación francesa, Napoleón III = "vast Assyrian doom" es más que cuestionable, puesto que idéntico apelativo es asociado a la figura del hermano de Maud, "the Assyrian Bull". En nuestra opinión, la clave radica en descodificar tal signo como una amenaza apocalíptica de clara resonancia profética, bíblica. Ya hemos apuntado cómo Ruskin (FC, III-IV, 129-131) interpreta la historia antigua de los pueblos como una difícil dialéctica entre tres fuerzas antagónicas:

(a) Una imaginativa o contemplativa que produciría pueblos conocedores de realidades transcendentales. (SHEM)

(b) Otra práctica y constructiva, progenitora de razas amantes de la justicia y el deber. (JAPHETH)

(c) Otra carnal y destructiva que el ensayista asocia con pueblos como el asirio, víctima de su desaforada ambición y afán de lucro. (HAM)

El imperio asirio es, de acuerdo con la interpretación ruskiniana de la historia bíblica, el epítome del estado que marcha hacia su propia ruina. Cumple, por tanto, las etapas propias de su evolución como imperio, y puesto que no existen esfuerzos o motivos espirituales colectivos, capaces de promover la participación providencial activa, debe, como todo organismo, llegar a su fin. Más concretamente, el pueblo asirio es para la imaginación victoriana un símbolo de la riqueza comercial -como también lo fue Egipto-, del crecimiento y desarrollo inordinados; una riqueza que ha vuelto sus espaldas a las leyes de Dios y que ha deshecho los lazos de unión fraternales entre los ciudadanos[4]. Tal es el significado de un mensaje apocalíptico como "There hang within the heavens a dark disgrace, /Some vast Assyrian doom to burst upon our race" (R308, versos 41-42). Se trata de una identificación ideológica que equipara el pueblo asirio con el pecado de un desarrollo comercial e industrial amoral. El final de Níniveh, como ya notamos, no puede ser otro que la cólera divina desatada contra la trayectoria histórica de un pueblo que es todo menos "the known march of the ordinary Providence of God" (Burke's Lectures on a Regicide Peace"), y que ha incurrido en el pecado original, al aceptar el culto al dinero como base en la que fundamentar la regulación social. Al identificar el hermano de Maud con la figura de un "Toro asirio", las implicaciones son, desde esta perspectiva, suficientemente claras: los dirigentes del estado social del momento están arrastrando a la nación inglesa a la misma situación histórica que conoció Níniveh, la reina del

comercio, castigada por sus males y su falta de espiritualidad. El razonamiento es lógico si partimos de una concepción histórica cíclica y no lineal: esquemas y patrones de origen, desarrollo y desaparición de pueblos que inexorablemente se repiten. Inglaterra, por tanto, está condenada a conocer una evolución histórica similar a la del fastuoso imperio asirio. Por consiguiente, cuando en ***Suggested by Reading an Article*** (R308), Taliessin, el poeta visionario, elegido ahora no de un modo accidental como la nueva máscara de Tennyson, afirma la amenaza del destino fatídico asirio cirniéndose sobre Inglaterra, lo que se está profetizando no es, como la crítica tradicional -Francis incluida- argumenta, el peligro del régimen napoleónico sobre la corona británica, sino la posibilidad ominosa de que el pueblo inglés desaproveche la oportunidad providencial de demostrar su espiritualidad en la empresa colectiva de un batalla contra el tirano y, por consiguiente, se condene. Francia y Rusia son, por supuesto, los enemigos políticos, pero lo son en tanto que piezas que la Providencia pone en juego para poner a prueba la capacidad de regeneración moral de Inglaterra; esto es, adversarios contra los que el estado debe emprender una guerra como único medio de remodelar la ordenación social y de frenar las bases sobre las que se asienta el desarrollo económico. Si el ciudadano inglés aún demuestra tener aptitudes heroicas en la empresa común que supone el conflicto bélico; si la guerra contra Francia y Rusia se perfilan como los únicos conductos históricos a través de los cuales el estado puede probar que aún puede luchar por causas justas, la Providencia activa por medio del héroe podrá cambiar el curso de la historia. La batalla se impone, pues, como un fin necesario para evitar la evolución y desintegración de un imperio sometido únicamente a las leyes naturales.

Evidentemente esta imagen de la batalla sólo llega a ser ideológicamente significativa en tanto que implica un culto al guerrero. El guerrero sólo es el signo corpóreo visible de la fuerza espiritual de una nación. Dado que la forma material es únicamente el emblema de una realidad metafísica, un estado demostrará su poder espiritual por medio de la fortaleza física de sus ciudadanos. Por ello en la poesía tennysoniana se enfatizan tan frecuentemente adjetivos como *manlike*, *manly*, *mighty*, etc... Su utilización textual funciona a nivel discursivo como signaturas de la grandeza de espíritu que corona la empresa bélica[5]. Por ello resulta tan importante la valentía, la entrega ciega, el empeño constante de la acción casi suicida de los soldados de la brigada ligera y de la brigada pesada de los dos poemas sobre el tema. No se trata de una mera exaltación de las virtudes heroicas de un grupo de hombres sino de la prueba más palpable de la capacidad de respuesta espiritual de una nación.

Un poema también interesante a este propósito es el titulado ***Ode on the Death of the Duke of Wellington***. Su interés radica en contener la primera exposición detallada del ideal de héroe tennysoniano. Un recuento de los sintagmas nominales y adjetivales que Tennyson utiliza para referirse al insigne militar nos puede ayudar a comprender que no se trata del retrato al uso de un personaje histórico sino de un modelo a emular, del prototipo de dirigente político y espiritual:

1. *Great Duke* (verso 1)
2. *Great Duke* (verso 3)
3. *leader* (verso 5)
4. *warrior* (verso 6)
5. *The man* (8)

6. *last great Englishman* (18)

7. *the last* (19)

8. *chief state-oracle* (23)

9. *man of long enduring blood* (24)

10. *statesman-warrior* (25)

11. *moderate, resolute* (25)

12. *whole in himself, a common good* (26)

13. *the man of amplest influence* (27)

14. *our greatest* (29)

15. *great in council, great in war* (30)

16. *Foremost captain of his time* (31)

17. *Rich in saving common-sense* (32)

18. *In his simplicity sublime* (34)

19. *good gray head* (35)

20. *voice from which their omens all men drew* (36)

21. *Iron nerve to true occasion true* (37)

22. *tower of strength* (38)

23. *world-victor's victor* (42)

24. *dead captain* (69)

25. *A man of well-attempered frame* (74)

26. *Mighty Seaman* (83)

27. *famous man* (85)

28. *The greatest sailor* (86)

29. *England's greatest son* (95)

30. *So great a soldier* (131)

31. *Mighty Seaman, tender and true* (134)

32. *Pure* (135)
33. *Saviour of the silver-coasted isle* (136)
34. *shaker of the Baltic and the Nile* (137)
35. *great commander* (148)
36. *The Man* (178)
37. *Truth-teller* (188)
38. *Our England's Alfred named* (188)
39. *Truth-lover* (189)
40. *Our English Duke* (189)
41. *The leader in these glorious wars* (192)
42. *ever loyal iron leader* (229)
43. *patriarchal knee* (236)
44. *More than is of man's degree* (242)
45. *our great solemnity* (244)
46. *Victor* (258)
47. *Godlike man* (266)

El duque de Wellington es, por tanto, un militar pero al mismo tiempo su liderazgo en el campo de batalla le convierte en un hombre de estado. Sus dotes de mando sobre los soldados y sus actuaciones bélicas victoriosas operan como la imagen analógica perfecta del político capaz de dirigir al pueblo y a la nación hacia un mejor estado político-económico. El duque ejemplifica la recuperación de la verdadera función originaria de su título: duque, como señala Carlyle, es dux, duce (del latín 'ducere', conducir, dirigir), y no es extraño que Tennyson vislumbre en su figura una suma de dotes de dirección no sólo en la esfera militar sino también en la política. Wellington

es "great in council, great in war", "the statesman-warrior" y "the chief state-oracle". Incluso el poeta exhorta a los hombres de Estado para que sigan su ejemplo: *O Statesmen, guard us, guard the eye, the Soul /Of Europe, keep our England noble (...) /Remember him who led your hosts* (160-161/171). Frente a los criterios encontrados, la diversidad de opiniones y la lucha de intereses de una sociedad capitalista, libre y multipartidista, el poeta reconoce en la aclamación unánime de la grandeza de espíritu del militar ilustre por parte de los ciudadanos la unidad de un pueblo que todavía conserva ideales:

A people's voice! We are a people yet.
Though all men else their noble dreams forget,
Confused by the brainless mobs and lawless Powers;
Thank Him who isled us here, and roughly set
His Briton in blown seas and storming showers,
Of boundless love and reverence and regret
To those great men who forget, and kept it ours.
And kept it ours, o God, from brute control.

(151-155)

El duque se presenta, pues, como el prototipo de hombre, investido con un poder divino, frente al poder de los gobernantes democráticos, sancionado por el populacho ("mob"), y cuya voz singulariza el espíritu de toda una nación. Su descripción en realidad coincide por completo con la representación del héroe de Carlyle:

1. Wellington es amante de la verdad. El poema lo define como "[a] Thruth-lover".

2. Su vida se traduce en una puesta en práctica de la misión que la historia le ha asignado ("Whose life was work").

3. Es parco en palabras pero apuesta por la acción ("Whose language [was] rifle /With rugged maxims hewn from life").

4. Todas sus empresas se orientan hacia un objetivo único: la destitución del tirano, del falso héroe motivado por aspiraciones egoístas e ilegales: *Whose eighty winters freeze with one rebuke /All great self-seekers trampling on the right.*

5. Nunca se desvía de un ideal de deber ("the path of duty was the path of glory") identificado con motivos sociales altruistas ("thirsting for the right"), procomunitarios y nunca individualistas o egotistas ("learning to deaden /Love of self"). Se trata de un concepto de DEBER que, por supuesto, es emanado de Dios. En la victoria de sus batallas Wellington ha conseguido escalar esferas divinas:

The path of duty was the way to glory:
He, that ever following her commands,
On with toil of heart, and knees and hands,
Through the long gorge to the far light has won
His path upward, and prevailed,
Shall find the toppling crags of Duty scaled
Are close upon the shining table-lands
To which our God Himself is moon and sun.

(210-217)

Tal es el modelo de dirigente que Tennyson propugna como salvador de la historia de un pueblo. Dicho líder supone una participación activa de la Providencia y, por tanto, es de él que cabe esperar mejoras, logros y victorias sancionadas por Dios. En realidad, dicha concepción del superhombre no es más que un reflejo analógico del Todopoderoso. Si Este se presenta como el Padre de un enorme familia que en todo momento obedece y acata su Voz - tal y como argumenta F.D. Maurice-, el héroe supone el mismo patrón de relación al configurar un estado donde los ciudadanos lo reconocen unánimemente como jefe.

Evidentemente la concepción de la historia de los Apóstoles y de Carlyle subraya la idea de un designio divino o espiritual en el transcurso de los acontecimientos temporales que propulsa su aparición. Tal es el tema del poema llamado ***Will*** (R310) publicado en 1855. Se trata ahora de predecir proféticamente quiénes serán admitidos en el nuevo orden impuesto por la Voluntad divina y quiénes serán irremisiblemente expulsados del mismo. La primera estrofa escrita a modo de bienaventuranza señala las virtudes heroicas de los individuos llamados a formar parte de la nueva historia: sólo los fuertes de espíritu, los que resistan y sufran las calamidades y finalmente los que desatiendan las burlas del mundo ("The world's random mock"), podrán ser miembros de esa especie de "ciudadela coronada" (verso 9) que surge de la tempestad del océano. La segunda estrofa, a modo de profecía, vaticina el destino de los débiles, de los pecadores, de los incapaces, en definitiva, de hacer frente a las leyes naturales de evolución histórica ("bettering not with time", verso 10). Estos últimos corruptores de "la fuerza de la voluntad emanada del Cielo" están condenados a habitar una ciudad estéril y olvidada por Dios. El símil utilizado es "la ciudad de sal" de Josué

XV.62: "Sown in a wrinkle of the monstruous hill /The City sparkles like a grain of salt". Obviamente los primeros son identificados con guerreros, con hombres fuertes que sortean los obstáculos y luchan con los elementos adversos. Los segundos aparecen como individuos debilitados, incapaces de proseguir con su camino a través de un desierto arenoso. De nuevo las referencias bíblicas son claras: la profecía que se entona para los débiles de espíritu no es muy distinta del castigo que Dios infligió al pueblo de Israel al desterrarlo y condenarlo a vagar por el desierto egipcio durante cuarenta años.

Ahora bien, lo que resulta sorprendente es que desde un punto de vista retórico la mayoría de los poemas políticos de Tennyson, al igual que ***Maud***, que muchos críticos precisamente incluyen dentro de los mimos, sigue apoyando una intervención bélica, un enfrentamiento en armas. La guerra se perfila como la única posibilidad de acabar con las injusticias y desigualdades de una paz falsamente impuesta. Se trata, como ya hemos apuntado repetidas veces, de:

(a) Demostrar que el país aún puede luchar por ideales nobles y justos, de que la nación no está, como afirmaba Trench, uno de los más influyentes "Apóstoles", en un estado de "Babylonian bondage" (Dale: 1980, 165), i.e, condenada a un servil materialismo. Frente a la pretendida *pax* burguesa que sólo esconde una práctica económica competitiva, calculadora y egoísta, la guerra se dibuja como la única posibilidad de reunir a todos los ciudadanos en una empresa común contra un único agresor.

(b) Acabar de este modo con la estratificación social en clases opuestas y subsumir a estas en un único cuerpo al mando de superhombres capaces de atisbar el destino providencial que la comunidad debe cumplir.

(c) Frenar el deterioro moral al que conduce el capitalismo burgués de la época y la falta de dirección gubernamental, y así poder evitar el destino apocalíptico que la Providencia ordena para los imperios construidos sobre una riqueza amoral y que vuelven sus espaldas a las leyes divinas[6].

En definitiva, se trata de nuevo de una guerra contra otra guerra, i.e., de una lucha que pretende eliminar un modo de producción basado en la competencia desleal, en la especulación, el engaño y el culto al dinero. La guerra profética y colectiva, con la que se cierran todos los poemas políticos de nuestro autor, tiene como misión acabar con otro modelo de guerra, esta vez una de tipo civil: la originada por el liberalismo económico. Los resortes ideológicos que observamos en ***Maud*** operan, pues, de idéntico modo en el resto de la producción poética de 1852 a 1855. ***The Penny-Wise*** (R302) se inicia con una denuncia encendida a todo aquel que niegue la inexorabilidad de un conflicto bélico: *O where is he, the simple fool, / Who says that wars are over?* (1-2);

continúa con un duro ataque a la imagen de unos dirigentes incapaces de conducir a su pueblo y organizarlo en un ejército *(You, sleepy Lords of Admiralty, /Your errors are too grievous; See that your work be workmanlike, /Or else go out and leave us* (10-13)); denuncia una práctica económica capitalista como la responsable del deterioro moral del país (*And you- ye brawless penny-wise, /Through you the land is cheated*, (19-20)); y únicamente entreve la posibilidad de regeneración moral en una grandiosa batalla final:

O big-limbed yeomen leave awhile
The fattening of your cattle.

And if indeed ye long for peace,

Make ready to do battle.

(37-40)

Una batalla que califica no en términos nacionales sino de "del mundo; / Del progreso y la humanidad" (41-42) (T.A.).

En cualquier caso, la crítica al sistema económico como el causante de una guerra civil y de la pérdida de las virtudes nacionales es subrayada en todo momento:

The cheapest things are not the best.

The best things are the cheapest.

But awake, arise! O noble blood

Of England, how thou creepest!

Arm, arm, arm! (23-27)

Del mismo modo, ***Rifle Clubs!!!*** (R303) insiste en en el tema de una paz fraudulenta, falsamente impuesta y que sólo puede ser sostenida a costa de seguir manteniendo dos pecados capitales -la "pereza" y la "avaricia"- como las fuerzas propulsoras de una nación:

Sweet Peace can no man blame,

But Peace of sloth or of avarice born,

Her olive is her shame. (2-4)

Más tarde, en la última estrofa reconoce quiénes son los responsables de dicho prototipo de paz: *Some love Peace for her own dear sake, /Tradesmen love for her gain* (17-18). En todos los casos nos encontramos con una substitución de un modelo de paz por otro. Este segundo sólo puede ser alcanzado por medio de una reordenación político-económica a través de la cual el estado debe ser controlado no por un sistema democrático sino por un nuevo tipo de gobernante con funciones regias y espirituales.

Por consiguiente, podemos concluir que Tennyson, al escribir todos sus poemas de corte político, no está haciendo otra cosa que:

1. Promover una intervención militar que potencie las virtudes nacionales: solidaridad, lucha por unos ideales, reconocimiento unánime del mal, etc. "We have proved we have hearts in a cause, we are noble still" es la importante conclusión a la que llega el personaje de ***Maud*** con la invocación de la guerra, tras haber podido únicamente ser testigo de una sociedad compuesta por "Pickpockets, each hand lusting for all that is not its own" (I. vi. 22).

2. Instaurar un nuevo patrón organizativo del todo social según el modelo de ordenación de un ejército. Esto implica modificar el contrato social vigente (democracia burguesa) y apoyar la consolidación de una sociedad dirigida por héroes.

3. Evitar el deterioro moral de la nación inglesa anclada en el anquilosamiento de una falsa paz asentada sobre el culto al dinero y sobre el intercambio económico libre, ie., no sancionado por ningún tipo de autoridad. Un deterioro que históricamente sólo puede ocasionar un fin apocalíptico próximo, según el modelo de HISTORIA propuesto por los apóstoles y el transcendentalismo de Carlyle.

Los poemas de Tennyson son, por tanto, políticos en un sentido más estricto de lo que la crítica tradicionalmente ha sostenido. El enemigo político no es simplemente Francia o Rusia sino las condiciones históricas que permiten el desarrollo de un modo de producción capitalista con toda la larga serie de contradicciones y desajustes que este ocasiona. La guerra, pues, que cada uno de los poemas preconiza no es tanto una guerra contra Napoleón III o Nicolás I como la expresión de la posibilidad de impulsar una nueva ordenación social de corte político transcendentalista, que implícita y explícitamente vendría a poner fin a otra guerra: la originada por la práctica político-económica del S.XIX.

NOTAS

1. El nombre del protagonista es, como ha señalado F.B. Pinion (1984), el nombre de Robin Hood en la novela de Scott, ***Ivanhoe***.(pág. 141)

2. Véase Assa Briggs (1954) ***Victorian People. A Reassessment of Victorian Persons and Themes 1857-1865***, muy particularmente el capítulo 3 "John Roebuck and the Crimean War", págs. 60-94. Consúltese también Edward Bruce Hamley (1891) ***The War in the Crimea***, una obra que Tennyson utilizó.

3. Hegel, por ejemplo, dedica la Sección III de sus ***Lectures on the Philosophy of History*** al mundo oriental. A esta época corresponde, como es sabido, la gran eclosión arqueológica en Oriente Medio y la antigua civilización egipcia. Tennyson sintió pronto una fascinación principalmente por la historia del imperio asirio. Las obras de Layard (1849) ***Niniveh and its Remains*** y de George Smith (1873-1874) ***Assyrian Discoveries: An Account of Explorations and Discoveries of the Site of Niniveh***, presentes en su biblioteca en TRC así lo confirman.

4. Maurice ve en la caída del imperio asirio, en concreto en la destrucción de su ciudad más floreciente, i.e. Níniveh, tal y como es narrada por Nahum, la consumación de "a great historical cycle": *The books of Jonah and Nahum then taken together, enable us to contemplate a great historical cycle. (...) Nahum not only carries on the testimony of Jonah respecting the certain doom of an evil city, he also shews us how the called race in its deepest humiliation, as much as in its greatest prosperity, was still the preacher to the human race, how its existence as well as its words interpreted the mystery of the universe and made the rise and fall of empires, with all the dark crimes that led to both, give out pledges of consolation and hope.* (Sermon XX, "The Evil City Saved and Destroyed", ***Prophets and Kings***, pág. 346).

5. Véase ***Sinews of the Spirit*** (1987) de Norman Vance para un análisis magistral de las razones ideológicas que explican el interés desmesurado que los victorianos sienten hacia cualidades como "manly", "manlike", etc. El argumento principal sostiene que puesto que el cuerpo es sólo la signatura visible del espíritu, aquel debe ser viril y fornido como prueba de la fortaleza de éste.

6. El destino apocalíptico se convierte en realidad en una verdadera obsesión para un sector ideológico victoriano que califica el desarrollo económico burgués del momento como el propio de un estado que, como los antiguos de Babilonia y Asiria, ha construido sus bases sobre cimientos amorales. Un repaso a la biblioteca de Tennyson en Lincoln nos confirmó que el poeta compartía también el temor de que el imperio británico estuviese condenado a una inmediata desaparición, a una destrucción apocalíptica proyectada por la Providencia, al promover un florecimiento comercial y económico totalmente disociado de una base moral reguladora y libre de cualquier sanción por parte de una autoridad. Tennyson contaba entre sus libros con: ***Apocalyptic Sketches*** (1849) del Rev. Cumming, una obra que subraya la posibilidad de que los turbulentos acontecimientos políticos del 48 sólo sean las señales primeras de una hecatombe apocalíptica, págs. 492-515; la obra de Maurice casi por completo; ***Prophecies and the Prophetic Spirit in the Christian Era*** (1873) de John J.Ign. Von Döllinger; los siete libros de ***Prophetia Anglicana Merlini Ambrosii*** en una edición del S.XVII en latín; y, por supuesto, con la mayor parte de la obra histórica de Carlyle: desde ***The French Revolution***, ***The History of Friedrich II of Prussia, called Frederick the Great*** hasta ***The Life of John Sterling***. Muy curiosamente, no existe ninguna indicación de que Tennyson hubiese leído ***Past and Present***, una obra de enorme influjo en ***Maud***, tal y como han demostrado importantes críticos tennysonianos (Pitt: 1962; Timko: 1987). Sí podemos atestiguar a través del catálogo manuscrito elaborado por Audrey Tennyson en 1887 que Tennyson tenía un ejemplar de ***Sartor Resartus***, que después debió perderse.

CAPÍTULO 8

In the upper ranks, Poetry, so far at least as it represents their life, has long been worn out, sickly and sentimental. Its manhood is effete. Feudal aristocracy with its associations, the castles and the tournament, has passed away. Its last healthy tones came from the harp of Scott. Byron sang its funeral dirge. (Frederick W. Robertson, ***Lectures and Addresses on Literary and Social Topics****, pág. 164)*

So that the law of national health is like that of a great lake or sea, in perfect but slow circulation, letting the dregs fall continually to the lowest place, and the clear water rise; yet so as there shall be no neglect of the lower orders, but perfect supervision and sympathy, so that if one member suffer, all members shall suffer with it. (J. Ruskin, MPU, 258)

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

8.0. INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior hemos estudiado detenidamente algunos de los resortes ideológicos operativos en la estructuración discursiva de ***Maud*** analizado desde una perspectiva estrictamente positivista, fenomenológica. Tomando el poema de 1855 como un discurso cargado de signos dotados de un significado netamente literal, hemos intentado probar cómo ***Maud*** puede ser leído perfectamente como una propuesta política transcendentalista, alternativa al *modus operandi* de la sociedad británica del momento. Desconstruyendo el signo WAR, de central importancia en el texto, en un doblete de significados - WAR_1 como imagen del modelo económico-político burgués, "the civil war" de las relaciones económicas burguesas- y WAR_2 como alternativa de lucha al capitalismo, en tanto que la guerra supone la imagen de un ejército- hemos demostrado cómo el discurso pone en juego ambas posibilidades semánticas. Si en la Parte I domina el signo WAR como epítome del estado bélico fratricida del modelo de economía política capitalista, en la Parte III y última es la segunda acepción del término la que se impone. La Parte II sería desde esta perspectiva sólo una consecuencia de la primera: el destino apocalíptico cerniéndose sobre un estado que ha disociado completamente la esfera económica de la moral; un destino que Tennyson construye tomando como imagen mítica referencial la destrucción

de Níniveh y cuya justificación textual vendría dada por una concepción cíclica de la historia desarrollada por los apóstoles (F.D. Maurice, Richard Chenevix Trench, etc) y evidentemente por Carlyle.

Sin embargo, ***Maud*** es también susceptible de ser analizado desde una perspectiva estrictamente simbólica. Si retomamos nuestro punto de partida recordaremos cómo el signo poético en Tennyson es potencial y virtualmente un signo capaz de generar simultáneamente una lectura literal -positiva- y una lectura transliteral, simbólica -transcendental, en definitiva. Nuestra tesis fundamental sostenía, arrancando de los presupuestos de James J. Sherry (1979), que ninguna lectura debía prevalecer sobre la otra, i.e. el discurso poético tennysoniano se encontraba inmerso en dos paradigmas discursivos:

(i) Uno que frenaba cualquier intento de dotar al signo de un significado que contradijese "the factual statement of truth" o "the accurate observation of Nature" (Ruskin, TP).

(ii) Otro que potenciaba la vinculación del significante con un significado no empírico sino transustancial, metafísico.

Tennyson, por tanto, estaba ideológicamente obligado a crear un discurso poético que reconciliase ambos significados -literal y simbólico- , i.e. ambos modelos de lenguaje (positivista y transcendentalista). Evidentemente el peso del significado primero ha sido tan grande en la estructuración textual de sus obras que en demasiadas ocasiones se ha propuesto una exégesis estrictamente literal y se ha negado la posibilidad de rastrear el significado simbólico oculto en numerosas unidades discursivas de su producción poética. Tal ha sido el caso de ***In Memoriam***, ***Idylls of the King***, pero sobre todo de ***Maud***. El hecho de que el poema sea la historia atormentada de un personaje mentalmente inestable ha restado no sólo veracidad y credibilidad

a sus palabras sino también la posibilidad de encerrar un discurso simbólico semánticamente ambiguo y complejo, tal y como argumentaba Cleanth Brooks en su famoso ensayo *The Language of the Paradox* (1947)[1]. Hasta la fecha todo el conjunto de interpretaciones sobre el poema en cuestión han intentado ofrecer una lectura global en unos casos, parcial en la mayoría, de los significados literales implícitos en ***Maud***. Sólo muy excepcionalmente se ha emprendido la descodificación de algunos signos aislados como entidades textuales portadoras de un mensaje simbólico (Johnson: 1947; Killham: 1960; Priestley: 1973; Shaw: 1976; Slinn: 1991) pero una aproximación globalizadora plenamente simbólica del discurso de 1855 como unidad nunca ha sido llevada a cabo. Nuestro objetivo en este preciso sentido es demostrar que en ***Maud*** concurren una serie de imágenes o unidades simbólicas, presentes a lo largo de toda la producción poética de Tennyson, y cuya aparición textual permite una descodificación del discurso en términos de teoría metapoética. De lo que se trata es de utilizar el armazón argumental del poema para introducir una serie de unidades simbólicas claves para la concepción que Tennyson sostuvo de su propio discurso: la poesía. En otras palabras, lo que el autor hace es utilizar el lenguaje con una intención plenamente metaliteraria: el discurso da pie para meditar sobre la propia creación y sobre la naturaleza del lenguaje poético. En realidad, dicha utilización responde a una necesidad de reflexión interna sobre la idiosincrasia del propio discurso; una necesidad no del todo nueva ya que sus primeros atisbos asoman en el S.XVIII y sobre todo en la práctica poética romántica. Construir un poema para hablar de la poesía desde una perspectiva totalmente simbólica no es algo que deba sorprendernos, sobre todo si tenemos en cuenta que una de las constantes de la poesía moderna es

precisamente la necesidad de hablar sobre sí misma y así poder legitimar no sólo su dominio cognoscitivo y su función como discurso social sino también explicar sobre qué concepción del lenguaje se ha articulado la misma (Montero:1987). Dichas cuestiones son de extremada importancia a partir del S.XVIII por razones de sobra conocidas: la poesía, al ser desligada del conocimiento fáctico y desprovista de un criterio de verdad objetiva -sólo aplicable desde entonces al lenguaje dominante, i.e. la ciencia- necesita fundamentar las bases sobre las que asentar su dominio cognitivo y su utilidad como discurso. Dicha fundamentación puede conseguirse por medio de escritos teóricos (ensayos del tipo ***In Defence*** de P.B. Shelley, por ejemplo), bien a través del propio discurso poético. En ambos casos lo que se pretende conseguir es una justificación del discurso en sí (preguntas del tipo qué es la poesía) y de su utilidad (preguntas del tipo para qué la poesía) frente a otros paradigmas discursivos . En el caso específico de Tennyson dicha reflexión metapoética cobra una dimensión especial al encontrarse históricamente atrapada entre dos concepciones del lenguaje ideológicamente opuestas -el positivismo y el transcendentalismo. El problema consiste en delimitar qué concepción se tiene del SIGNO POÉTICO. Esto nos lleva a plantearnos la cuestión de qué modelo discursivo debe operar en la poesía: si el que afirma la univocidad semántica del significante o el que, por el contrario, subraya la evocación de significados emotivos, no empíricos en cada signo. Dicho de otro modo, la pregunta es la siguiente: ¿Es la palabra una unidad lingüística que sólo representa una imagen empírica del objeto (PICTURE-WORD) o, por el contrario, es una entidad que no representa sino que evoca o sugiere una realidad emotiva no existente a priori en el objeto referencial (SYMBOL)? En el presente capítulo estudiaremos, pues, cómo

dichas preguntas tienen cabida en la estructuración semántica de ***Maud***, y cómo a través de determinadas unidades discursivas -HALL, VALLEY, SEA- puede leerse toda una teoría metapoética, i.e., toda una formulación sobre la poesía en términos estrictamente simbólicos.

I

Existe a lo largo de la extensa producción poética tennysoniana un desarrollo temático común: la mayoría de los poemas se abren y cierran con una especie de viaje o itinerario obligado desde un elevado castillo señorial (HALL) hasta un misterioso mar (SEA). Resulta como mínimo curioso comprobar cómo la crítica y más concretamente los prolíficos estudios tennysonianos de las últimas décadas no hayan reparado nunca en lo que constituye sin duda uno de los ejes centrales de la poética de nuestro autor. Se trata de un viaje, por supuesto, simbólico desde el primer lugar hacia el segundo; un viaje en el que un primitivo concepto de la poesía es transformado en una concepción mayor de la misma. Para los familiarizados con el lenguaje tennysoniano la topografía descrita de una forma u otra en su obra es harto conocida: un castillo feudal enclavado en una montaña, desde la que puede otearse en un primer plano un valle y un río junto a un bosque, y en un segundo plano la ciudad y tras ella la línea que marca el mar. Dicha estructura topográfica aparece de una forma clara en poemas como ***The Lady of Shalott***, obra temprana rescrita y corregida en el volumen de 1842; ***The Palace of Art*** y ***Locksley Hall***, pertenecientes al mismo volumen; ***The Princess*** (1847); ***In Memoriam A.H.H.*** (1850), sobre todo la estrofa XCV; ***Maud or The***

Madness (1855); ***Idylls of the king*** (1859), especialmente los idilios I ("The Coming of Arthur"), II ("Gareth and Lynette"), VI ("Lancelot and Elaine") y XII ("The Passing of Arthur"); y por último en ***Enoch Arden***, por citar sólo una lista de los poemas más representativos en el sentido que nos ocupa. Se trata, por tanto, de una característica principal que incide sistemáticamente en el desarrollo argumental de muchos de sus poemas y no de un mero accesorio descriptivo u ornamental. La elección de este paisaje determinado y no de otro responde, por consiguiente, a necesidades primarias en la exposición de ideas poéticas centrales en la obra de nuestro autor. Las coincidencias son a este respecto tan llamativas que apenas admiten refutación. Pasemos, pues, a enumerarlas:

1. ***The Lady of Shalott*** nos cuenta la historia de una joven doncella que, encerrada durante algún tiempo en un castillo (HALL) y cansada de su vida recluida, decide abandonar su palacio y emprender un viaje a través de un río, tras cuyo transcurso muere.

2. ***The Palace of Art*** narra exactamente la misma trama argumental, esta vez con una mayor carga alegórica: un alma poética, prisionera de un palacio que ella misma ha edificado, se ve forzada a marchar del mismo y a purificarse de sus pecados de soberbia y vanidad en la humilde cabaña que se construye en un valle (VALE) cercano.

3. ***Locksley Hall*** describe el mismo itinerario; esta vez la huida se produce desde un castillo hasta el mar con el resultado final del cataclismo, muerte y destrucción que traerá consigo una guerra próxima.

4. La estrofa XCV de ***In Memoriam*** de nuevo reproduce un viaje desde un castillo hasta el mar a través de un río; un viaje que la voz poética inicia acompañado del espíritu de Arthur Hallam que le guía.

5. En ***Maud*** también observamos la misma idea de desplazamiento, de abandono del castillo en el que vive la joven para iniciar una trayectoria a través del valle y la ciudad hasta llegar al mar, donde el personaje invocará un discurso probélico. La joven, como el alma poética protagonista de ***The Palace of Art*** o como la doncella de Shalott también morirá al traspasar los límites de su mansión.

6. El primer idilio de ***Idylls of the King*** (*The Coming of Arthur*) y el segundo (*Gareth and Lynette*) ofrecen una descripción pormenorizada del castillo (HALL) que el rey Arturo ha levantado en el nuevo reino de Camelot; un castillo que el monarca abandonará para iniciar un viaje en el mar, tal y como se nos muestra en el último de los idilios (*The Passing of Arthur*).

7. El idilio VI *Lancelot and Elaine* es un remodelación de los mismos elementos que operan en *The Lady of Shalott*. Esta vez Elaine, aislada en el castillo e inmersa en un mundo de fantasía también morirá al huir de su palacio en busca de su caballero[2].

Se trata, como fácilmente podemos observar, del mismo viaje a través de una topografía muy peculiar que incluye dos espacios simbólicos muy definidos: el castillo (HALL) o el palacio (PALACE) y el mar (SEA) con el resultado final de una guerra, lucha, muerte o destrucción. Evidentemente nos encontramos con unidades topográficas utilizadas con un claro sentido

transliteral, metafórico. La primera pregunta que podríamos formular es qué significado oculto se esconde en cada uno de los términos antitéticos del binomio HALL vs. SEA, que la mayoría de los poemas de Tennyson pone en juego. La segunda pregunta, consecuencia directa de la primera, es qué debemos entender con este concepto de viaje de un espacio a otro. La respuesta a tales preguntas, creemos, puede ser fundamental para aclarar no sólo lo peculiar de muchos de los argumentos de los poemas de nuestro autor sino sobre todo la supuesta incoherencia semántica que muchos críticos han señalado en la resolución final o desenlace de los mismos. El gran problema metodológico sigue siendo descifrar el significado de unos espacios poéticos utilizados como símbolos. Como señalábamos en el capítulo II, estos carecen, a diferencia de la metáfora, de estructura lingüística o textual. Son ante todo fenómenos discursivos con un fuerte componente pragmático, por lo que cualquier intento de descodificación semántica basada en un análisis puramente textual está condenado al fracaso desde su comienzo. Tennyson evidentemente complica aún más las cosas al utilizar una estructura textual que sólo parece reforzar una lectura literal de los signos. Nada parece indicar en principio que un signo como el CASTILLO en el que habita la joven Maud deba ser objeto de una interpretación simbólica. Por el contrario, el poema analizado aisladamente, i.e., sin conexión alguna con el resto de la producción poética de nuestro autor, parece, y citamos de nuevo a Sherry (1979) "resistir tal lectura". Sin embargo, las imágenes topográficas -HALL, VALLEY, SEA- adquieren una disposición tan reiterativa en la obra de Tennyson que no resulta equivocado al menos emprender una exégesis de las mismas no en términos positivos sino simbólicos. Esto nos lleva a considerar en primer lugar

qué concepto en concreto hereda Tennyson de la tradición transcendentalista (Coleridge, Trench, Carlyle, Maurice...) con respecto al símbolo.

8.1. LOS SÍMBOLOS EN TENNYSON

Como ya hemos notado, el transcendentalismo impone una concepción del lenguaje basada principalmente en significados simbólicos, transustanciales. Para el idealismo de Coleridge el símbolo es simplemente "the traslucence of the eternal through and in the temporal" (*Complete Works*, 437); para Carlyle, todo objeto -e incluimos aquí a las palabras- son sólo el símbolo de una realidad espiritual oculta. Sabemos positivamente por la conversación que Tennyson mantuvo con William Knight que aquel sostuvo una concepción del lenguaje en términos muy cercanos a los expuestos por los autores transcendentalistas. Tennyson creía que el verdadero significado de las formas materiales descansaba en el concepto fundamental de ANALOGÍA con la divinidad: *...the outward world, where the ladders and symbols are, is surely more of a veil which hides the Infinite than a mirror which reveals it.* (Page, 1983: 182). La cita es importante en tanto que condensa algunos términos claves para una concepción del lenguaje que afirma la naturaleza simbólica de los signos. La materialidad de los mismos -ya sea las propiedades empíricas de los objetos o la misma estructura fónica de las palabras- es sólo un VELO (*veil*) que oculta su significado espiritual. La expresión de Tennyson coincide, pues, con la definición carlyleana del símbolo como *garment* o *clothing* que recubre la verdadera esencia espiritual de las cosas, i.e., su conexión con un proyecto de significado universal de transcendencia metafísica. Se trata de la misma idea que ya expusimos al

comentar un poema tan revelador en este sentido como *Whispers*. Más allá de la forma material de la naturaleza, se esconde un mensaje espiritual difícil de expresar en palabras -*A hint of somewhat unexpres't*- y que se halla íntimamente relacionado con el vago dominio de las pasiones: *Something of a pain, -of bliss -of love /But what, were hard to say*. Tennyson, por tanto, cree en un universo donde la materia sólo puede ser significativa en tanto que signatura de un mensaje metafísico[3]. Dado que el lenguaje es sólo un microcosmos que opera analógicamente de un modo similar al mundo, la estructuración semántica del mismo debe responder a idénticos resortes. Cada unidad lingüística debe ser también un velo que oculte un significado transustancial. De lo que se trata en definitiva es de reafirmar la naturaleza simbólica del lenguaje y de negar el concepto de mímesis o de *speculum*. Un signo evoca, no representa. La imagen referencial de una palabra no es una imagen empírica del objeto (PICTURE-WORD) sino un concepto mental que provoca una reacción emotiva en el sujeto[4].

Tal preocupación por la lengua que Tennyson mantiene en su poesía sólo ha empezado a ser objeto de atención crítica en la última década. A partir de las palabras de Dwight Culler a este respecto: "It is not too much to say that language and poetry played for Tennyson the same role that nature played for Wordsworth" (1977:8), se ha comenzado a estudiar de un modo más exhaustivo la influencia que las teorías del lenguaje de la época tuvieron en el poeta (Greig Scott: 1980; Allan Dale: 1980). Un estudio más complejo es el llevado a cabo por David Shaw (1987) en su libro *The Lucid Veil. Poetic Truth in the Victorian Age*. Por último, Donald S. Hair (1989; 1991) ha recapitulado algunos de los resultados de los autores anteriores.

El análisis de Allan Dale, basado exclusivamente en ***In Memoriam***, demuestra cómo muchas de las imágenes del poema surgen de una concepción apostólica del lenguaje, sistematizada por R.C. Trench. A parecidas conclusiones llega Hair (1989: 1-14) para explicar el significado de una expresión como *Matter-moulded forms of speech* aparecida en la estrofa XCV de ***In Memoriam***. Para el crítico la expresión sólo llega a ser plenamente significativa si la entendemos no sólo como una declaración empirista del carácter del lenguaje ("matter") sino al mismo tiempo como la intervención de conceptos abstractos derivados de Coleridge, tales como el poder modelador de la mente en la construcción del significado de las palabras ("moulded forms"). Scott (1980) realiza un estudio magistral de la influencia de filólogos como Trench y Müller en el uso que Tennyson hace de ciertas palabras con un significado no actual sino etimológico dentro también de su poema ***In Memoriam***. Por último, el libro de Shaw no es un análisis centrado en el lenguaje de Tennyson sino en un área más compleja y extensa como es la poética victoriana. Shaw parte del concepto de "lucid veil" como categoría central para dilucidar la especificidad de la poesía de la época frente a la práctica poética mimética anterior. Si en esta última el término epistemológico clave en el arte era la imagen empirista del *espejo y la lámpara*, i.e. representación iluminadora de la realidad natural (Abrams: 1953), en la poética de Tennyson, Browning o Arnold el cambio se opera al sustituir la representación mimética por una construcción idealizada de la naturaleza, según la cual cada objeto es, mediante un proceso de analogía, portador de un significado espiritual. El estudio de Shaw es, por tanto, fundamental para comprender los mecanismos ideológicos implícitos en la concepción de la poesía, del objeto artístico y de la naturaleza del lenguaje dominante en gran

parte de la práctica poética victoriana. La metáfora "the lucid veil" es, por consiguiente, válida e ilustrativa de un discurso donde el signo se define como tal en tanto que símbolo que oculta en función de su materialidad (VEIL) pero que revela su significado analógico transustancial (LUCID) a aquellos capaces de ver más allá de las formas, según el axioma cognoscitivo transcendentalista. El problema que se plantea es dilucidar qué modelo de lenguaje verdaderamente resulta operativo en el discurso poético tennysoniano. Shaw (1987) considera que la obra del autor está estructurada desde una perspectiva tanto mimética como simbólica. Los principios del ESPEJO y del VELO TRANSPARENTE operan en la construcción del objeto poético en el discurso de Tennyson. Así los idilios domésticos que compuso el poeta (*The Gardener's Daughter*, *The Northern Cobbler*, por ejemplo) corresponderían a un principio de representación mimética de base empirista:

> *The realistic portrayal of the houses, manners and habits of speech of different classes in Tennyson's immensely popular English idylls is the generic equivalent of Locke's tabula rasa on which data are inscribed in the form of synthetic a posteriori judgement. The common domain that is transcribed in such genres consists of the primary qualities and of the judgemental inferences which empiricists like Locke and Mill have identified and described.* (48)

Sin embargo, un discurso como ***In Memoriam A.H.H.*** estaría informado no por una representación objetiva de la realidad natural sino por una evocación de los elementos del paisaje, a los que el poeta dota de una carga

emotiva y simbólica. Shaw propone como ejemplo la estrofa LXXXVI en la que la voz poética se dirige a un agente natural, el soplo de aire tras la lluvia: *Air, fan my brows, and sigh the tall new life*. Para Shaw lo verdaderamente relevante es que Tennyson no hace un uso descriptivo de las palabras. No se trata de una descripción de un fenómeno metereológico sino de una analogía espiritual. El aire al que Tennyson se dirige es una imagen de su espíritu y la lluvia que acaba de caer es simplemente otro reflejo analógico de su llanto, de las lágrimas derramadas por el amigo perdido:

> *From this point on, the springtime lanscape that Tennyson evokes in the lyric becomes less and less descriptive. They are elements now of a dedicatory formula, of a prayer to God to bind the soul with obligation and affection. No longer confined to what Mill calls the descriptive use of words, Tennyson draws upon optative verbs and subjunctive moods to refine and transform the impressions he receives. The power of nature to console depends upon the efficacy of his petition. The meterologist's statement that the air is purer after a rainfall has a different philosophical grammar from Tennyson's statement that the "ambrosial air" has sacramental power.* (19)

Tennyson desde esta perspectiva produce un discurso ambivalente: ciertos poemas se encuentran dominados por un criterio de representación positivista frente a otros en los que la descripción realista desaparece para dar pie a una evocación de los objetos naturales a los que se les impone un significado espiritual analógico.

La posición de Dale (1980) es similar a la sostenida por Shaw, pero Dale considera que el discurso tennysoniano está mucho más cercano a una concepción idealista del lenguaje de origen kantiano y transmitida al poeta por los apóstoles (Maurice, Trench ...) que a una concepción empirista del mismo:

> *Tennyson, of course, was, like Trench, an Apostle, and if what I have said about Trench's view of language being simply an elaboration of views commonly held among the Apostles is true, then it is, again, a reasonable surmise that Tennyson thought about language in very much the same way that Trench did.* (151)

Por último, Donald S. Hair (1989; 1991) sitúa ambos paradigmas del lenguaje -el empirista de Locke y el idealista de Coleridge- en igualdad de condiciones a la hora de estructurar formal y semánticamente el discurso poético tennysoniano:

> *"Matter-moulded forms of speech" is thus a compressed and complex phrase. It seems to refer primarily to the empiricist assumption that all words, however general or abstract, may be traced back to sense-data. "Forms" and "moulds", however, suggest the shaping power of the mind and the activities by which it makes experience intelligible. One reading points to Locke and his followers; the other points to Coleridge and his attempt to mediate between subject and object, perceiver and*

perceived. Both readings are necessary if we are to appreciate the richness of Tennyson's complaint. (14)

Las posiciones críticas, por tanto, con respecto al papel que desempeñan los dos paradigmas del lenguaje difieren ligera pero substancialmente:

1. Shaw y Hair son partidarios de un análisis en el que ambos modelos discursivos sean operativos.

2. Dale, por el contrario, apoya la tesis de que la poesía de Tennyson está informada principalmente por un modelo de lenguaje idealista.

El problema teórico consiste de nuevo en dilucidar si son los significados objetivos, empíricos del signo los fundamentales en la estructuración semántica de la producción poética de Tennyson, o si por el contrario, son los puramente simbólicos y espirituales los que predominan. En mi opinión, las tesis de Shaw y Hair son históricamente más acertadas que la expuesta por Dale. Es cierto que existe todo un conjunto de asociaciones analógicas de base espiritual en torno a numerosas unidades discursivas -de las que el poeta era plenamente consciente- pero no es menos cierto que desde un punto de vista textual sus poemas -contadas excepciones- refuerzan una lectura literal, fenomenológica. Entre los recursos que Tennyson constantemente utiliza para no violar una concepción empiricista del objeto referencial se encuentran, como ya expusimos en el capítulo 1:

(i) Una aparición textual muy frecuente de una figura retórica como el símil, en el que el término análogo ha sido construido sobre una información sensorial constatable.

(ii) Una disminución drástica de la metáfora animista de la naturaleza, al implicar dicho tropo una violación de las leyes objetivas de la representación del mundo natural.

(iii) Un elevado porcentaje de imágenes visuales (PICTURE-WORDS) que produce como resultado un alto grado de representación mimética en sus poemas, lo cual evidentemente invalida la utilización de símbolos, puesto que se presta mayor atención a la forma externa del objeto, a la descripción minuciosa de la misma que al significado analógico ímplicito.[5]

La dificultad inherente en la vertebración semántica de los discursos de Tennyson radica en que ambos modelos de lenguaje -transcendentalismo y positivismo- operan simultáneamente, si bien existe una fuerte presión del segundo. En mi opinión, la poesía de Tennyson intenta una difícil reconciliación entre ambos del siguiente modo:

(i) En un primer nivel, los textos deben ser construidos por medio de un lenguaje que no niegue el conocimiento empírico de la realidad: de ahí el interés del autor en demostrar que todas sus imágenes están fabricadas siguiendo un criterio de objetividad, incluso en aquellos casos en los que la violación de las leyes fácticas es flagrante[6].

(ii) En un segundo nivel, determinados signos son dotados de un significado espiritual siempre que esto no suponga una violación abierta del principio de veracidad positivista impuesto. Por supuesto que el recurso más apropiado para conseguir esta doble imbricación semántica -empirista y transustancial- es el símbolo. El símbolo supone, en palabras de Coleridge, "una revelación de lo infinito a través de lo finito". De lo que se trata es de utilizar la imagen empírica del objeto tal y como esta aparece a los sentidos como portadora de un significado subjetivo. De este modo se consigue la

fusión sujeto-objeto que los transcendentalistas perseguían. Tennyson es consciente de que mediante una utilización soterrada de símbolos, su poesía sigue siendo objetiva, i.e., veraz con respecto a la representación del mundo. Es sólo en un segundo estadío que hay que prestar atención al "pensamiento dentro de la imagen" ("the thought within the image", Memoir, II, 127). El significado simbólico, al carecer de estructura lingüística, no interfiere en absoluto en la representación objetiva de la realidad, y, por tanto, se integra plenamente dentro de la estética positivista dominante. Por consiguiente, no se trata de que el credo lingüístico apostólico domine por completo la estructuración semántica de la poesía de Tennyson, como argumenta Dale (1980). Ni de que el modelo de lenguaje empirista sea el motor de algunos de los poemas del autor frente a otros construidos sobre una base transcendentalista, como apunta Shaw (1987). En todos los casos se trata de una difícil convivencia de ambos paradigmas: el signo es siempre utilizado como imagen empírica del objeto en un primer estadio, si bien posteriormente se le carga de un significado analógico transustancial. Teniendo esta premisa fundamental en cuenta, analicemos cómo algunos de ellos operan en ***Maud***.

8.2. LOS ESPACIOS POÉTICOS EN **MAUD**

Existen en la poesía tennysoniana desde sus comienzos una serie de unidades discursivas que en todo momento pueden ser descodificadas como unidades simbólicas propiamente dichas. Las unidades a las que nos referimos son el castillo (HALL, PALACE), el valle (VALLEY, VALE) y el mar (SEA). A un nivel secundario también podemos analizar como portadores de un significado transliteral el jardín (GARDEN), el bosque (WOOD), el río (RIVER,

BROOK, RIVULET) y la ciudad (CITY, VILLAGE). Dado que dichas unidades responden a realidades topográficas bien delimitadas dentro de la representación del mundo natural en el discurso literario de Tennyson las denominaremos de aquí en adelante ESPACIOS. Dado también que el significado simbólico que encarnan guarda una estrecha relación con la concepción de la propia poesía nos referiremos a ellas con el nombre de ESPACIOS POÉTICOS[7]. Como ya hemos apuntado, su presencia textual determina en gran medida la estructura discursiva de gran parte de sus poemas. Nuestra tesis fundamental en este sentido es demostrar que a través de las mismas puede leerse toda una trayectoria de la evolución que el propio discurso poético debe sufrir desde un concepto empiricista de la poesía hasta una concepción transcendentalista de la misma; una trayectoria que en el desarrollo argumental es representada por medio de un viaje desde un remoto e inaccesible castillo hacia un profundo y misterioso mar.

I

Una lectura detenida de ***Maud*** nos revela que en la misma operan los siguientes elementos topográficos ordenados de arriba a abajo:

(a) El castillo (HALL) y el jardín (GARDEN).

(b) El valle (VALLEY) y el bosquecillo (LITTLE WOOD).

(c) El riachuelo (RIVULET)

(d) La ciudad (VILLAGE)

(e) El mar (SEA)

Se trata de ESPACIOS POÉTICOS que ya había sido sistemáticamente usados en anteriores producciones poéticas, por lo que nos referimos a las

mismas para intentar descodificar su significado. Como comprobaremos, estos cuatro *espacios poéticos* son estructuras espaciales completamente cerradas y cada una de ellas se encuentra en una posición dialéctica con respecto a las otras. También necesitamos aclarar que la voz poética -el "yo" del poema- se encuentra situado en el segundo de los espacios. Este es al menos inicialmente su punto de partida, si bien es obligado a emprender un viaje hacia el último de los indicados -el mar-, no sin antes haber recorrido el castillo y la aldea. Veamos detenidamente cómo cada uno de los *espacios poéticos* ocupan un lugar prominente en el desarrollo del poema y cuál es el significado simbólico que los mismos representan.

8.3. EL CASTILLO (HALL)

La primera aparición del castillo la localizamos en I. xvi.i.1-2 :

I am sick of the Hall and the hill, I am sick of the moor and the main
Why should I stay? Can a sweeter chance come to me here?

Se trata como veremos en la siguiente estrofa de la residencia de la joven doncella, Maud, con la que el protagonista solía compartir sus juegos en la infancia:

Maud with her venturous climbings and tumbles and childish escapes,
Maud the delight of the village, the ringing joy of the Hall,

Maud with her sweet purse-mouth when my father dangled the grapes,

Maud the beloved of my mother, the moon-faced darling of all

(I.i. xviii. 69-72)

Más tarde encontramos la segunda referencia textual al castillo (I.iv.ii.108-113). El protagonista describe el paisaje que desde el valle se contempla:

Below me, there, is the village, and looks how quiet and small!
And yet bubbles o'er like a city, with gossip, scandal and spite;
And Jack on his ale-house bench has as many lies as a Czar:
And here on the landward side, by a red rock, glimmers the Hall;
And up the high Hall-garden I see her pass like a light;
But sorrow seize me if I ever let that light be my leading star.

[El subrayado es mío]

La pregunta fundamental es doble:

(1) ¿Qué significado simbólico podemos asociar con la visión de un castillo dominado por la presencia de una joven que misteriosamente deambula por su jardín?

(2) ¿Cúal es la primera representación icónica que obtenemos de Maud?

La respuesta a tales preguntas estrechamente relacionadas puede ayudarnos a comprender la compleja red de significados que operan en este primer espacio poético. Evidentemente la clave sólo puede encontrarse en una

revisión profunda de los numerosos castillos que dominan la producción poética de Tennyson. Pero analicemos en primer lugar qué asociaciones analógicas pueden establecerse con dicho lugar. Distingamos al menos tres niveles:

(1) Un nivel social: El castillo es por excelencia el símbolo de una clase aristócrata feudal.

(2) Un nivel de conocimiento: El castillo por su posición topográficamente más elevada que el resto de los *espacios poéticos* representa analógicamente el grado sumo de percepción de la realidad.

(3) Un nivel de lengua: Por la misma razón el castillo también representa el ideal supremo de lengua: la poesía.

8.3.1. EL CASTILLO: NIVEL SOCIAL

A un nivel social el castillo (HALL) representa la morada tradicional de una familia aristócratica, de una clase nobiliaria ("country gentry") que ya desde fines del S.XVII perdía posiciones político-económicas de privilegio a favor de una clase burguesa ascendente. Se trata, por lo que a mediados del S.XIX se refiere, de una clase que nostálgicamente conserva ciertos rituales tradicionales de liderazgo ("a licentious, socially regressive aristocracy", en palabras de Eagleton: 1984, 10) pero que paulatinamente se incorpora al nuevo modelo de producción: el capitalismo[8]. Nos encontramos, por consiguiente, ante un lugar real y más tarde simbólico asociado a la nobleza, a la clase social más elevada. En el caso que nos ocupa, el castillo que el protagonista observa junto a una roca es la residencia de la familia de Maud, una familia que precisamente no es aristocrática sino un ejemplo más de los

nouveaux riches, i.e. de las clases que han ascendido económicamente a través de la práctica del nuevo modelo económico. Desde las primeras estrofas del poema sabemos con certeza que la causa de este ascenso repentino ha sido el negocio fraudulento, del que ha sido víctima el padre del protagonista y que ha acabado con la muerte -suicidio- de este. Se trata del motivo inicial con que se abre el poema: *I hate the dreadful hollow behind the little wood*; de la trampa en la que aquel ha caído:

For there in the ghastly pit long since a body was found,
His who had given me life. -O father! O god! Was it well?
Mangled, and flattened, and crushed, and dinted into the ground:
There yet lies the rock that fell with him when he fell.

Did he fling himself down? Who knows? For a vast speculation had failed,
And ever he muttered and maddened, and ever wanned with despair.

(I.ii.5-8 / I.iii.9-10)

El hoyo, la zanja en la que cae el padre admite una interpretación más allá de la puramente literal:

(1) Es susceptible de ser analizada como una imagen de la fosa secreta llena de fuego en la que Ixion arrojó a su suegro Deioneus. En ambos casos, i.e., tanto por lo que se refiere a la figura mitológica de este último y al padre del héroe en ***Maud***, nos hallamos con dos víctimas de la ambición

desmesurada, dos personas tentadas por la fuerza destructiva del dinero. Esta es al menos la interpretación moralizante que de la leyenda clásica expone Ruskin en ***Unto this Last***. Se trata, como el eminente crítico apunta, de un símbolo del castigo que debe ser inexorablemente infligido a todos aquellos tentados por las riquezas:

> *(...) whence Ixion is said first to have invited his guests to a banquet and then made them fall into a pit with fire; which is the type of the temptation of riches issuing in imprisoned torment, torment in a pit (as also Delmas'Silver Mine).* (UL, 104).

Ruskin utiliza como apoyatura de su exégesis de la leyenda clásica el pasaje de la Mina de Plata de Delma en la obra de Bunyan, ***The Pilgrim's Progress***; un pasaje en el que todos los cegados por el brillo del vil metal ("dazzled by the coin-glitter") acaban pereciendo en una fosa:

> *... a little Hill called Lucre, and in that Hill a Silver Mine; which some of them had formerly gone that way, because of the rarity of it, had turned aside to see; but going too near the brink of the pit, the ground being deceitful under them, broke, and they were slain (...).*

(2) Sin embargo, un elemento como "the dreadful hollow" o "the ghastly pit" con el que se inicia el discurso de ***Maud*** también puede ser interpretado como una unidad simbólica con claras referencias a las fauces

voraces de Leviatán, el monstruo marino, siempre abiertas para devorar a sus víctimas y condenarlas a los tormentos de un abismo infernal. Existe a este respecto una evidencia textual que podría apoyar tal lectura: la fosa o zanja que aparece en la primera estrofa está personificada como una enorme boca sangrienta dispuesta en todo momento a engullir a todo aquel que se acerque:

I hate the dreadful hollow behind the little wood.
Its lips in the field above are dabbled with blood-red heath,
The red-ribbed ledges drip with a silent horror of blood,
And Echo there, whatever is asked her, answers: "Death".

(I.i.i. 1-4)

Esta interpretación viene corroborada por el hecho de que la fosa se encuentra "behind the little wood". El bosque, como veremos más adelante, es al menos desde una perspectiva, un símbolo de una naturaleza dominada por un proceso de selección natural, i.e., de un reino natural regido por la "supervivencia del más apto":

For nature is one with rapine, a harm no preacher can heal;
The Mayfly is torn by the swallow, the sparrow speared by the shrike,
And the whole little wood where I sit is a world of plunder and prey.

(I.iv iv.123-125)

El bosque representa al menos metonímicamente el concepto de naturaleza darwinista, un concepto que, según comentábamos, también era susceptible de ser aplicado al dominio de relaciones sociales difíciles y conflictivas segregadas por la práctica socio-económica burguesa. Así el aparentemente inocente bosquecillo actúa como emblema de un universo de "plunder and prey"; un universo cuyas leyes hacen que el alcaudón devore al gorrión, de idéntico modo que el padre del protagonista ha sido víctima del engaño y de la ruina económica causada por el padre de Maud. Se trata, por consiguiente, de trasladar la visión darwinista del equilibrio de las especies como potencial y actualmente operativa en el plano político-económico. Lo que resulta importante al menos desde un punto de vista simbólico es el hecho de que la imagen del "dreadful hollow behind the little wood", icónicamente representada en forma de terribles fauces devoradoras, actúe como el emblema por antonomasia de un mundo natural y social que aniquila a los más débiles[9].

El castillo, por tanto, es el símbolo de la aristocracia, la clase social más elevada, el lugar que metafóricamente representaría a la misma, pero en el caso del castillo de Maud nos encontramos con un lugar que paradójicamente es falso en este sentido, artificial e inservible como símbolo, puesto que la familia de aquella no es sino lo que Carlyle denominaría en términos de "sham aristocracy". Su riqueza no es un don heredado de un linaje sino adquirido ("Your father has wealth well-gotten") a través de la práctica fraudulenta de la especulación, una actividad económica que en nada se relaciona con las actividades tradicionalmente desarrolladas por la clase nobiliaria ("country gentry"). El padre de Maud, sabemos por el verso I.iv.x.159, siempre está de negocios en Londres ("Your father is ever in

London..."); en realidad nunca aparece como personaje presente en el castillo ("That old man never comes to his place: /Shall I believe him ashamed to be afraid? I.xiii.iii.467-468). Se trata de un típico ejemplo de la nueva burguesía rápidamente enriquecida e involucrada en actividades industriales o mercantiles. El pretendiente a marido que se propone a Maud ("This new-made lord, whose splendour plucks /The slavish hat from the villager's head" I.x.i.332-333) representa junto con el hermano de esta los más claros ejemplos de la clase económica y políticamente dominante: en este último caso nos encontramos con un representante de la figura del "cotton-spinner", el prototipo por excelencia del villano social en la poesía de Tennyson. Su castillo, aún más que el de Maud, también resulta ilustrativo de un lugar que ha perdido su tradicional connotación nobiliaria:

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 cockney ear.
(I.x.i.347-350)

En ambos casos, nos encontramos, pues, con una forma material, con una realidad arquitectónica (HALL, CASTLE) que ha perdido totalmente sus características ontológicas definitorias, su función simbólica original: representar el estrato más alto dentro de la ordenación social. Dicho de otro modo y traduciendo esta pérdida de evocación semántica en terminos semióticos, el problema radica en el hecho de que el significante (HALL) es

irrelevante para descodificar el significado (NOBLEZA). Los castillos que el personaje observa han dejado de ser emblemas de la aristocracia, residencias de las clases nobiliarias para convertirse en dominios de la clase económicamente más fuerte: la burguesía. Muy a pesar de que su ubicación topográfica sea la más elevada dentro de la estratificación del resto de los ESPACIOS POETICOS, es obvio que ya no simbolizan la clase social tradicionalmente más alta sino a los nuevos agentes del modo de producción capitalista. El castillo, por tanto, es una unidad discursiva en la que la realidad empírica significante se revela incapaz de encarnar su significado transustancial por antonomasia. Volveremos a este punto más tarde cuando hagamos referencia a este *espacio poético* como simbólico de un modelo de poesía también falso y caduco. Pero centremos nuestra atención por el momento en una característica constantemente asociada con la imagen de dicha unidad espacial a lo largo de la producción poética de nuestro autor: nos referimos al sentimiento obstinado de orgullo enfermizo que generalmente acompaña a la idea de grandeza social y a la reputación de un buen nombre. Un buen ejemplo ilustrativo del castillo como símbolo del orgullo aristocrático lo podemos encontrar en *Aylmer's Field 1793* (R337):

Sir Aylmer, Aylmer, that almighty man
The country God, -in whose capacious Hall
Hung with a hundred shields, the family tree
Sprang from the midriff of a postrate king.

(1-4)

La primera consecuencia de este orgullo infundado, del que Aylmer es simplemente una víctima, es la muerte de los dos jóvenes: Edith, su hija, y su enamorado Leolin, separados trágicamente por el obstáculo insuperable de una diferencia socioeconómica que anula cualquier posibilidad de enlace matrimonial. Pero el resultado final no es sólo la muerte. Es también el ocaso de la estirpe aristocrática condenada en este caso a extinguirse sin sucesión, ya que Edith es la única heredera de los Aylmer. Por ello no es sorprendente en absoluto que el poema se cierre con la visión de la destrucción completa del castillo que se derrumba y desaparece en el aire:

Then the great Hall was wholly broken down,
And the broad woodland parcelled into farms;
And where the two contrived their daughter's good,
Lies the hawk's cast, the mole has made his run,
The hedgehog underneath the plantain bores,
The rabbit fondles his own harmless face,
The slow worm creeps, and the thin weasel there
Follows the mouse, and all is open field.

(846-853)

El final es muy característico de los poemas de Tennyson: se trata de una visión en el fondo nostálgica de la extinción de la clase nobiliaria[10]. El resultado de su desaparición no es la creación de un nuevo orden social donde las diferencias de clase se disipan. Por el contrario, lo que se intenta representar por medio de la metáfora de un mundo natural de "rapiña y presa" es una práctica político-económica donde la única base del contrato entre los

distintos miembros sociales es "la supervivencia del más apto", la violencia y agresión que supone la supremacía del más fuerte sobre los débiles. "All is open field" nos habla de un mundo donde no existe criterio de ordenación ni autoridad reguladora del concierto social, sino la brutalidad de un proceso de "evolución económica" que aniquila a los más inermes en este sentido.

La visión del castillo (HALL) como símbolo de opresión social evidentemente reaparece en *Maud*. El orgullo -el mal y la causa final de los agonizantes Aylmer- es de nuevo asociado con la familia de Maud y cada miembro de la misma parece actuar movido por tal sentimiento. Los hermanos de la joven no pueden ocultar su soberbia cuando se encuentran con el protagonista en su camino:

I bowed to his lady sister as she rode by on the moor;
But the fire of a foolish pride flashed over her beautiful face.
O child you wrong your beauty, believe it, in being so proud;

(I. iv. iii.116-118) [El subrayado es mío]

Scorn'd, to be scorn'd but 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 vext with his pride!

(I. xiii. i. 444-448)

Sólo Maud parece estar a salvo de este mal, pero el protagonista es incapaz de adivinar sus verdaderos sentimientos hasta su encuentro fortuito en la iglesia del pueblo:

And once, but once, she lifted her eyes,
And suddenly, sweetly, strangely blush'd
To find they were met by my own;
And suddenly, sweetly, my heart beat stronger
And thicker, until I heard no longer
The snowy-banded dilettante,
Delicate-handed priest intone;
And thought, is it pride, and mused and sighed:
"Now surely, now it cannot be pride."

(I.viii.305-313)

A nivel social, la imagen del castillo que en la topografía del paisaje simbólico tennysoniano ocupa el lugar más elevado -situado sobre una roca o promontorio- representa, pues:

(i) La morada tradicional de una clase nobiliaria en vías de extinción.

(ii) El sentimiento de orgullo enfermizo de un grupo social incapaz de salir de su propio estancamiento.

Ahora bien, en el caso de ***Maud***, el castillo ha perdido su primera función simbólica: ya no es el epítome de la aristocracia ni en el sentido etimológico ni en la acepción socioeconómica del término. Sin embargo, la nueva familia ocupante sigue siendo presa de un fuerte sentimiento de orgullo causado por su acaudalada posición económica. El orgullo -la soberbia- es sin

duda una de las palabras claves en la poesía tennysoniana: se trata de uno de los pecados capitales, la creencia en la autosuperioridad frente a los otros y frente a Dios[11]. Ya en los primeros poemas Tennyson había manifestado un enorme interés en mostrar el ocaso de los imperios, la caída de los conquistadores, etc; episodios en su mayoría motivados por un código de actuación regido por dicho pecado, tal y como expusimos en el capítulo anterior (Cfr. ***Poems by Two Brothers***, 1827). Se trata por lo general de la signatura más clara de la corrupción del alma, de la muerte del espíritu y, por consiguiente, el indicio más claro de la desaparición histórica de todo aquel individuo o colectivo movido por tal sentimiento. Por ello no es extraño que imperios como el romano, ciudades como Jerusalén (*The Fall of Jerusalem*, R34: "Thy pride shall be crusted", verso 2) o Babilonia (*Babylon*, R46) o, por último, linajes como el de los Aylmer, todos ellos víctimas de dicho pecado, estén condenados a perecer. La familia de la doncella tampoco está exenta de tal fin: el hermano ("the Assyrian Bull", "the scapegoat of the race") muere tras el duelo con el protagonista y Maud se suicida tras saber la tragedia. De nuevo nos encontramos con la inexorable desaparición de una familia. No hay sitio para una falsa aristocracia, caduca y orgullosa, e incapaz de dirigir a un pueblo política y económicamente en el universo poético de Tennyson: como en *Aylmer's Field* el castillo de Maud debe ser destruido.

8.3.2. EL CASTILLO: NIVEL DE CONOCIMIENTO

En la poesía de Tennyson encontramos una abundante utilización de la imagen del HALL como emblema del más alto grado de conocimiento intelectual o científico (KNOWLEDGE). Se trata, por lo general, de un

conocimiento positivista, i.e., de la materia y las formas de los objetos; un conocimiento que sólo acepta como verdad del mundo una información sensorial acerca del mismo. ***In Memoriam A.H.H.*** ya había planteado el problema de la búsqueda de un modelo epistemológico que no estuviese sujeto a las categorías fenomenológicas de Tiempo y Espacio, un conocimiento desprovisto de la accidentalidad y contingencia de la materia. El viaje cognoscitivo se había llevado a cabo desde una posición de la negación de todo, provocada por el dolor de la ausencia del amigo, hasta llegar a un proceso de duda y tras este a un reconocimiento explícito de la existencia de una dimensión espiritual oculta a los sentidos y presente en todos los objetos. La negación inicial del espíritu estaba motivada por la imposibilidad de obtener un conocimiento positivo de nociones y abstracciones metafísicas (la pregunta qué hay despues de la muerte). La naturaleza se mostraba entonces como una forma material hueca ("a hollow form", III.12) carente de cualquier vestigio de espiritualidad. Arthur Hallam, al morir, i.e. al perder su materialidad, había dejado de existir, había dejado de ser parte de la realidad fenomenológica. Asistimos, pues, a un proceso de evolución mental muy típico en la ideología victoriana: dado que al conocimiento empírico sólo puede llegar a una aprehensión de la realidad material, se trata ahora de negar la existencia del mundo obstruyendo cualquier información meramente sensorial. Dicha etapa coincidiría, pues, con la fase de *Everlasting No*, a la que había llegado Teufelsdröckh en su búsqueda incansable de la verdad. Al negar todo tipo de fuente empírica de conocimiento, se produce inevitablemente también una negación del YO, una aniquilación de la propia realidad personal. Las siguientes fases del proceso cognosctivo incluyen en este caso una suspensión del juicio ("Suspension of

judgement", en palabras de Mill; "Centre of Indifference", en palabras de Carlyle). El paso siguiente es el descubrimiento del significado espiritual de cada elemento del Universo como un todo y no como suma de las partes. Nos encontramos, pues, con una afirmación rotunda de la dimensión transcendental del objeto en el que el sujeto ha logrado fundirse, i.e averiguar su relación con el mismo y su papel en el enorme proyecto de significado espiritual universal. El sujeto deja de ser, pues, una entidad limitada y aislada para integrarse como signo de un mensaje espiritual en mayúsculas. La comprensión de este mensaje es lo que Tennyson denomina con el término de WISDOM. En realidad, de lo que se trata es de una exposición de las bases del conocimiento transcendentalista: el reconocimiento explícito de la accidentalidad del significante (la materialidad de las cosas) y el descubrimiento del significado (la espiritualidad de las mismas). El binomio antitético KNOWLEDGE (conocimiento positivo) vs. WISDOM (conocimiento transcendental) aparece con toda claridad en la estrofa CXIV de ***In Memoriam***:

Who loves not knowledge? Who shall rail
Against her beauty? May she mix
With men and prosper! Who shall fix
Her pillars? Let her work prevail.
But on her forehead sits a fire.
She sets her forward countenance
And leaps into the future chance,
Submitting all things to desire.
Half-grown as yet, a child, and vain-
She cannot fight the fear of death.

What is she, cut from love and faith,
But some wild Pallas from the brain
Of Demons? fiery-hot to burst
All barriers in her onward race
For power. Let her know her place;
She is the second, not the first.
A higher hand must make her mild.
If all be not in vain; and guide
Her footsteps, moving side by side
With wisdom, like the younger child:
For she is earthly of the mind,
But Wisdom heavenly of the Soul.
O friend, who camest to the goal
So early, leaving me behind,
I would the great world grew like thee,
Who grewest not alone in power
And knowledge, but by year and hour
In reverence and in charity.

(***In Memoriam***, CXIV)

Nos encontramos, por tanto, con una declaración de la utilidad y necesidad de un conocimiento positivista ("Who loves not knowledge? (...) Let her work prevail"), pero al mismo tiempo con una reformulación de su verdadero objetivo y posición en la escala de valores del individuo. KNOWLEDGE sólo proporciona una aprehensión de la realidad empírica ("For she is earthly of the mind"). Por consiguiente, se muestra incapaz de hallar

respuestas a las preguntas fundamentales que el sujeto cuestiona ("She cannot fight the fear of death"), y es esta incapacidad la razón fundamental por la que debe ser relegado a un segundo plano ("She is the second, not the first"). Sin embargo, WISDOM es "heavenly of the Soul" y revela, por tanto, un conocimiento transcendental del mundo. Tennyson, sin duda, aboga por una posición ecléctica que aúne ambos paradigmas epistemológicos. KNOWLEDGE debe ser guiado por una sabiduría de la espiritualidad del mundo; de lo contrario, se convierte en una especie de encarnación diabólica, capaz de sortear cualquier obstáculo en una carrera desenfrenada por conquistar y controlar el mundo: "What is she, cut from love and faith /But some wild Pallas from the brain /Of Demons? fiery-hot to burst /All barriers in her onward race /For power."

Una exposición parecida sobre la relación de dependencia y sujeción que KNOWLEDGE debe mantener con respecto a WISDOM la encontramos en un poema como ***Hail Briton!*** (R194), escrito con toda probabilidad en la década de los treinta, y algunas de cuyas estrofas (versos 129-144) se integraron *verbatim* posteriormente en ***In Memoriam***. Pero sin duda es en ***The Ancient Sage*** (R415) donde la relación antitética entre ambos términos aparece de una forma más clara, esta vez personificada en la figura del sabio anciano, representante de WISDOM, frente al joven discípulo que encarna el conocimiento positivista. Se trata de un monólogo dramático en le que el profeta ("the Seer") redefine los límites epistemológicos de KNOWLE*DGE:*

For knowledge is the swallow on the lake
That sees and stirs the surface shadow there
But never yet hath dipt into the abysm.

(37-39)

e intenta instruir al joven en el verdadero camino de la verdad, el proporcionado por una visión transcendental del mundo:

For nothing worthy proving can be proven,
Nor yet disproven: wherefore thou be wise
Cleave ever to the sunnier side of the doubt,
And cling to Faith beyond the forms of Faith.

(64-67)

El proceso de evolución cognoscitiva que el filósofo explica a su neófito comprende una paulatina negación de la información sensorial, de las sombras que ocultan el significado espiritual de las cosas; un proceso que finalmente culmina en una desintegración del YO que pasa a fundirse con el OTRO. De nuevo, de lo que se trata es de una fusión sujeto-objeto, que permita una visión transcendental de la espiritualidad del universo; una fusión muy similar a la que Wordsworth había experimentado en su íntimo contacto con la naturaleza o la que Yeats había llegado en su teoría sobre el sueño como verdadera fuente de inspiración poética[12]:

...for more than once, when I
Sat all alone, revolving in myself,
The word that is the symbol of myself,
The limit of the Self was loosed,
And past into the Nameless, as a cloud

Meets into heaven. I touched my limbs, the limbs
Were strange not mine -and yet no shade of doubt,
But utter clearness, and through loss of Self
The gain of such large life as matched with ours
Were Sun to spark -unshadowable in words,
Themselves but shadows of a shadow-world.

(229-239)

Tal experiencia cuasi-mística que narra el anciano coincide con la vivida personalmente por el propio Tennyson:

> *...a kind of waking trance I have frequently had, quite up from boyhood, when I have been all alone. This has generally come upon me through repeating my own name two or three times to myself silently... and this is not a confused state, but the clearest of the clearest.* (***Memoir***, I. 320)

En realidad ambas suponen un claro rechazo de las pautas del conocimiento empirista y una aprehensión visionaria de la realidad espiritual; un estado, en definitiva, que el poeta denominó con el nombre de WISDOM.

Ahora bien, lo que resulta típicamente tennysoniano es la utilización de una simbología muy característica para expresar un modelo de conocimiento de los sentidos, de las formas materiales, i.e. el conocimiento científico. De nuevo es el castillo (HALL) el elemento discursivo que opera como emblema de dicho modelo cognoscitivo. La imagen en realidad es totalmente analógica: si KNOWLEDGE es al menos para un determinado sector ideológico el grado

sumo de percepción cognitiva, el escalón más alto dentro del edificio del saber humano, no resulta ilógico representarlo simbólicamente a través de un castillo situado sobre un promontorio, desde el que lógicamente se divisa todo el paisaje. De nuevo, Tennyson utiliza dicho espacio arquitectónico con una connotación claramente negativa: el conocimiento que este simboliza es un conocimiento superficial, basado exclusivamente en las signaturas externas de la realidad empírica y que nunca llega a penetrar en "el secreto abierto del Universo" (Carlyle), i.e. en el mensaje espiritual de las formas. En ***The Princess. A Medley*** (1847) aparece como el dominio de Ida, la princesa hija del rey Gama, orgullosa y despiadada, que se atreve a romper el compromiso de boda con su prometido, y marcha al castillo de verano de su padre para fundar un reino cuya máxima es la instrucción y el conocimiento; un reino donde sólo es permitida la entrada a las mujeres. Se trata de un relato simbólico más allá de lo que la crítica tradicionalmente ha sostenido en este sentido: Ida representa el conocimiento científico de base empirista. En realidad ha sido cuidadosamente instruida por Lady Psyche (en latín mente, mind: "For knowledge is earthly of the mind", ***In Memoriam***, CXIV) y Lady Blanche (en francés blanco, white; una clara referencia al color simbólico de la muerte y la esterilidad)[13]:

> *I would you had her, Prince* [confiesa el padre de Ida al protagonista] *with all my heart,*
> *With my full heart, but there were widows here,*
> *They fed her with theories, in and out of place*
> *Maintaining that with equal husbandry*
> *The woman were an equal to the man.*

They harped on this, with our banquets rang;
Our dances broke and buzzed in knots of talk;
Nothing but this; my very ears were hot
To hear them: knowledge, so my daughter held,
Was all in all (...)

(125-134)

En realidad la representación icónica de Ida resulta muy significativa a este respecto. Cuando el príncipe, acompañado de sus amigos Cyril y Florian, penetran en su recinto, la imagen que perciben de ella es la de una deidad mitológica clásica. La princesa aparece como la encarnación de una nueva Palas o Minerva, una diosa guerrera de la sabiduría y la ciencia:

...out we paced
I first, and following through the porch that sang
All round with laurel, issued in a court
Compact of lucid marbles, bossed with lenghths
Of classic frieze, with ample awnings gay
Betwixt the pillars, and with great urns of flowers.
The Muses and the Graces, grouped in threes,
Enringed a billowing fountain in the midst;
And here and there on lattice edges lay
Or book or lute; but hastily we past,
And up a flight of stairs into the hall.
There at a board by tome and paper sat
With two leopards couched beside her throne

All beauty compassed in a female form,

The Princess; liker to the inhabitant

Of some dear planet close upon the Sun,

Than our man's earth; such eyes were in her head,

And so much grace and power, breathing down

From over her arched bows, with every turn

Lived through her to the tips of her long hands,

And to her feet (...)

(II. 7-27)

Resulta interesante en este sentido que Ida aparezca rodeada de las figuras de dos leopardos dóciles. El leopardo es símbolo del orgullo (Chevalier: 1969, 639) y no es accidental que la Princesa, representante de un modelo de conocimiento (KNOWLEDGE), que se define por su autosuficiencia y desvinculación de cualquier argumento metafísico para conseguir la verdad objetiva del mundo, ocupe su trono junto a dichos animales. Ida es ante todo una guerrera despiadada; el amor o o la fe no son categorías que intervengan en la construcción de su reino. Como en la estrofa CXIV de ***In Memoriam*** se asemeja más a la imagen de "a wild Pallas from the brain of Demons" que a una gentil doncella. Sus teorías sobre el Universo están en realidad tomadas de las más recientes formulaciones científicas de la época, como la teoría nebular de Laplace, según anotación del propio Tennyson, en la siguiente estrofa:

This world was once a fluid haze of light,

Till toward the centre set the starry tides,

And eddied into suns, that wheeling cast

The planets (...)

(II. 101-104)

Es asimismo incapaz de reconocer algún significado más allá del puramente material o empírico ("There sinks the nebulous star we call the Sun, /If that hypothesis of theirs be sound" IV. 1-2) y se muestra impasible hacia cualquier manifestación de afecto o puramente emotiva. Cuando una de sus doncellas entona la famosa canción "Tears, idle tears" y al final de la misma no puede ocultar su emoción, Ida no puede sino calificar el sentimiento de pérdida del tiempo pasado como "fancies hatched, /In silken-folded idleness" (IV.48-49). Igualmente la canción de amor que canta el príncipe no es para la princesa sino una manifestación estúpida inventada por los hombres para seguir esclavizando a las mujeres:

Love is it? Would this same mock-love, and this

Mock-Hymen were laid up like winter bats,

Till allmen grew to rate us at our worth,

Not vassals to be beat, nor pretty babes

To be dandled, no, but living wills, and sphered

Whole in ourselves and owed to none. Enough!

(IV.125-130)

Su sentimiento de autosuficiencia y superioridad frente al resto le impiden mostrar el más mínimo gesto de afectividad. De nuevo su reino, el castillo sobre el que ha erigido el dominio del saber, está manchado del

pecado capital de la soberbia. Frente a las cualidades de Ida y el modelo cognoscitivo que ella representa, se encuentran en directa oposición "the weird seizures" que sufre el príncipe. Se trata del rasgo más sobresaliente que define la personalidad del joven, una característica de especial importancia para entender la dialéctica encarnada por Ida y su prometido. Dicho rasgo no fue introducido por Tennyson hasta la cuarta edición del poema. Las palabras de P.M. Wallace, el editor del poema de la edición de 1891 (Lincoln), subscritas por el propio poeta, son significativas sobre este punto:

> *It must be clearly shown that it was not the glamour of [the Prince's] physical or moral brilliance that won his lady for her isolation. His too emotional temperament and susceptibility to cataleptic seizures, added for the first time in the fourth Edition of the Poem, was no doubt intended partly to emphasize this point.*[14]

La pregunta decisiva es qué significación debemos otorgar a dichos ataques de los que el príncipe es víctima. Dado que estos fueron intencionadamente introducidos por el autor, es lógico suponer que deben tener una función en el plan general de la historia del poema más allá de un mero detalle anecdótico[15]. La primera información sobre los mismos la encontramos en la primera descripción que el joven ofrece de sí mismo. Se trata de un mal heredado, de una maldición sobre su familia:

> *A prince I was, blue-eyed and fair in face*
> *Of temper amorous, as the first of May,*

With lengths of yellow ringlet, like a girl,
For on my cradle shone the Northen star.
There lived an ancient legend in our house.
Some sorcerer, whom a far-off grandsire burnst
Because he cast no shadow, had foretold,
Dying, that none of all our blood should know
The shadow from the substance, and that one
Should come to fight with shadows and to fall.
For so, my mother said, the story ran.
And, truly, waking dreams were, more or less,
An old and strange affection of the house.
Myself too had weird seizures. Heaven knows what:
On a sudden in the midst of men and day,
And while I walked and talked as heretofore,
I seemed to move among a world of ghosts,
And feel myself the shadow of a dream.

(I.1-18)

[El subrayado es mío]

Más tarde, cuando el poeta debe luchar contra el ejército en armas de Ida, cae presa de uno de esos ataques:

We crossed the street and gained a petty mound
Beyond it, whence we saw the lights and heard
The voices murmuring. While I listened, came
On a sudden the weird seizure and the doubt:

I seemed to move among a world of ghosts;
The Princess with her monstrous woman-guard,
The jest and earnest working side by side,
The cataract and the tumult and the kings
Were shadows; and the long fantastic might
With all its doings had and had not been
And all the things were and were not.

(IV. 535-545)

Decide entonces posponer la batalla y emprender la retirada. Por último, cuando debe participar en las justas y luchar contra Arac, el hermano de Ida, "the weird seizures" se apoderan de nuevo del príncipe:

And like a flash the weird affection came:
King, camp and college turned to hollow shows;
I seemed to move in old memorial tilts,
And doing battle with forgotten ghosts,
To dream myself the shadow of a dream (...)

(V.466-470)

Se trata de un estado de trance en el que la realidad fenomenológica es percibida en su dimensión de velo engañoso ("hollow shows") y en el que la información sensorial revela su incapacidad de aprehender la verdad de lo que está pasando. La definición más constante que ofrece el príncipe sobre sus extraños episodios es la de "dream". Posteriormente en la parte VI los califica de "some mystic middle state" (verso 2) en el que se obstruye por

completo la vía de los sentidos en el contacto con el mundo: "Seeing I saw not, hearing not I heard" (verso 3). La interpretación sobre el papel simbólico de dichos ataques ha sido enormemente variada a lo largo de la historia crítica sobre el poema. Pitt (1962) ofrece sin lugar a dudas la respuesta más acertada en mi opinión con respecto al posible significado de los mismos. Para la autora coinciden con las experiencias personales de Tennyson "of the dissolving of the self" a fin de conseguir un conocimiento transcendental: "the knowledge of reality lying under the thin veil of the phenomenal world as it is described in this passage from *In Memoriam* and in *The Ancient Sage*, and even in *Armageddon*, is the knowledge of a completed experience; the mind or the soul leaves its own identity and dicovers 'that which is'" (24). Si la interpretación ofrecida por Pitt es correcta -y así lo creemos- esto nos lleva a plantear "los ataques" como una manifestación externa de un sujeto que, deshaciéndose de una fuente de conocimiento empírica, inicia una fusión con el objeto a fin de obtener una aprehensión directa de la espiritualidad del mismo. En definitiva, lo que Tennyson podría estar apuntando al introducir este nuevo rasgo definitorio de la personalidad del príncipe, es la posibilidad de la existencia de un conocimiento en mayúsculas (WISDOM) en relación antitética con el conocimiento positivista y científico representado por Ida. Se trata de nuevo de recrear la misma tensión dialéctica entre una percepción de la realidad puramente sensorial y un conocimiento de la misma más allá de las formas. Las crisis del protagonista revelan, por tanto, un modelo epistemológico basado en una negación del mundo tal y como este se presenta a los sentidos, lo cual contradice las prerrogativas y axiomas cognoscitivos del reino de la despiadada princesa. De ahí que "the weird seizures" se presenten en forma de sueño, de "waking trance" en el que

apenas puede distinguirse lo real de lo irreal. El sueño es la forma perfecta de producir una visión alternativa de la realidad fenomenológica: se trata de un viaje mental en el que los sentidos cierran sus puertas al mundo. Mediante una construcción onírica de la realidad puede aprehenderse el significado espiritual y simbólico de los objetos, su relación transustancial con los otros objetos y con el propio sujeto como unidades integrantes de un esquema divino universal. La introducción, por tanto, de los extraños episodios del trance del príncipe a partir de la cuarta edición responde a una necesidad básica en el esquema argumental del poema: IDA (KNOWLEDGE) no puede edificar su reino sin la presencia y guía del PRINCIPE (WISDOM). El conocimiento de nuevo necesita de la dirección espiritual de la sabiduría: el castillo que habita la joven doncella es, por consiguiente, una construcción vacía, hueca, una mera forma material sin espíritu ("a hollow form"); un significante, en definitiva, sin significado. Al igual que el castillo que aparece en ***Maud***, de nuevo encontramos una paradoja de difícil resolución. La realidad arquitectónica palaciega es, por propia definición ontológica, la residencia de un familia aristocrática. Sin embargo, como ya apuntamos, en el caso de la familia de Maud esta no era representativa en absoluto de la nobleza sino de las clases burguesas enriquecidas con la industrialización y las actividades mercantiles. El espacio habitado es, por tanto, un espacio usurpado que ha perdido su significado simbólico primitivo para convertirse en una mera signatura semánticamente vacía:

SIGNO $HALL_1$: NIVEL SOCIAL

MAUD

SIGNIFICANTE	HALL	HALL
SIGNIFICADO SIMBOLICO	ARISTOCRACY NOBILITY	{ ∅ } (BOURGEOISIE)

Ahora bien, por lo que se refiere al nivel cognitivo, el castillo debe simbolizar el grado sumo de conocimiento, la percepción verdadera de las cosas (WISDOM). El problema que aquí se plantea es que el reino de Ida es un dominio de una forma de conocimiento (KNOWLEDGE), si no falsa, sí al menos incapaz de una aprehensión última de la realidad.

THE PRINCESS

SIGNIFICANTE	HALL	HALL
SIGNIFICADO SIMBOLICO	WISDOM	{ ∅ } (KNOWLEDGE)

El castillo habitado por la princesa, al perder el sema analógico transcendental, es una vez más una signatura falsa, un significante desprovisto de su significado original. El castillo no produce en virtud de su situación topográfica más elevada un conocimiento transcendental del universo sino un conocimiento únicamente de sombras, de la apariencia

empírica de los objetos sin adentrarse en su esencia transmaterial. Nc hay nada que el castillo de Ida permita ver: su fin es sólo detenerse en el velo ("garment") de los objetos sin llegar a descubrirlo.

En ambos casos - en el nivel social y en el epistemológico- el resultado es claramente la conservación de una estructura material pero la pérdida de la función primordial primitiva. En ambos casos igualmente, dichas estructuras espaciales están contaminadas por el pecado de la SOBERBIA, lo cual marca el inicio de su destrucción. Por lo que se refiere al reino de Ida en ***The Princess***, este es salvado de su desintegración debido a la alianza final y el compromiso entre la joven y el príncipe. Una vez más nos hallamos ante una unión simbólica entre KNOWLEDGE y WISDOM (recordemos en este sentido que ***In Memoriam*** también acababa con una alianza matrimonial de claras resonancias simbólicas); una unión mediante la cual el primero redime sus pecados de superioridad y autosuficiencia al reconocer su relación de dependencia con respecto a un conocimiento mayor. Ida se retracta de su orgullo, se hace más humilde, pide disculpas por la utilización del conocimiento para conseguir poder (de nuevo la misma idea de los fines utilitaristas expresada en la estrofa CXIV de ***In Memoriam***:

She prayed me not to judge their cause from her
That wronged it, sought far less for truth than power
In knowledge: something wild within her breast,
A greater than all knowledge, beat her down.

y acepta complaciente el amor y la entrega de su prometido. El factor decisivo para este cambio de actitud se cifra en el poema que Ida lee mientras cuida al príncipe inconsciente y aún convalesciente de sus heridas. Se trata de un idilio que se integra perfectamente dentro del plan general de la obra, siempre en términos simbólicos:

Come down, O maid, from yonder mountain height:
What pleasure lives in height (the shepherd sang)
In height and cold, the splendour of the hills?
But cease to move so near the Heavens, and cease
To glide a sunbeam by the blasted Pine,
To sit a star upon the sparkling spire;
For love is of the valley, come thou down
And find him; by the happy threshold, he,
Or hand in hand with Plenty in the maize,
Or red with spirted purple of the vats,
Or foxlike in the vine; nor caves to walk
With Death and Morning on the silver horns,
Nor wilt thou save him in the white ravine,
Nor find him dropt upon the firths of ice,
That huddling slant in furrow-cloven falls
To roll the torrent out of dusky doors:
But follow; let the torrent dance thee down
To find him in the valley; let the wild
Lean-headed Eagles yelp alone, and leave
The monstruous ledges there to slope, and spill

Their thousand wreaths of dangling watersmoke,
That like a broken purpose waste in air:
So waste not thou; but come; for all the vales
Await thee; azure pillars of the hearth
Arise to thee; the children call, and I
Thy shepherd pipe, and sweet is every sound,
Sweeter thy voice, but every sound is sweet;
Myriads of rivulets hurrying through the lawn,
The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees.

(VII. 177-207)

Lo que Ida está literalmente leyendo es simplemente la exhortación de un pastor a su doncella a que deje su inaccesible castillo y encuentre el amor en el valle. Ahora bien, lo que sin duda está interpretando es el abandono de su reino, el reconocimiento de su soberbia y la expiación de su culpa mediante una sustitución de su posición arrogante y autosuficiente simbolizada en el castillo (KNOWLEDGE) por una actitud más humilde y humanizada representada en el valle. Se trata básicamente del mismo ruego que el personaje central hace a Maud en la estrofa XXII de la Parte I del poema: "Come into the garden", y de la misma decisión que el alma poética toma en ***The Palace of Art*** (R167), al abandonar su fastuoso palacio por la sencilla cabaña construida en el vallecillo:

"Make me a cottage in the vale", she said,

"Where I may mourn and pray.
Yet pull not my down my palace towers, that are
So lightly, beautifully built:
Perchance I may return with others there
When I have purged my guilt.

(291-296)

Analizaremos este punto más detenidamente cuando centremos nuestra atención en el significado simbólico que el ESPACIO POÉTICO del VALLE representa en la teoría metapoética tennysoniana. Lo que nos interesa por el momento es destacar:

1º) Que Ida abandona su castillo, i.e. deja de dominar el reino del conocimiento positivista para aceptar una unión con el modelo de verdad propuesto simbólicamente por el príncipe (WISDOM, CONOCIMIENTO TRANSCENDENTAL).

2º) Que dicha decisión de dejar atrás un espacio topográficamente elevado se traduce en una bajada hacia el valle.

Pero analicemos otros poemas donde el castillo con su red de múltiples significados simbólicos apunte al menos en algún sentido a un conocimiento empirista. Nos referimos a ***Locksley Hall*** (R271) y a ***Locksley Hall Sixty Years After*** (R417). Se trata de poemas que la crítica tradicional ha explicado desde una perspectiva eminentemente autobiográfica (Rader: 1963; Buckley: 1969). Sin embargo, los paralelismos con otras producciones poéticas son tan abundantes que una exégesis en términos puramente biográficos deja sin explicar muchos de los elementos que operan en los mismos. Como ya expusimos, son poemas en los que aparece de una forma clara la topografía

simbólica tennysoniana: un paisaje que se extiende desde un alto castillo hasta un mar lejano. La similitud con ***Maud*** es de sobra conocida: un personaje -joven en el primer caso y anciano en el segundo- ofrece una visión crítica del mundo y de la sociedad desde su residencia -Locksley Hall-, a la que momentáneamente vuelve para abandonarla definitivamente. Aparte de las connotaciones del castillo como imagen simbólica de la POESÍA, que comentaremos más adelante, existe una alusión precisa a la relación antitética KNOWLEDGE vs. WISDOM que nos ocupa: la voz poética ha condenado una visión de la sociedad capitalista en términos muy parecidos a los encontrados en ***Maud***; de nuevo aparece la imagen del contrato social dominado por relaciones no altruistas sino egoístas, la propias precisamente del capitalismo:

> *What is it that which I should turn to, lighting upon days like these?*
> *Every door is barred with gold, and opens but to golden keys.*
> *Every gate is thronged with suitors, all the markets overflow.*
>
> (99-101)

La crítica del *modus operandi* del sistema económico enseguida da pie a una condena del conocimiento proporcionado por la ciencia:

> *Eye to which all order festers, all things here are out of joint:*
> *Science moves, but slowly, slowly, creeping on from point to point.*
>
> (133-134)

El resultado es un mundo controlado por la presencia de un conocimiento empírico ("Knowledge comes", verso 141), un conocimiento cuyos resultados son pronto superados y corregidos por el paso del tiempo. La contingencia temporal de dicho modelo cognoscitivo aparece contrarrestada por la atemporalidad de un saber no sujeto a las categorías materiales del tiempo y el espacio: *Knowledge comes, but wisdom lingers* (verso 141); un saber cuya presencia acabará por hacerse manifiesta tarde o temprano:

> *Yet I doubt not through the ages one increasing purpose runs,*
> *And the thoughts of men are widened with the process of the suns.* (137-138)

Se trata de reunificar ambos paradigmas del conocimiento reconociendo siempre la relación de dependencia de uno con respecto al otro. *Knowledge* debe ser guiado y orientado en sus formulaciones sobre el mundo por una sabiduría del espíritu que lo informa. La imagen es analógica también del patrón que debe regir en el contrato social: si, como el transcendentalismo político postula, el conjunto de clases sociales debe ser dirigido por un gobierno de los mejores, i.e. por hombres elegidos por la Providencia activa y dotados de una percepción más allá de las formas materiales, el transcendentalismo cognoscitivo también aboga por una sujeción del conocimiento empírico por un saber espiritual. El problema se plantea porque los principios transcendentalistas tanto en el nivel sociopolítico como en el estrictamente epistemológico han sido desplazados. Por ello resulta significativo que Locksley reniegue de un progreso descontrolado de la ciencia, sin ningún tipo de guía espiritual, del mismo modo que rechaza una

visión del juego social donde no existe modelo alguno de autoridad y donde la relación de dominio social, basada en la superioridad del dirigente, ha sido totalmente invertida:

Here and there a cotter's babe is royal-born by right divine;
Here and there my lord is lower than his oxen or his swine.
So the Higher wields the Lower, while the Lower is the Higher.
Chaos, Cosmos! Cosmos, Chaos, once again the sickening game
Freedom, free to slay herself, and dying while they shout her name.
Step by step we gained a freedom known to Europe, known to all.
Step by step we rose to greatness, -through the tonguesters we may fall.
You that woo the Voices -tell them 'old experience is a fool',
Teach your flattered kings that only those who cannot read can rule.
Pluck the mighty from their seat, but set no meek ones in their place;
Pillory Wisdom in your market, pelt your offal at her face.
Tumble Nature heel o'er head, and, yelling with the yelling street,
Set the feet above the brain and swear the brain is in the feet.
Bring the old dark ages back without faith, without the hope,

Break the State, the Church, the Throne, and roll their ruins down the slope.

Authors -essayist, atheist, novelist, realist, rhymester, play your part,

Paint the mortal shame of nature with the living hues of Art.

Rip your brother's vices open, strip your own foul passions bare;

Down with Reticence, down with Reverence -forward- naked- let them stare.

(***Locksley Hall Sixty Years After***, 125-142)

La estrofa es interesante por lo que supone de crítica virulenta contra un mundo que ha roto el mecanismo de vertebración social basado en la jerarquización de los miembros, según sus poderes espirituales, y en el reconocimiento explícito de la autoridad del gobernante; y que ha sometido una sabiduría transcendental del mundo a los dictados de un conocimiento utilitarista.

"The sickening game" que denuncia la voz poética (verso 127) no es más que la inversión del criterio de ordenación del mundo: la aristocracia es sustituida por una clase social sin tradición ni derechos divinos; el concepto fundamental de reverencia, i.e. respeto y admiración hacia el superior, es desplazado por el lema de una falsa libertad que sólo puede conducir al caos; el avance de la ciencia transgrede las nociones básicas de fe y virtud en pos de un progreso que no consigue disipar las injusticias sociales:

All diseases quenched by Science, no man halt, or deaf or blind;

Stronger ever born of weaker, lustier body, larger mind?

(163-164)

Is it well that while we range with Science, glorying in the Time,
City children soak and blacken soul and sense in city slime?
There among the glooming alleys Progress halts on palsied feet,
Crime and hunger cast our maidens by the thousand on the street.
There the Master scrimps his haggard semptress of her daily bread,
There a single sordid attic holds the living and the dead.
There the smouldering fire of fever creeps across the rotted floor,
And the crowded couch of incest in the warrens of the poor.

(217-224)

Por ello no resulta sorprendente que la voz poética en ***Locksley Hall Sixty Years After*** (R417), desengañada por el paso del tiempo, sea a diferencia del primer poema, incapaz de adivinar el propósito del progreso:

Nay, your pardon, cry Your 'forward'; yours are hope
and youth, but I-
Eighty winters leave the dog too lame to follow with the cry,
Lame and old, and past his time, and passing now into the night.
Yet I would the rising race were half as eager for the light.

(225-228)

Sin duda, la exhortación final del anciano no es más que el empeño en transformar un mundo dominado por un conocimiento empírico en un mundo regido por una sabiduría transcendental. El problema radica en que el momento histórico sigue siendo uno en el que "knowledge comes", y en el que, sin embargo, "wisdom iingers". Esta demora de la sabiduría en ocupar su verdadero puesto en el edificio del conocimiento humano, junto con una falsa ocupación del mismo por parte de "knowledge", obligan tanto a la voz poética de ***Locksley Hall*** como a la que aparece en ***Locksley Hall Sixty Years After*** a abandonar el castillo. Puesto que este ha dejado de ser un espacio poético simbólico de WISDOM y ha pasado a representar únicamente un modelo de conocimiento superficial de la realidad, está claro que debe ser desocupado en la búsqueda de una imagen emblemática más auténtica del verdadero conocimiento. En el caso de ***Locksley Hall*** la resolución final del personaje está muy claramente expuesta: el castillo no puede seguir proporcionando una fuente de inspiración poética, puesto que el nivel de conocimiento alcanzado solamente puede ser empírico, material:

> *O, I see the crescent promise of my spirit hath not set*
> *Ancient fountains of inspiration well through all my fancy yet.*
> *Howsoever these things be, a long farewell to Locksley Hall!*
> *Now for me the woods may wither, now for me the roof-tree fall.*
>
> (187-190)

De ahí que el final del poema sea la destrucción del castillo. Puesto que la visión del mundo que este ofrece es una visión puramente sensorial, i.e.

material y contingente, no resulta gratuito que *Locksley Hall* se derrumbe como una simple realidad material desprovista de espiritualidad y totalmente sometida al deterioro del tiempo, en la que "las maderas se secan" y "el tejado se cae". Los cuatro versos últimos nos ofrecen una imagen del castillo amenazado por un viento huracanado y una tormenta que se aproximan desde el mar hacia el promontorio sobre el que se asienta el mismo:

> *Comes a vapour from the margin, blackening over heath and holt,*
> *Cramming all the blast before it, in its breast a thunderbolt.*
> *Let it fall on Locksley Hall, with rain or heal, or fire or snow;*
> *For the mighty wind arises, roaring seaward and I go.*
>
> (191-194)

Se trata de un final casi apocalíptico muy tennysoniano: la explosión de los elementos desatados contra el recinto del castillo[16]. En realidad el final no puede ser otro: la imagen de destrucción de un símbolo que se ha vuelto caduco, inoperativo, al perder su significado espiritual clave. Al transformarse en epítome no ya de WISDOM sino de KNOWLEDGE, i.e. de una forma de conocimiento material, "Locksley Hall" debe desintegrarse como en lo que se ha convertido: en una pura materialidad, en un simple recinto arquitectónico desprovisto de significado. En realidad, dicho desenlace no debe sorprendernos en absoluto si recordamos que Tennyson había definido "kowledge" como "a mortal maid" en su poema *Mechanophilus* (R197), i.e. como una doncella inerte, cadavérica, sin alma que le infunda vida. De ahí también el nombre de Lady Blanche (francés: blanco, el color simbólico por

antonomasia de la muerte), una de la institutrices que, junto a Lady Psyche, habían adoctrinado a Ida en el conocimiento científico. De lo que se trata en definitiva es de representar simbólicamente la esterilidad que un dominio absoluto de KNOWLEDGE puede traer como consecuencia más inmediata. Puesto que este es "earthly of the mind", i.e., un conocimiento definido por la materialidad de su objeto, un *espacio poético* simbólico del mismo debe conocer la evolución propia de la materia: la corrupción, la mutabilidad proporcionada por el paso del tiempo.

El proyecto de desintegración del símbolo también coincide con las ideas de Carlyle sobre la necesidad de substituir y aniquilar formas simbólicas caducas y desprovistas de significado, en las que la forma material (*garment*, significante) ha dejado de evocar una realidad transustancial, por nuevos símbolos capaces de hacer efectiva su potencialidad semántica espiritual. Se trata de un proceso de "falsa idolatrización" que sólo puede acabar en destrucción, en muerte:

> *"You do not believe", said Coleridge. "You only believe that you believe." It is the final scene in all kinds of Worship and Symbolism; the sure symptom that death is now nigh. It is equivalent to what we call Formulism, and Worship of Formulas, in these days of ours.* (OH, II, 10).

El principio básico, por tanto, consiste en desechar el símbolo muerto y ocupar su hueco con otro que aún pueda transmitir la idea espiritual original. Todo el devenir histórico es para Carlyle simplemente una sucesión de símbolos que caen, seguida de una rápida e inexorable acuñación de

nuevos emblemas. Lo fundamental es que "the finite" nunca pierda su relación con the "infinite", que lo visible mantenga una estrecha relación con lo "invisible". En definitiva, que el significante material siempre evoque un significado espiritual. De lo contrario, la imbricación semántica se rompe y el primero deja de estar semánticamente cargado.

> *But, on the whole, as Time adds much to the sacredness of Symbols, so likewise in his progress he at length defaces, or even desecrates them; and Symbols, like all Terrestrial Garments, wax old. Homer's Epos has not ceased to be true; yet it is no longer our Epos, but shines in the distance, if clearer and clearer, yet also smaller and smaller, like a receding star. It needs a scientific telescope, it needs to be reinterpreted and artificially brought near us, before we can so much as know that it was a Sun. So likewise a day comes when the Rhunic Thor, with his Eddas, must withdraw into dimness; and many an African Mumbo-Jumbo and Indian Pawaw be utterly abolished. For all things, even Celestial Luminaries, much more atmospheric meteors, have their rises, their culmination, their decline.* (SR, 232-233)

No es, por tanto, sorprendente que desde esta perspectiva un significante como HALL, totalmente desprovisto de su significado analógico espiritual (WISDOM) y dotado de una significación puramente material y temporal (KNOWLEDGE) carezca de operatividad semántica en el código de signos simbólicos presentes en la poesía de Tennyson, y que dicha carencia

semántica se traduzca en la imagen de un castillo que en todo momento es abandonado, apocalípticamente destruido o sufre un proceso gradual de deterioro causado por el transcurso del tiempo. Como "the superannuated symbols", a los que Carlyle hace alusión, la imagen del castillo en el discurso poético de nuestro autor ha perdido su significación analógica primitiva, ha dejado de ser a "lucid veil", i.e. una forma material que trasluce su relación con un macroproyecto de mensaje espiritual presente en el universo. De ahí que irremisiblemente deba ser abandonado por Ida y que sea condenado a una inmediata destrucción por Locksley. En ambos casos, asistimos a una búsqueda de un nuevo símbolo no ya en el reducido recinto del castillo sino el amplio dominio del mar.

8.3.3. EL CASTILLO: NIVEL DE LENGUAJE

Como regla general inquebrantable, podemos afirmar que "the hall" o "the palace" simbolizan estados sociales o cognoscitivos supremos. Hemos afirmado cómo ambas simbologías resultan inoperativas debido a un proceso de disociación o bifurcación entre significante y significado. Si el castillo debe representar a la clase aristocrática por excelencia, en los poemas de Tennyson -***Maud*** e.g.- asistimos a una ocupación del mismo, no por parte de la nobleza sino por la nueva clase burguesa mercantil e industrial. Si desde un punto de vista cognoscitivo, HALL es epítome de WISDOM, i.e de sabiduría transcendental, las múltiples imágenes palaciegas que encontramos representan, por el contrario, un conocimiento empirista de la materia y no una aprehensión del significado espiritual de la misma. Dicha paradoja

semántica, un significante X definido por un significado analógico Y, pero que ha pasado a designar otro significado Z, convierte a X en un significante desprovisto de referencia semántica transustancial, y, por tanto, en una pura materialidad que debe ser como tal abandonada a merced de su propia desintegración.

Ahora bien, dentro de esta división de significados agrupados en torno a un mismo significante (HALL o PALACE) hemos de distinguir un tercer nivel semántico: en la producción poética tennysoniana, la imagen del castillo es ante todo un símbolo de la forma más elevada de lenguaje: la POESÍA. Se trata de un símbolo de tradición romántica, de especial incidencia en la literatura gótica[17] y presente en buena medida en la poesía de Keats[18]; un símbolo construido también analógicamente, puesto que la elevación topográfica del castillo evoca con toda claridad la elevación de espíritu y de conocimiento que implica la creación poética. Dicha imagen continuará aún siendo operativa en la poesía de W.B. Yeats: un castillo que ahora se ha transformado en TORRE y cuyo difícil ascenso ("the winding stair") se convertirá en postulado simbólico fundamental de la teoría metapoética del escritor irlandés. El problema básico consiste en representar a través de una forma material concreta toda la carga semántica de un concepto tan abstracto y de extremada importancia como la poesía. Existen a este respecto tres premisas fundamentales que el espacio poético debe -analógicamente, claro está- cumplir:

1. La poesía debe ser una forma de conocimiento, no de los sentidos sino del espíritu. La poesía es, por tanto, WISDOM y por lo tanto, el escalón más alto dentro del edificio humano de conocimiento. Esto implica que la percepción proporcionada por el lenguaje poético no es una percepción

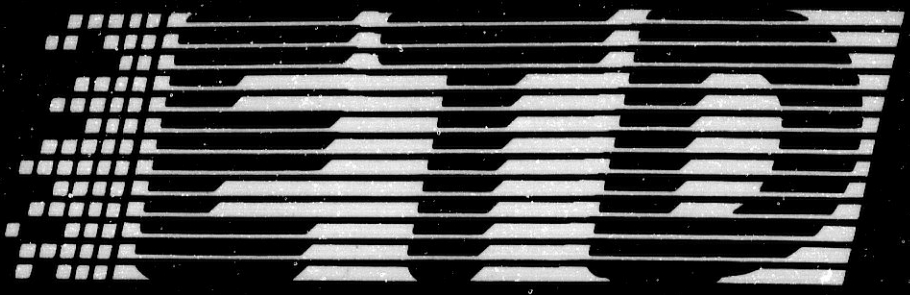
empírica o sensorial del mundo sino una percepción que va más allá de la materialidad de los signos. La poesía, por tanto, sugiere, evoca respuestas emotivas a través de las cosas, pero nunca representa una imagen empírica de las mismas ("picture word").

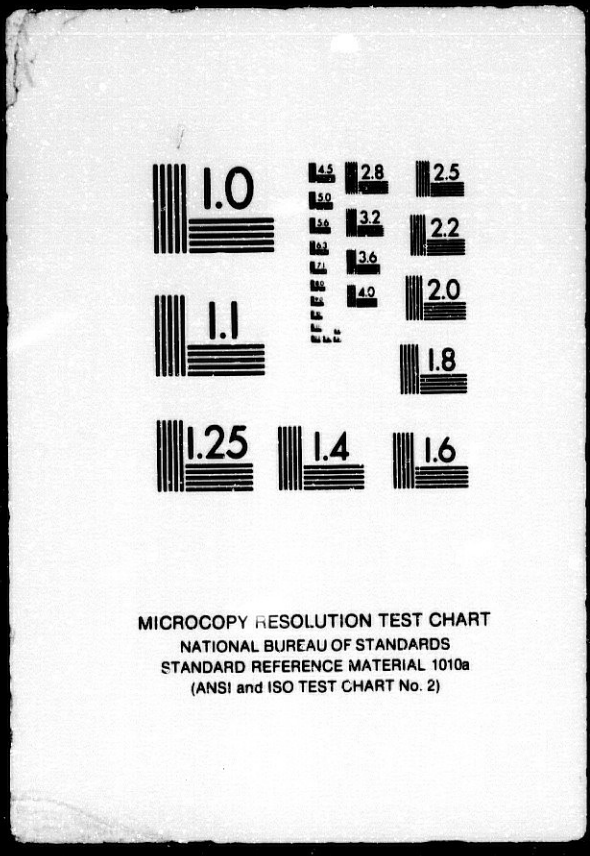
2. La poesía debe ser equiparable al concepto de VERDAD atemporal. Dado que su objetivo no es el reino contingente de lo visible sino el dominio universal de las pasiones, el discurso poético debe hablarnos desde y para el espíritu. Esta cualidad le confiere una impermeabilidad al deterioro de lo material.

3. Por último, la poesía puede ser con todo derecho equiparada al arte cercano de la música, y no a la pintura en virtud de la carencia de soporte visual de la misma y debido al caudal de sensaciones ("flow of passions") que ésta evoca[19]. Cada signo lingüístico integrante de un poema es un signo cuya única materialidad perceptible es la meramente auditiva y cuya relación con el objeto referencial no es una que persiga la imitación del mismo (mímesis) sino el redescubrimiento de su relación con el sujeto y, por tanto, su significado emotivo[20]. De ahí, también que el lenguaje de la poesía sea constantemente definido como el lenguaje del sueño. Ambos estados implican:

a) Una negación de la información sensorial: mediante la obstrucción deliberada de la misma en el discurso poético a través de la creación de un signo que no representa o imita las propiedades empíricas de los objetos, sino que evoca otro significado de distinta naturaleza en los mismos; o mediante el cierre involuntario de los sentidos en el trance onírico.

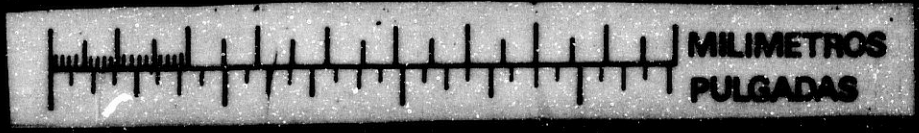
b) Una construcción de significado no visual sino emotiva, subjetiva en la que el individuo -poeta o durmiente- redescubriría cada objeto como





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

1:24



empírica o sensorial del mundo sino una percepción que va más allá de la materialidad de los signos. La poesía, por tanto, sugiere, evoca respuestas emotivas a través de las cosas, pero nunca representa una imagen empírica de las mismas ("picture word").

2. La poesía debe ser equiparable al concepto de VERDAD atemporal. Dado que su objetivo no es el reino contingente de lo visible sino el dominio universal de las pasiones, el discurso poético debe hablarnos desde y para el espíritu. Esta cualidad le confiere una impermeabilidad al deterioro de lo material.

3. Por último, la poesía puede ser con todo derecho equiparada al arte cercano de la música, y no a la pintura en virtud de la carencia de soporte visual de la misma y debido al caudal de sensaciones ("flow of passions") que ésta evoca[19]. Cada signo lingüístico integrante de un poema es un signo cuya única materialidad perceptible es la meramente auditiva y cuya relación con el objeto referencial no es una que persiga la imitación del mismo (mímesis) sino el redescubrimiento de su relación con el sujeto y, por tanto, su significado emotivo[20]. De ahí, también que el lenguaje de la poesía sea constantemente definido como el lenguaje del sueño. Ambos estados implican:

a) Una negación de la información sensorial: mediante la obstrucción deliberada de la misma en el discurso poético a través de la creación de un signo que no representa o imita las propiedades empíricas de los objetos, sino que evoca otro significado de distinta naturaleza en los mismos; o mediante el cierre involuntario de los sentidos en el trance onírico.

b) Una construcción de significado no visual sino emotiva, subjetiva en la que el individuo -poeta o durmiente- redescubriría cada objeto como

portador de un mensaje simbólico, i.e., como signatura de un significado espiritual. (Vid. los intentos teóricos de redefinir el discurso poético como un discurso onírico por parte de Keats o Yeats: ***Sleep and Poetry*** (1816), ***Per Amica Silentia Lunae*** (1917) respectivamente).

Dichas premisas concurren simbólicamente en la representación del castillo, torre o palacio, que encontramos en la producción poética romántica:

1 y 2. Si la poesía debe ser la forma más elevada de conocimiento transcendental, no empírico, un conocimiento que se cifra en una percepción más allá de las formas y que proporciona una verdad atemporal, esto implica que su consecución debe materializarse a través de un viaje tortuoso. Dicho viaje suele ser representado a través de un ascenso difícil a un castillo, palacio o templo situado en un nivel topográfico más alto que el resto de los espacios poéticos. Se trata de un viaje iniciático que sólo el poeta debe y puede emprender, un viaje que surge de una lucha denodada contra la percepción sensorial del mundo a fin de desasirse de la misma y de alcanzar el "secreto abierto" del mismo. Existen en la literatura inglesa del S. XIX numerosos ejemplos de dicho viaje. Quizá el exponente más claro lo constituya el famoso poema **The Fall of Hyperion** de John Keats; un poema íntimamente relacionado con su teoría poética y de fundamental importancia para la misma y que Tennyson debió con toda probabilidad conocer[21]. Sin entrar en un análisis del mismo, lo que nos gustaría enfatizar es el concepto de VIAJE que el protagonista, Hyperion, lleva a cabo a través del marco del sueño desde un jardín frondoso hasta un elevado e inaccesible templo dominado por Moneta, la diosa de la memoria, la madre de las musas:

I look'd around upon the carved sides
Of an old sanctuary with roofed august,
Builded so high, it seem'd that filmed clouds
Might spread beneath, as o'er the stars of heaven;
Turning from these with awe, once more I rais'd
My eyes to fanthom the space everywhere;
The embossed roof, the silent massy range
Of columns, north and south, ending in mist
Of nothing, then to eastward, when black gates
Were shut against the sunrise evermore.
Then to the west I look'd, and saw far off
An image, huge of feature as a cloud,
At level of whose feet an altar slept,
To be approach'd on either side by steps,
And marble balustrade, and patient travail
To count with toil the innumerable degrees.
Towards the altar sober-pac'd I went,
Represing haste, as too unholy there;
And, coming nearer, saw beside the shrine
One minist'ring; and there a rose a flame.

(61-64; 81-96)[22]

Se trata, ante todo, de un viaje que implica un proceso cognoscitivo, no en el sentido empirista del término sino en un sentido visionario, cuasi-místico; un viaje cuyas coordenadas siguen siendo:

Primera etapa: Reencuentro con una naturaleza idílica, paradisíaca; un jardín frondoso que constituye toda una recreación del *locus amoenus* de la literatura clásica:

> *(...) I stood were trees of clime*
> *Palm, myrtle, oak and sycamore, and beech*
> *With plantane, and spice blossoms, made a screen;*
> *In neighbourhood of fountains, by the noise*
> *Soft showering in mine ears, and, by the touch*
> *Of the scent, not far from the roses.*
>
> (19-24)

Lo que encontramos en esta fase es el aislamiento del objeto natural que viene a formar parte del discurso poético; un objeto que ha sido evidentemente idealizado y en el que la experiencia sensitiva sigue siendo decisiva para su construcción.

Segunda etapa: Negación de la información sensorial a través del trance onírico. Hyperion cae presa de un dulce sueño al beber la pócima ("the cool vessel of transparent juice,/ sipp'd by the wander'd bee," (42-43).

Tercera etapa: Una vez eliminadas las barreras espacio-temporales de la materia por medio de la negación de la misma, se alcanza un conocimiento trascendental del universo que se traduce en la expresión de un discurso poético que se caracteriza por descubrir no las propiedades empíricas de los objetos sino el significado transustancial de los mismos. Dicho estado de conocimiento suele ser representado por una subida a un templo, santuario o torre: se trata de ascender los tramos de la "escalera de la analogía", una

escalera que uniría las formas y signaturas materiales con significados espirituales, i.e. la materia con la idea primitiva. La subida de Hyperion al templo de Moneta significa, pues, el descubrimiento de las relaciones existentes entre la forma y el espíritu; el desvelamiento del significado metafísico oculto tras la apariencia empírica de los objetos:

"If thou canst not ascend
These steps, die on that marble where thou art.
Thy flesh, near cousin to the common dust,
Will parch for lack of nutriment- thy bones
Will wither in few years, and vanish so
That not the quickest eye could find a grain
Of what thou now art on that pavement cold.
The sands of thy short life are spent this hour,
And no hand in the universe can turn
Thy hour glass, if these gummed leaves be burnt
Ere thou canst mount up these immortal steps."
I heard, I look'd: two senses both at once
So fine, so subtle, felt the tyranny
Of that fierce threat, and the hard task proposed.
Prodigous seem'd the toil; the leaves were yet
Burning, -when suddenly a palsied chill
Struck from the paved level up my limbs,
And was ascending quick to put cold grasp
Upon those streams that pulse beside the throat:
I shriek'd; and the sharp anguish of my shriek

Stung my own ears -I strove hard to escape
The numbness; strove to gain the lowest step.
Slow, heavy, deadly was my pace: the cold
Grew stifling, suffocating, at the heart;
And when I clasp'd my hands I felt them not.
One minute before death, my iced foot touch'd
The lowest stair (...)

(107-133)

Muy en la misma línea podemos incluir un poema temprano de W. B. Yeats, ***The Wanderings of Oisin***, publicado en 1889. Dejando a un lado el complejo simbolismo implícito en la representación de la "Isla de la Danza" y la "Isla del Olvido" (donde de nuevo reaparece el sueño como metáfora de la negación de la información empírica, como símbolo de la anulación de la materia)[23] , merece la pena destacar una vez más la idea de ascenso a través de una escalera hacia una torre que Oisin junto con Niamh realiza a fin de rescatar a la doncella ("the soft-eyed lady") que vive prisionera en ella. De nuevo aparece una subida simbólica en la que el sujeto adquiere una visión transcendental de la realidad, para lo cual debe negar toda percepción empírica, todo vestigio de materialidad. No resulta, pues, gratuito que la torre a la que Oisin debe subir esté flanqueada por dos estatuas emblemáticas de las dos categorías fenomenológicas fundamentales: el tiempo y el espacio. Así, una de las mismas parece visionar la historia del hombre "since God made Time and Death and Sleep", mientras que la otra controla la dimensión infinita del espacio. Oisin al iniciar su viaje de ascenso no está haciendo otra cosa que rechazar abiertamente todas las nociones espacio-temporales ("the

dark statues") y apostar por un conocimiento que vaya más allá de las formas. Resulta como mínimo sorprendente que tanto en el caso de ***The Fall of Hyperion*** como en el poema de Yeats las dos primeras etapas de dicho viaje estén marcadas por la visión de una naturaleza subjetiva, idealizada ("the garden" en el primer ejemplo; "the Island of Dancing" en el segundo); que en ambos se produzca una subida a un templo o torre, y que el mecanismo simbólico del sueño ejerza un papel tal importante en los dos poemas.

3. Si la poesía es el lenguaje del espíritu, un lenguaje, por tanto, desprovisto de cualquier resto de materialidad contingente, y sobre todo si la poesía es un discurso que potencia la respuesta emotiva del sujeto, según las teorías transcendentalistas (desde Coleridge a Haweis) y no una representación mimética, visual de la realidad, esto nos conduce a una equiparación del lenguaje poético con el musical por las razones ideológicas ya expuestas en el capítulo 2. Resulta en este sentido muy significativo que las doncellas que habitan el castillo en ***Maud*** y la torre en ***The Wanderings of Oisin*** sean doncellas cuya nota definitoria más sobresaliente es su voz, su canto. "Not her, not her but a voice" es la declaración del protagonista del poema de Tennyson al oir a la joven entonar la melodía. En ambos casos se trata de cantos de guerra: "the chivalrous battle-song", por lo que se refiere al poema de 1855, y la triste canción de las batallas del mundo que Oisin ha abandonado, entonada por la doncellla encarcelada en la torre del poema de Yeats. Lo que nos interesa enfatizar es el hecho de que la representación icónica del espacio símbolo de la poesía debe ser ante todo un espacio de naturaleza eminentemente musical. No es, pues, gratuito que el nombre de la joven sea precisamente Maud, un nombre que para Tennyson, como sabemos, evocaba la musicalidad natural de un ave como el grajo[24], y que

su voz y no la imagen física de la joven se convierta en la verdadera fuerza motríz de las acciones y decisiones del protagonista. El castillo, puesto que representa el lenguaje poético, debe ser un castillo dominado por la evocación musical, no por la representación visual de su formas. Para evitar esto último, Tennyson utiliza la imagen de un palacio (Arthur's Hall), en realidad de todo un reino (Camelot) que nunca acaba de construirse:

For an ye heard a music, like enow
They are building still, seeing the city is built
To music, therefore never built at all,
And therefore built for ever.

(*Gareth and Lynette*, 271-274)

Lo que el poeta nos quiere indicar es que el reino de Camelot, i.e. la ciudad construida por el rey Arturo, es una ciudad espiritual, en la que el significado es de mayor importancia que el significante. Por esta precisa razón, Gareth y sus dos compañeros no pueden nunca percibir una imagen visual completa de la misma[25]:

Far off they saw the silver-misty morn
Rolling her smoke about the Royal mount
That rose between the forest and the field.
At times the summit of the high city flashed.
At times the spires and turrets half-way down
Pricked through the mist; at times the great gate
Shone,

Only, that opened on the field below:

Anon, the whole fair city had disappeared.

(*Gareth and Lynette*, 186-193)

La ciudad aparece y desaparece, muestra tan solo una parte u otra de sí misma pero nunca su totalidad. En realidad se encuentra en estado de perpetua construcción, por lo que es incapaz de ofrecer una imagen visual definida y estable de sí misma. La metáfora es clara: Camelot es un signo en el que la forma material no puede ser empíricamente aprehendida de un modo total y en el que lo verdaderamente importante es el significado espiritual que oculta.

De ahí que sea definido como un signo construido musicalmente, en el que la forma -fluctuante y contingente- es irrelevante frente al mensaje que transmite. Por ello sólo aquellos capaces de ver más allá de la materialidad de las formas pueden adivinar el significado del reino de Camelot. Para los que únicamente reconocen la imagen visual del signo, el dominio de Arthur es un dominio inestable, difuso, vago, más propio de un encantador y hechicero que de un rey. Tal es la actitud de los que acompañan a Gareth en su viaje:

Then those who went with Gareth were amazed,

One crying, 'Let us go no further, lord.

Here is a city of Enchantment, built

By fairy Kings'. The second echoed him,

'Lord, we have heard from our wise man at home

To Northward, that this king is not the king,

But only changeling out of Fairy land,

Who drave the heathen hence by sorcery
And Merlin's glamour'. Then the first again,
'Lord, there is no such a city anywhere,
But all a vision'.

(*Gareth and Lynette*, 194-204)

Camelot es, por tanto, un reino en el que la percepción de los sentidos no es epistemológicamente válida, puesto que, como apunta el profeta que guarda su entrada, "there is nothing in it as it seems, /Saving the King; thou some there be that hold /The king a shadow, and the city real" (260-262). La materialidad de la ciudad de Arturo es tan sólo un velo engañoso que oculta la verdadera espiritualidad de la misma. El problema radica en saber distinguir el espíritu de la materia, la verdad de la apariencia; en poder ver dentro de las cosas[26]. No es extraño que la primera edición de prueba de los ***Idilios***, publicada en verano de 1857, llevase el nombre de ***Enid and Nimuë: The Truth and the False***. La preocupación central sigue siendo para Tennyson una preocupación eminentemente lingüística: ¿Cómo dilucidar la forma externa de los signos de su significado intrínseco?. Se trata del juego de lecturas del que ya hablamos en el capítulo 3; un juego que combina una simple percepción literal del signo o una descodificación del mismo en términos simbólicos. Cada lectura en principio puede ser potencialmente válida: la dificultad consiste en elegir cada una de ellas en el momento adecuado. Así cada idilio puede ser analizado como un episodio en el que el dilema se plantea en torno a una exégesis de la realidad: cada caballero miembro de la corte del rey debe superar una prueba consistente no en luchar contra el enemigo o en rescatar a una doncella sino en saber distinguir lo verdadero de lo falso, lo espiritual

y eterno de lo material y contingente. Puesto que Camelot representa un estado de conocimiento transcendental (WISDOM), todos sus súbditos deben ser capaces de descodificar los signos en su esencia transustancial, de saber ver más allá de su forma externa. La caída de Camelot es en realidad un proyecto que se ha ido elaborando desde el comienzo, cuando Arturo en el primer idilio no es inmediatamente reconocido como rey en virtud de su aspecto humilde y su origen misterioso, a pesar de haber impuesto orden en el caos y de haber salido victorioso y triunfante en las batallas contra todos sus enemigos. La imagen domina sobre el espíritu[27]. De igual modo, Gareth, disfrazado de mozo de cocina, no puede ser identificado como noble debido a su indumentaria por ninguno de los caballeros de la Mesa Redonda, excepto por Arturo, y ni siquiera por la joven doncella Lynette. Geraint no pude por su parte descodificar correctamente las palabras de su mujer mientras duerme; no es capaz de ver la nobleza de sus intenciones y la cree adúltera. Enid a su vez necesita pruebas físicas, signos externos de la valentía de su marido. Sólo el verlos calmaría sus dudas sobre su hombría. Ambos viven presa de una excesiva atención a las formas: es precisamente esta sujeción a la apariencia y no a a realidad oculta lo que inicia el conflicto entre ellos. Balin, por ejemplo, no puede reconocer la intención deshonesta del intercambio verbal entre Ginebra y Lanzarote: su lectura de las palabras de la reina a lo largo de todo el idilio quinto es completamente errónea en tanto que interpreta como fidelidad y recato lo que es, sin duda, un vulgar flirteo. El problema de Balin sigue siendo confiar plenamente en la forma externa: Guinevere debe ser en virtud de su posición como reina una imagen de honestidad y virtud y es este mensaje el único que Balin se atreve a leer. Merlin es finalmente convencido

de la honestidad de Vivien: sus intentos de ver más allá de la apariencia virtuosa e inocente de la sensual doncella acaban siendo frustrados.

Siguiendo, pues la trama argumental de cada uno de los idilios no es difícil predecir el deterioro y destrucción del castillo de Arturo (ARTHUR'S HALL): la desintegración final de la ciudad espiritual. Cada caballero ha demostrado en el idilio que lleva su nombre que en la lectura de los signos lo que cuenta es la signatura, la forma externa, no el significado oculto tras la misma. La percepción empírica prevalece sobre el conocimiento transcendental y no es, por tanto, gratuito que Camelot corra la misma suerte que Locksley Hall: si inicialmente "the city built to music" encarnaba un ideal en el que el significado era más importante que el significante, en el que el espíritu dominaba la materia -y de ahí la imposibilidad de aprehender una imagen visual de la ciudad-, al final observamos un proceso precisamente inverso: la descripción que ofrece Percival del castillo artúrico en *The Holy Grail* está tan cargada de referencias sensoriales, de imágenes descriptivas, eminentemente visuales, que no queda apenas sitio para la evocación de significados espirituales:

'O brother, had you known our mighty hall,
Which Merlin built for Arthur long ago!
For all the sacred mount of Camelot,
And all the dim rich city, roof by roof,
Tower after tower, spire beyond spire,
By grove, and garden-lawn, and rushing brook
Climbs to the mighty hall that Merlin built.
And four great zones of sculpture, set betwit

With many a mystic symbol, gird the hall:
And in the lowest beasts are slaying men,
And in the second men are slaying beasts,
And on the third are warriors, perfect men,
And on the fourth are men with growing wings,
And over all one statue in the mould
Of Arthur, made by Merlin, with a crown,
And peaked wings pointed to the Northern Star.
And eastward fronts the statue, and the crown,
And both the wings are made of gold, and flame
At sunrise till the people in far fields,
Wasted so often by the heathen hordes,
Behold it, crying, "We have still a king".
'And brother, had you known our hall within,
Broader and higher than any in all the lands!
And all the light that falls upon the board
Streams through the twelve great battles of our king...

(*The Holy Grail*, 225-250)

Camelot se ha convertido simplemente en un significante semánticamente vacío. Ya no representa ningún ideal que deba perseguirse: ha dejado de permanecer en un estado de continua construcción. Se trata definitivamente de una forma material muerta, empíricamente percibida por todos los súbditos y desprovista de significado. El nuevo ideal viene a ser ocupado por la búsqueda del Santo Grial, una misión por la que todos los caballeros apuestan, muy a pesar de las advertencias contrarias en este

sentido del rey. Arturo sabe muy bien que si sus vasallos deciden emprender una marcha en busca de un nuevo símbolo, eso significa que la espiritualidad de Camelot está muerta y por consiguiente que se aproxima el fin de su dominio: la ciudad ha dejado de ser significativa como emblema espiritual; los caballeros ansían la búsqueda de un nuevo símbolo. Por ello el castillo, como el de Locksley, aparece al final amenazado por un cataclismo final:

(...) "Lo, there! The roofs
Of our great hall are rolled in thunder-smoke!
Pray Heaven, they be no smitten by the bolt."

(219-220)

De nuevo nos encontramos con el fin ominoso de un símbolo que ha dejado de ser tal: Camelot no puede ya mantener agrupados a sus hombres en torno a un ideal. La fuerza del Grial ha reemplazado su poder de unificación, de dirección espiritual. La armonía social, pues, que representaba la alianza perfecta de los doce se ha fragmentado definitivamente.

(...) "Woe is me, my knights", he cried,
"Had I been there, ye had not sworn the vow".

(275-276)

La infidelidad de Ginebra es sólo la causa más externa y superficial de la desintegración de la Corte de Arturo: en realidad el ocaso estaba marcado desde el primer poema. La única solución, una vez eliminado el castillo como

espacio poético, es emprender un viaje hacia el mar que el rey, como antes había hecho Locksley, también realiza en el último de los idilios.

Con todo, el castillo que aparece en ***Idylls of the King*** es el único ejemplo que encontramos en la extensa producción poética de Tennyson en el que dicho espacio representa un ideal de lenguaje y conocimiento transcendentalista. De todos los reinos fantásticos que el poeta construye, Camelot es el único que es, al menos inicialmente, equiparado con la espiritualidad de la música. Del mismo modo, de la variada gama de héroes que el poeta incluye en su obra, Arthur es, junto con el duque de Wellington en la famosa oda a su muerte, el único que, al menos inicialmente, representa a la perfección el prototipo de héroe carlyleano: Arturo es rey (KING) pero también sacerdote (POINTIFF). Su origen, como el del héroe, es desconocido: *Knowest thou aught of Arthur's birth?* (*The Coming of Arthur*, 146) es la segunda pregunta de Leodogran con respecto al joven soberano. Su poder de dirección es militar -vencedor de las guerras dinásticas impone una unidad y fraternidad entre sus súbditos- pero también eminentemente espiritual: Arturo es el único capaz de distinguir lo verdadero de lo falso.

Ahora bien, dejando a un lado la configuración del reino y el castillo de la corte artúrica en ***Idylls***, la imagen más extendida de un término como HALL en la poesía tennysoniana como símbolo de la poesía es la imagen de un castillo dominado por una doncella[28]. Se trata en parte de una reformulación del motivo keatsiano de Moneta, emblema del conocimiento y del ideal de lenguaje poético, pero Tennyson añade importantes modificaciones y lo que es aún más importante una inversión sustancial del significado tradicionalmente asignado al *espacio poético* en cuestión. En Keats la blanca y pálida Moneta representa la inspiración poética, el modelo de poesía, el

conocimiento por excelencia que el bardo debe perseguir. En el discurso del poeta victoriano todas las imágenes femeninas, si bien desde un punto de vista de descripción icónica coinciden en su palidez con la musa de Keats, simbolizan, por el contrario, un conocimiento empírico, meramente sensorial y, por consiguiente, un prototipo de poesía que debe ser rechazado. La lista de nombres de jóvenes débiles, enfermizas, encerradas de por vida en una torre, castillo o palacio, según el caso, que aparecen en la dilatada producción poética de nuestro autor es bastante extensa: Oenone, Mariana, Isabel, la Dama de Shalott, Elaine, etc. Evidentemente también podríamos incluir a Maud. Maud, como el resto de sus predecesoras femeninas, también es la moradora de un castillo. Su representación física es tan vaga y difusa como la del resto. Carece de profundidad psicológica: es tan sólo una sombra y, por tanto, se acerca más a una encarnación simbólica que a un personaje real, que a una mujer de su época, como apunta acertadamente Robert E. Lougy (1984: 412):

> *She is realized most strongly not as an individual woman but as a spirit or vision, a figure more akin to Keats's Moneta than to any standard Victorian heroine. Her presence in the poem is necessary, but not because she redeems the hero through his love for her -indeed, the second section of the poem denies this possibility. Rather it arises from the way in which Maud is both an embodiment of Woman and of that power that drives the speaker insofar as he is a poet. If, as Robert Graves suggests, the poet must pay homage and owe allegiance to the White Goddess, acknowledging her power and presence in his poetry,*

then the speaker of Maud is indeed a poet and the poem itself, like many of Tennyson's poems, is about poetry and the poet.

Lougy tiene razón, pues, cuando interpreta la figura femenina en términos de relación con el poeta y la poesía. En realidad, la descripción de la joven se efectúa a niveles totalmente simbólicos: Maud es, como ha demostrado Johnson (1947) una extraña combinación de los significados connotativos del rojo (pasión, amor, violencia) y del blanco (pureza, inocencia, muerte) a través del cromatismo implícito en las imágenes florales (rose and lily) que constantemente se utilizan en su representación. Maud presenta "a cold and clear-cut face"; es "passionless, pale, cold"; sus mejillas son "pale with the golden beam of an eyelash dead"; su belleza es "faultily faultless, icily regular, splendidly null" (I.ii-iii). El problema consiste en dilucidar el por qué del oxímoron que constituye la descripción icónica de la joven. Lougy tiene el mérito de ser el primero en reconocer la vinculación entre el símbolo de la doncella y la poesía en el poema de 1855, pero no es más explícito en sus observaciones. Su defecto consiste en establecer una equiparación general entre el personaje femenino y el concepto de poesía a secas, sin ninguna delimitación o matización en este sentido[29]. En primer lugar, hemos de hacer constar que Maud, al menos la que encontramos a lo largo de toda la Parte I, no representa la poesía en sí sino un concepto muy específico de la misma, i.e. un modelo del discurso poético que Tennyson rechaza. De otro lado, la joven que aparece en la Parte III como una revelación luminosa durante el sueño encarna el nuevo ideal de poesía que el poeta debe seguir. Se trata de una distinción cualitativamente importante, puesto que la imagen de Maud es semánticamente bipartita: de un lado tenemos a la joven

encerrada en su castillo, y de otro a la joven capaz de abandonar el mismo y representada esta vez en una visión celeste junto al mar.

Dejando momentáneamente al menos a la segunda de las imágenes, la pregunta decisiva es qué modelo poético es el que debemos asociar con la primera, i.e. con la Maud todavía circunscrita en el recinto de su palacio. En realidad la respuesta está muy claramente expuesta si no en el poema de una forma explícita, sí al menos a lo largo de toda la producción poética de Tennyson. En otras palabras, el significado del poema de 1855 puede comprenderse más nítidamente si lo estudiamos no como unidad aislada sino como una pieza que encaja perfectamente dentro del enorme mosaico que constituye la dilatada carrera literaria de nuestro autor. Maud es inicialmente un símbolo de una poesía empírica y sensual centrada en la imagen externa del objeto y no en el significado transustancial del mismo. Se trata de un patrón discursivo que Tennyson se vio pronto obligado a abandonar y que dio lugar a numerosas fabulaciones en relatos poéticos de estructura argumental cuasi-idéntica. La primera exposición del conflicto la encontramos en un poema sumamente significativo en en este sentido: ***The Palace of Art*** (R167), un poema que trasluce en términos alegóricos la necesidad de construir un lenguaje poético no sobre las bases de la observación empírica del mundo sino sobre la analogía espiritual. ***The Palace of Art*** representa la primera declaración tennysoniana consciente y cuasi-preceptiva de los fundamentos éticos y epistemológicos del arte. El símbolo sigue siendo el mismo: un palacio que el alma poética ha edificado:

I built my soul a lordly pleasure-house,

Wherein at ease for aye to dwell.

I said, 'O Soul, make merry and carouse,

Dear soul, for all is well.

(1-4)

La interpretación clásica del poema sólo enfatiza un nivel de la múltiple y compleja red de significados implícitos en el "palacio del arte". Lo que tradicionalmente se ha sostenido es que Tennyson construye un poema alegórico sobre los males derivados de una contemplación esteticista del arte desligada de cualquier compromiso ético. "We cannot live in art", la frase que Trench había dicho una vez a Tennyson, se convierte, por tanto, en el motivo principal y la causa última de un relato en el que el poeta debe abandonar un mundo artístico basado en la belleza por otro tipo de discurso artístico más estrechamente vinculado a los problemas del mundo. Se trataría de la clásica distinción burguesa entre poesía pura ("el arte por el arte", el arte atemporal) y poesía social ("el arte comprometido con la contingencia y accidentalidad del momento). Tal es suscintamente la interpretación que Pitt (1962) ofrece en su clásico estudio. Para Pitt el arte comprometido sería la fórmula postulada por los apóstoles frente a un concepto romántico caduco de la poesía como un lenguaje universal de las pasiones. En cualquier caso, lo importante es la redefinición del papel del poeta y su discurso en la estructura social. "This, then, is the dilemma. The soul only preserves its integrity and power when it is withdrawn, but while it is withdrawn, it is buried in on itself, misses the liveliness of common life and turns sour, corrupt and sluggish." (62) El conflicto se inicia porque el alma poética se niega a tomar contacto con el mundo real y construye uno alternativo. Esta negación de la experiencia como fuente de inspiración poética conduce en última instancia

a una desvinculación de la verdad objetiva: la poesía se reduce a recrear un mundo estéticamente perfecto pero engañoso, bello pero falso, en definitiva. A casi idénticas conclusiones llega Thomsom (1986) sobre el dilema que plantea el poema: "... the dangers of selfish withdrawal, whether by an individual or by a class of custodians, are shown in the punishment of a soul which tries to live in godlike isolation among the riches it seems to possess..." (35), si bien el crítico considera que Tennyson produjo en esta ocasión un discurso más cercano a un sermón y con escasos valores poéticos. Hill (1965) señala que lo que Tennyson está manifestando a través del símbolo del palacio es el rechazo de un arte basado en la razón, no en la emoción. De este modo, el poeta se acercaría a una corriente artística que él denomina "expresiva" : *Art based on reason is not art, but statement; art arising from emotion is imaginatively, actively, and lyrically moral* (443). El reconocimiento de la esfera emocional como generadora del verdadero lenguaje artístico conduce inevitablemente a la aceptación del paso del tiempo y, por tanto, de la muerte. Johnson (1952), por último, ve en el poema el primer manifiesto de Tennyson que defiende "a refutation of art for art's sake" (30).

Sin embargo, la crítica ha sido incapaz de descodificar el significado simbólico representado por la mansión señorial en poemas como ***The Palace of Art*** dentro del programa de teoría metapoética de Tennyson. Es cierto que el palacio encarna un ideal de poesía pura en el sentido de que se potencia un culto exclusivo y desmesurado a la belleza. Las palabras del poeta en el poema prefacio dirigido a R.C. Trench son claras a este respecto:

I send you here a sort of allegory,

(For you will understand it) of a soul,
A sinful soul possessed of many gifts,
A spacious garden, full of flowering weeds,
A glorious Devil, large in heart and brain,
That did love Beauty only, (Beauty seen
In all varieties of mould and mind)
And knowledge for its beauty; or if Good,
Good only for its beauty...

(1-9)

Pero no es menos cierto que "the palace" evoca con toda claridad un modelo de lenguaje poético basado en percepciones sensitivas (visuales y auditivas en su mayoría), i.e en una contemplación de los signos como formas externas y bellas y no en la búsqueda de significados analógicos espirituales. La descripción que el alma ofrece de las habitaciones de las que consta el palacio es interesante en tanto en cuanto a que lo que se ofrece es una descripción sensorial, eminentemente empírica de diferentes objetos naturales. Las habitaciones ("[the] great rooms and small the palace stood / All various, each a perfect whole /From living Nature") son evidentemente una imagen alegórica de las diferentes unidades discursivas del lenguaje poético, i.e. de los poemas:

For some were hung with arras green and blue,
Showing a gaudy summer-morn,
Where with puffed cheek the belted hunter blew
His wreathed bugle-horn.

One seemed all dark and red -a tract of sand,

And some one pacing there alone,

Who paced for ever in a glimmering land,

Lit with a low large moon.

One showed an iron coast and angry waves.

You seemed to hear them climb and fall

And roar rock-thwarted under bellowing caves,

Beneath the windy wall.

And one, a full-fed river winding slow

By herds upon an endless plain,

The ragged rims of thunder brooding low,

With shadow-streaks of rain.

And one, the reapers at their sultry toil.

In front they bound the sheaves. Behind

Were realms of upland, prodigal in oil,

And hoary to the wind.

And one a foreground black with stones and slags,

Beyond, a line of heights, and higher

All barred with long white cloud the scornful crags,

And highest, snow and fire.

And one, an English home-gray twilight poured

On dewy pastures, dewy trees,

Softer than sleep -all things in order stored,

A haunt of ancient Peace.

Nor these alone, but every landscape fair,

As fit for every mood of mind,

Or gay, or grave, or sweet, or stern, was there

Not less than truth designed.

(61-92)

Lo que nos interesa destacar es el hecho de que cada una de las estancias, simbólicas de los diferentes discursos poéticos, sólo son capaces de ofrecer una descripción visual ("show") de elementos naturales, una imagen empírica de los mismos y nunca una evocación de su significado espiritual. Cada habitación, pues, representa una imagen del signo poético como PICTURE-WORD i.e. lo que se postula es una concepción del lenguaje literario como SPECULUM de distintas realidades naturales. Los poemas son sólo trasposiciones verbales que reflejan una imagen visual o auditiva del objeto. En otras palabras, son sólo estampas, espejos nítidos que ofrecen una observación real, una representación mimética del objeto, desde el paisaje pastoril de la primera habitación; la escena nocturna de la segunda; la marina de la tercera; el río y la tormenta en la cuarta; la estampa de la cosecha y labranza en la quinta; la descripción del paisaje montañoso en la sexta, y, por último, la imagen de la escena familiar del hogar inglés en la séptima. Todas ellas simplemente responden a un principio de observación empírica que otorga mayor importancia a la representación veraz de los objetos que a la búsqueda de significados ocultos tras los mismos. De ahí toda la carga semántica, extraordinariamente empírica, de un verbo como SHOW cuyo uso es repetido en dos ocasiones (versos 62 y 69) o como HEAR (verso 70); la aparición de numerosos adjetivos descriptivos -puramente visuales- como *green, blue, belted, wreathed, dark, red, glimmering, low, large, black*, y la utilización de adverbios locativos (*In front, behind, beyond...)* en las estrofas

quinta y sexta. De lo que se trata en definitiva es de potenciar la naturaleza pictórica del lenguaje poético: el signo es ante todo significante y un discurso capaz de representar con mayor exactitud toda la extensa gama de propiedades empíricas y formales es epistemológicamente verdadero ("Not less than truth designed") y estéticamente válido. No resulta sorprendente, si aceptamos nuestra premisa, que Tennyson afirme su intención de introducir esculturas y pinturas en el primer borrador que escribió de su peculiar "palacio del arte":

> *When I first conceived the plan of the "Palace of Art", I intended to have introduced both sculptures and paintings into it; but it is the most difficult of all things to dense [sic] a statue in verse. Judge whether I have succeeded in the Statues of Elijah and Olympias.*[30]

Se trata de metáforas perfectas para indicar los principios operativos en la producción artística que el palacio simboliza: tanto la pintura como la escultura representan para la ideología estética del S.XIX modelos de imitación natural, elementos formales empíricamente construidos y, por tanto, empíricamente observables. El sistema icónico de sensaciones visuales y táctiles que pone en juego el arte pictórico y escultórico supone una actualización del signo como portador de imágenes pero no como símbolo de mensajes que haya que descodificar:

> *O all things fair to sate my various eyes!*
> *O shapes and hues that please me well!*

O silent face of the Great and Wise,

My Gods, with whom I dwell!

(193-196)

De ahí que el lenguaje poético se convierta inevitablemente en un lenguaje acotado, en un catálogo limitado de formas (*shapes*), objetos (*things*), colores (*hues*) y demás propiedades positivas del signo. Dentro de la estructura semiótica de la poesía, nuevamente sólo el significante es artísticamente operativo; el significado es meramente literal, i.e sólo incluye una definición fenomenológica del objeto pero no una dimensión simbólico-espiritual del mismo. La imagen del LUCID VEIL se ha convertido simplemente en velo opaco incapaz de revelar su verdadera imagen. No existe, por tanto, posibilidad de transferir un contenido metafísico a través de cada una de las habitaciones palaciegas. Los poemas son sólo espejos de la realidad objetiva y no hay lugar para la construcción paralela de realidades simbólicas. El objetivo epistemológico y estético del lenguaje poético se cifra en la percepción sensitiva de las cosas, tal y como estas se muestran a nuestra experiencia. Esto evidentemente supone:

(i) Una redución del dominio artístico a lo empíricamente demostrable: sólo es arte aquello que pueda satisfacer la curiosidad insaciable de los sentidos ("my various eyes").

(ii) Una construcción de la poesía como SIGNIFICANTE, como cadena de signos materiales, no como sistema de símbolos espirituales.

El resultado de este tipo de lenguaje poético es el propio de la materia a la que únicamente pretende representar: la corrupción y la desintegración del mismo. El alma, encerrada en un mundo de autocontemplación ("Shut up

as in a crumbling tomb, girt round /With blackness as a solid wall /Far off she seemed to hear the dully sound /Of human footsteps fall" (273-276)) decide abandonar finalmente el palacio e inicia una marcha guiada por el extraño "quejido de un mar desconocido" ("The moan of an unknown sea", verso 280). El desenlace en esta ocasión no incluye la destrucción del *espacio poético* inicial. Sin embargo, Tennyson insiste en los mismos parámetros:

(a) Existen claras referencias a una posible lucha de los elementos, desatados en pos del derrumbamiento del palacio:

And knows not if it be thunder, or a sound
Of rocks thrown down, or one deep cry
Of great wild beasts; then thinketh 'I have found
A new land, but I die. (281-284)

si bien el palacio finalmente no es derribado: el alma poética prefiere salvarlo para su posible utilización en un tiempo futuro:

'Yet pull not down my palace towers, that are
So lightly, beautifully built:
Perchance I may return with others there
When I have purged my guilt.'
(293-296)

(b) Si el punto de partida es siempre el dominio del CASTILLO, el destino final de este tortuose viaje poético es siempre el MAR. Es de nuevo la misma trayectoria que recorre Locksley y la dama de Shalott en el poema

homónimo, y el mismo camino por el que deambula Maud. Como veremos, Maud es identificada cinco veces con el mosterioso eco marino.

(c) Una vez más encontramos el motivo de purificación de los pecados de soberbia y sentimiento de superioridad del alma poética en el *espacio poético* del VALLE:

So when four years were wholly finished,
She threw her royal robes away.
"Make me a cottage in the vale" she said,
"Where I may mourn and pray."
(289-292)

Iguales coordenadas espaciales pueden observarse en el análisis del poema ***The Lady of Shalott*** (R159), la primera recreación poética sobre tema artúrico de Tennyson. El poema es sumamente claro en el sentido que nos ocupa. La línea argumental se repite de un modo coincidencialmente casi idéntico: una doncella encerrada en el espacio claustrofóbico de su palacio decide un día abandonarlo, emprende un viaje en su barca a través de un río y muere tras el mismo. La crítica tradicional ha interpretado de nuevo el poema como una antítesis entre la vida y el arte, como la expresión de un conflicto entre dos términos opuestos: la contemplación narcisista de un discurso artístico puro y el compromiso activo con la realidad del momento histórico. Entre Camelot y "the island of Shalott" existe todo un espacio insalvable y es precisamente de dicha distancia que surge la tensión del poema. Camelot evidentemente representa la CIUDAD: toda la contaminación del discurso histórico de una sociedad concreta frente al aislamiento, a la

reclusión que impone la creatividad atística. Tal ha sido la exégesis que desde distintas perspectivas han venido sosteniendo los estudios clásicos tennysonianos de un modo casi unánime (Johnson: 1952; Pitt: 1962; Buckley: 1960; Kissane: 1970; Kincaid: 1975)[31]. Dwight Culler (1977) avanza un paso importante en el análisis al distinguir que las manifestaciones artísticas que la doncella encarna en los distintos momentos del poema suponen una evolución desde un modelo mimético (el tapiz que borda o la canción que canta en la primera parte) hacia un modelo "expresivo": la balada que entona durante el viaje en el río. Sin embargo es Edgar F. Shannon Jr. (1981) quien en su artículo *'Poetry as Vision: Sight and Insight in "The Lady of Shalott"'* ofrece sin duda la interpretación del poema más exhaustiva y clarificadora hasta la fecha. Para Shannon el poema es simplemente la dramatización de un profundo cambio en la concepción del arte y en concreto de la poesía. El cambio se opera desde un paradigma empírico en la representación del objeto artístico: todas las imágenes de la Parte I son visuales ("Images of sound and hearing are integral to the poem, but sight and seeing comprise the informing metaphorical matrix", 208); hasta un modelo de arte no como "sight" sino como "insight", "vision". Las imágenes comienzan a ser puramente connotativas, musicales. La doncella, pues, experimenta una profunda transformación a lo largo de todo el poema: si en el comienzo se limitaba a ser un mero observador paciente de todas las impresiones visuales que recibía y un mero transcriptor de las mismas en expresiones artísticas puramente imitativas, miméticas (el tapiz, e.g.), en la parte final su canto revela toda la potencialidad simbólica del arte como instrumento con capacidad de penetrar en la realidad última. En otras palabras, la doncella de Shalott simboliza el paso de un lenguaje poético

imitativo, pictórico, donde sólo el significante es relevante, a un lenguaje transcendental capaz de leer más allá de las formas. Su canción se convierte en "a symbol for the highest form of poetry" (220) y no es gratuito que "while she faces the people of Camelot, she no longer sees physically" (221). En conclusión, el poema "explores parabolically the quality of poetry derived from two opposing postulates and advocates expression rather than imitation as the essential impetus for art" (223). La tesis de Shannon es, por consiguiente, fundamental y viene en parte a resolver el significado de la evolución constante que desde un castillo hasta el mar (o en el caso de la dama de Shalott el río) sufren las doncellas en la poesía tennysoniana. Shannon, no obstante, no conecta esta dialéctica entre dos modelos artísticos con el resto de la producción poética de nuestro autor y es incapaz de reconocer que idénticos parámetros son operativos en poemas como ***Maud***. Del mismo modo, el crítico ignora totalmente la posible construcción de un paisaje simbólico que encarne tal oposición de modelos poéticos a través de las unidades espaciales del CASTILLO y el MAR.

El análisis, pues, de poemas como ***The Palace of Art*** o ***The Lady of Shalott*** demuestra sin lugar a dudas que a un nivel puramente simbólico el castillo representa un tipo de poesía epistemológica y artísticamente errónea, caduca. El espacio arquitectónico actúa como emblema de un principio de representación mimética, de una concepción en definitiva del signo poético como PICTURE-WORD, que sólo transmite las propiedades empíricas del objeto y no así su significado espiritual. Recapitulando podemos afirmar que en la dilatada obra poética de Tennyson el castillo (palacio o torre) pone en juego un sistema de significados tripratito:

(i) A nivel social es la residencia de la clase social más alta.

(ii) A nivel epistemológico representa el más alto grado de conocimiento.

(iii) A nivel de lenguaje puramente artístico, encarna el discurso poético por excelencia.

Sin embargo, una lectura de las diferentes realizaciones discursivas del ESPACIO POETICO en cuestión nos informa sobre un proceso de disociación entre el significante (HALL, PALACE) y el significado que necesariamente debe ser representado. Ya indicamos cómo tal proceso de bifurcación semántica producía como resultado que un signo como HALL dejase de ser operativo dentro de la teoría metapoética tennysoniana, al ser incapaz de simbolizar la aristocracia, la sabiduría transcendental (WISDOM) y la poesía como discurso evocativo según el nivel en cada caso. Hemos visto cómo en los poemas analizados el castillo no es epítome de la nobleza sino de la nueva clase burguesa; no encarna un modelo epistemológico de base espiritual sino uno de método y corpus empíricos (KNOWLEDGE); por último, representa un concepto mimético de la poesía y no una concepción de la misma de raíz transcendentalista. Dicha ruptura tripartita de los verdaderos semas que una unidad como HALL debiera en principio subsumir conduce a un abandono, deterioro y destrucción del mismo según el caso. De cualquier modo, lo que se impone es un rechazo del espacio poético en cuestión y una búsqueda de otro alternativo. El viaje tiene indefectiblemente como punto de llegada el mar, un espacio que simboliza, como veremos más adelante un prototipo de lenguaje como música, i.e. como significado desprovisto de significante. Pero antes de llegar al análisis más detenido de dicho *espacio poético*, existen otros que merecen nuestra atención.

8.4. EL VALLE Y EL BOSQUECILLO

Señalábamos a propósito de ***The Palace of Art*** cómo el significado simbólico del palacio implica una reclusión del artista con respecto al mundo. El problema básico consiste en generar una poesía pura, desvinculada de la accidentalidad y contingencias históricas, libre de la contaminación causada por la agitación social. Una poesía, en definitiva, sin compromiso social, despreocupada totalmente del destino de los hombres. El palacio se convierte entonces en la torre de marfil, en el habitáculo perfecto para un artista que desde el romanticismo parece condenado a un aislamiento autoimpuesto. (Vid. Kermode, ***Romantic Image***, ch.1). A raíz de la influencia del transcendentalismo político Tennyson comprende la imposibilidad de seguir construyendo un discurso poético desligado del funcionamiento político-económico de su época y es entonces cuando ambas esferas (la literaria y la social) pasan a estar de un modo explícito estrechamente vinculadas.

Hemos anotado también cómo el castillo, debido al aislamiento que implicaba su elevada posición, era constantemente asociado con un sentimiento de autosuperioridad y orgullo: el castillo era por excelencia un espacio que había vuelto sus espaldas a la HISTORIA y, por tanto, estaba condenado a su propia destrucción por las razones que expusimos en el capítulo 7. El primer paso para conseguir un modelo de poesía verdadera consiste, pues, en abandonar el aislamiento primitivo impuesto por dicho espacio y buscar otro alternativo donde sea posible establecer lazos de unión entre el discurso poético y la realidad social. El viaje poético incluye una breve parada en el valle. La pregunta que debemos formularnos es el por qué de dicho *espacio poético*. Es obvio que este se presenta como la siguiente escala

a nivel topográfico dentro del paisaje tennysoniano: bajo la montaña sobre la que se erige el palacio el siguiente lugar que encontramos si seguimos una línea imaginaria descendiente es el vallecillo junto al bosque. Sin embargo, la pregunta sigue sin resolver: ¿Por qué el espacio representa la vía simbólica hacia la consecución de una poesía socialmente comprometida? Sin duda, la respuesta la encontramos en la teoría poética de Keats, una teoría en la que el valle significa el lugar en el que iniciar una fusión entre el discurso subjetivo -atemporal- y el discurso objetivo -temporalizado-, i.e entre la poesía y la historia. Se trata de conseguir un compromiso activo con el mundo, con el destino del conjunto social. La poesía sólo adquiere un valor cognoscitivo pleno en la medida en que participa de la experiencia negativa de los hombres, i.e. en tanto en cuanto se hermana con el sufrimiento humano. El valle significa, pues, un descenso en la topografía simbólica del discurso poético, en el sentido de que la subida al templo de Moneta, i.e. la revelación de la verdad, sólo resulta plenamente significativa si se consigue una vinculación entre el discurso poético y el social, entre la atemporalidad de la verdad poética del sujeto y la accidentalidad y transitoriedad de la esfera social. Keats había apostado no por una experiencia individual aislada del contacto con el mundo real, no por una construcción del discurso poético junto al elevado e inaccesible templo de Moneta, sino por un lugar "where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways" (Letters, Vol.II, 101). Este lugar no podía ser otro sino lo que el poeta denomina *the Vale of Soul-Making*. Se trata de reconocer la necesidad de incluir *the World or Elemental Space* como principio informador para que se produzca una transformación del conocimiento (*Intelligence, Mind*) y de la sensibilidad humana (*human heart*) en ALMA (*Soul*). En términos kantianos el argumento de Keats viene

a sostener que la Razón y el Entendimiento humanos necesitan de la experiencia temporal del sufrimiento y la muerte, del contacto doloroso con el mundo en definitiva, para adquirir una plena identidad como alma[32]. Un idéntico planteamiento a este respecto será más tarde sotenido por Yeats al postular la necesidad de una lucha constante y denodada entre el sujeto (THE SELF) y su opuesto (THE ANTISELF) en su teoría sobre la máscara como único método de producir un discurso poético "objetivo". En cualquier caso, lo importante es superar el aislamiento inicial, el reducido espacio de un dominio subjetivo simbolizado er la torre o castillo como símbolos poéticos, a fin de poder crear un discurso contaminado por la temporalidad proporcionada por la experiencia con el mundo. Keats propugna así un abandono momentáneo del templo de Moneta para iniciar un descenso al "valle hacedor de almas" y esta es en gran medida la solución adoptada por Tennyson. No resulta, pues, gratuito que en ***Maud*** el valle sea el espacio siguiente al castillo y que aparezca junto al bosquecillo. "The little wood" es, como ya se ha señalado, una imagen siempre analógica de las conflictivas relaciones político-económicas de los miembros integrantes del conjunto social. El bosque es un mundo "of plunder and prey", un espejo de un tipo de sociedad dominada por el modo de producción capitalista. En contraposición al mismo, se encuentra el orden armónico y perfecto del jardín del palacio donde se pasea Maud; un orden que, sin embargo, resulta ficticio, imaginariamente construido. Priestley (1973) interpreta en este preciso sentido el poema como el drama entre estos dos símbolos opuestos: el del jardín idílico del amor de la doncella (GARDEN) y el del bosque (WOOD) emblemático de "an anarchic predatory Nature"(111):

The main movement of the poem is conveyed through the interplay of these central symbols, the symbols of the two worlds, as the hero's mind is born between them. He yearns towards the world of the garden, wishing that he could believe in its reality and often willing to believe; his fears and doubts pull him back towards the world of the wood. (112)

Sin embargo, la interpretación mantenida por Priestley, si bien plausible y sugerente, adolece de un importante error: el protagonista no anhela en absoluto un regreso al espacio idealizado pero falso del mundo del jardín. El jardín representa ese estado de sensibilidad subjetiva inicial totalmente ajeno a los problemas del mundo, de espaldas a la realidad socio-económica del momento. Es simplemente otra imagen metonímica del castillo, del palacio del arte, construida, por tanto, sobre unas coordenadas que nada tienen que ver con las del mundo real. El bosque simboliza ciertamente el lugar del caos y del desorden, la lucha biológica y, por ende, social en pos de la supervivencia, y es precisamente sobre este espacio sobre el que es necesario construir el nuevo discurso poético. Si el castillo de Maud y su jardín proporcionan únicamente una visión ordenada y perfecta pero falsa del mundo, una visión en la que sólo imperan las connotaciones positivas de la rosa y la azucena (amor y pureza) utilizadas en la representación cromática de la joven, el bosque en el valle ofrece no sólo una imagen más acertada de las conflictivas relaciones sociales sino que viene a suplir el significado negativo implícito en los elemento florales de Maud (violencia y muerte). De este modo, la poesía abandona el dominio de imágenes subjetivas e idealizadas y comienza a objetivizarse, i.e a tomar contacto con la experiencia dolorosa del mundo.

8.5. EL MAR

Finalmente hemos llegado al último de nuestros *espacios poéticos*. Hemos anotado repetidas veces cómo en todos los poemas comentados el viaje que comenzaba en el castillo finaliza invariablemente en la visión de un mar simbólico que parece resolver todos los conflictos planteados a lo largo de la estructura discursiva de los textos. Un mar asimismo que siempre va acompañado de una muerte no menos simbólica. Analizar toda la compleja red de significados que pueden ser asociados a dicha unidad discursiva es una tarea prolija porque de todos los espacios señalados hasta ahora este es sin duda el que cuenta con una mayor tradición literaria. Podemos, sin embargo, distinguir sucintamente tres áreas de significado fundamentales:

(1) El mar es ante todo un símbolo del paso del tiempo y más particularmente de la muerte. Bachelard (1942) explica acertadamente cómo de los cuatro elementos el agua es sin duda el más inestable: cambia de forma tan rápidamente que es difícil verla en un estado inmutable:

> *El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. (...) El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal.* (15)

Puesto que el agua es el elemento simbólico de la temporalidad, se desprende que las imágenes del río y del mar representen diferentes estadios

del flujo del tiempo. El primer elemento natural simboliza claramente la trayectoria vital; el mar, por su parte, es el emblema de la culminación de esta última, i.e. de la muerte. Esto explica que en las culturas antiguas el mar fuese por excelencia uno de los posibles lugares de enterramiento y de aquí también el origen antropológico del mito de Caronte y de todas las leyendas del barquero.

(2) El mar -especialmente cuando ofrece un aspecto embravecido y amenazador- también es símbolo de la vida, entendida como lucha. En realidad, se trata de un significado derivado del anterior. Puesto que el agua se convierte en la imagen del movimiento infinito y, por tanto, tras un proceso analógico en emblema de la mutabilidad y la inestabilidad temporal, el mar viene a representar toda la amenaza del tiempo contra la frágil identidad del sujeto. El tiempo deteriora, corrompe, transforma: desplaza lo que parecía intemporal por una nueva realidad. No es extraño absoluto que la visión de un mar agitado perturbe la tranquilidad del poeta en *Dover Beach*: para Arnold no es más que una señal de la mutabilidad que puede atentar contra una realidad -el amor- que parecía resistir el paso del tiempo; y es precisamente en este sentido cómo debemos interpretar las incontables imágenes marinas y oceánicas que caracterizan la retórica de Carlyle. En ***Past and Present*** existen nada menos que siete referencias[33] a la visión de un mar que se presenta como símbolo de las adversidades y obstáculos de la vida:

> *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 Sea-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. (PP, 268)

Dado que la imagen del viaje marino se presenta como la metáfora más clara de la vida, el mar aparece como símbolo de todas las dificultades, incertidumbres y problemas causados por el paso del tiempo; obstáculos que hay que sortear si se pretende que el viaje vital no termine en naufragio o en simple embarcación a la deriva.

(3) Por último, el mar, puesto que parece encarnar el movimiento infinito del tiempo, es también simbólico del concepto de eternidad. En Carlyle de nuevo encontramos una clara alusión a este tercer significado del elemento marino. Recordando la grandiosidad del orden social dominante en la Edad Media el ensayista escocés comenta:

Bells tolled to prayers; and men, of many humours, various thoughts, chanted vespers,matins; - and round the little islet of their life rolled forever (as round ours still rolls, though we are blind and deaf) the illimitable Ocean, tinting all things with its eternal hues and reflexes; making strange prophetic music! (PP, 66)

Se trata de un mar que simboliza no ya la muerte sino la vida después de aquella. El movimiento de sus aguas ha dejado de ser epítome del paso del tiempo para convertirse en la armonía musical propia de la existencia espiritual eterna.

Sin lugar a dudas, en Tennyson conviven los tres significados del *espacio poético* hasta ahora señalados. La importancia del simbolismo del mar en la poesía de nuestro autor es un hecho que en realidad nunca ha sido ignorado por la crítica desde los primeros intentos de ofrecer una visión globalizadora de su vasta producción hasta los últimos análisis más detallados de algunos de su poemas[34]. Stopford A. Brooke (1894) dedica así todo un capítulo a repasar algunas de las metáforas marinas más sobresalientes (págs. 375-390). Douglas Bush (1937) califica a Tennyson como "the greatest English poet of the sea" (200); Fulweiller (1965: 25) escribe un exhaustivo artículo sobre lo que él denomina "the shifting use of sea symbolism" a lo largo de su trayectoria artística y distingue tres significados principales del símbolo:

(a) El mar como "dominio subjetivo e introspectivo de la huida" en poemas como *The Merman* o *The Mermaid*.

(b) El mar como "el dominio externo de la lucha objetiva", tal y como aparece en *The Lotos Eaters*.

(c) El mar como "a gateway to religious experience, a key to spiritual understanding" (25-26) en poemas tales como *Crossing the Bar*, *The Passing of Arthur* o la estrofa CIII de ***In Memoriam***.

Ahora bien, en primer lugar la taxonomía que Fulweiller establece, si bien puede ser en su resultado final válida, no reconoce el significado analógico central del mar como imagen simbólica del tiempo; un significado

que en realidad subsume los tres apartados en los que el crítico divide los poemas marinos. En realidad, si el mar se convierte en una especie de "pasaje a la experiencia religiosa" es sólo porque ha sido en primer lugar identificado con la noción de tiempo y muerte. De ahí que el simbolismo marino evolucione a la visión mística de la eternidad y del otro mundo. En segundo lugar, Fulweiller realiza un análisis temático de diversos poemas en los que la imagen del mar es central, pero es incapaz de interpretar el mismo como una etapa final de un proceso de evolución poética. Su artículo no aborda el problema del simbolismo marino desde la perspectiva de un posible programa de teoría metapoética y, por tanto, deja sin explicar el por qué no sólo de la resolución de numerosos poemas (*The Palace of Art*, *Locksley Hall*, *The Lady of Shalott*, ***Maud***...), sino el significado explícito del viaje desde un castiilo hasta el mar, al que nos venimos persistentemente refiriendo.

Evidentemente el mar actúa como emblema del paso del tiempo en incontables pasajes de la poesía tennysoniana. Basta recordar la estrofa XXXV de ***In Memoriam***, donde el movimiento de las olas del mar es claramente simbólico del deterioro del tiempo:

> *The moanings of the homeless Sea,*
> *The sound of streams that swift or slow*
> *Draw down Aeonian hills, and sow*
> *The dust of continents to be.*
>
> (XXXV 9-12)

o el célebre poema *Break, Break, Break*. Sin embargo, Tennyson aboga principalmente por el tercero de los significados señalados, i.e. por la visión

del mar como símbolo de la eternidad y la vida tras la muerte. *Crossing the Bar* (R462) es sin duda el poema antológico en este sentido. El poeta imagina su última hora:

Sunset and evening star,
And one clear call for me!
And may there be no moaning of the bar,
When I put out to sea,
But such a tide as moving seems asleep,
To fill for sound and foam,
When that which drew from out the boundless deep
Turns again home.
Twilight and evening bell,
And after that the dark!
And may there be no sadness of farewell,
When I embark;
For though from out our bourne of Time and Place
The flood may bear me far
I hope to see my Pilot face to face
When I have crost the bar.

Ahora bien, la pregunta sigue en pie: ¿Qué significa en realidad el mar dentro de la topografía simbólica tennysoniana? ¿Qué concepto de poesía el mar pone en juego? El problema sigue siendo decisivo puesto que a lo largo del viaje simbólico se abandona un espacio -HALL- para marchar hacia la búsqueda de otro -SEA-. Nuestra tesis a este respecto sostiene que el rito de

paso de un lugar a otro implica una evolución o transformación de una poesía empírica, mimética, eminentemente visual hacia una poesía concebida como música donde el signo evoca pero no representa. Se trata de una substitución de un modelo positivista por un modelo transcendentalista del lenguaje poético. Ya señalábamos a propósito de los significados implícitos en el ESPACIO POÉTICO del CASTILLO cómo éste se dibujaba como un signo que carecía del significado propio en los niveles social (al dejar de representar la nobleza); cognitivo (al ser un conocimiento de las formas, no del espíritu) y artístico (puesto que lo verdaderamente relevante era la trasposición de las formas, no el descubrimiento de su esencia espiritual). La dama de Shalott sólo era capaz de producir una representación empírica (el tapiz e.g.) de los objetos que podía divisar a través del castillo, pero nunca creaba una expresión simbólica del significado de los mismos. El CASTILLO era, por tanto, una signatura semánticamente vacía, "a hollow form", una forma carente de contenido. En definitiva, todas las imágenes del mismo desde la presente en ***The Palace of Art*** hasta la que encontramos en ***Maud*** apuntaban hacia una concepción del signo como significante desprovisto de significado, i.e. como forma material privada de espíritu. Esto le confiere un status simbólico totalmente inoperante, caduco: de ahí el abandono inmediato en unos poemas o la destrucción del mismo en otros.

Ahora bien, en el caso del ESPACIO POÉTICO del MAR la problemática semántica se invierte: el mar, debido a su constante e ininterrumpido movimiento y cambio de forma de sus aguas, se perfila como la imagen más nítida para expresar un modelo de lenguaje basado no en la forma sino en el mensaje. El mar es ante todo un signo portador de un significado, pero carente o al menos no provisto de un significante estable o fijo. La

difererencia es sustancialmente importante: el nuevo ESPACIO POETICO viene a representar un modelo de discurso poético basado no en la materialidad empírica sino en el libre juego de asociaciones semánticas analógicas. Dado que el elemento natural es simbólico de la muerte y de la vida eterna, esto nos plantea al mismo tiempo la trivialidad de la materia y la importancia fundamental del espíritu. En términos lingüísticos el mar suscita un modelo epistemológico y, por tanto, discursivo en el que lo relevante no es la accidentalidad y contingencia de la forma -en el caso de este apenas capaz de ser captada en una forma única debido al movimiento constante de sus aguas- sino el significado oculto tras la forma. Si en el castillo todo era materialidad semánticamente vacía, en el caso del mar el proceso es diametralmente opuesto: la forma es irrelevante, el significado es verdaderamente lo que cuenta. Dicho argumento viene a ser corroborado por un examen etimológico de los dos términos en cuestión: HALL y SEA. Como apuntabamos en el capítulo dos, la etimología es una de las herramientas fundamentales para el transcendentalismo lingüístico porque a través de ella se puede recuperar ese significado espiritual o metafórico primitivo perdido en el proceso de evolución y deterioro de la lengua. Si de lo que se trata es de adivinar el significado espiritual oculto tras cada signo y no el significado positivo, literal del mismo, un examen semántico histórico puede arrojar cierta luz sobre el sema metafórico inicial perdido. Tennyson poseía en efecto dos de los más importantes diccionarios etimológicos de la época. Nos referimos al ***New English Dictionary*** de Charles Richardson (1836-1837), publicado en dos volúmenes, y ***An Etymological Dictionary of the English Language*** (1882) del Reverendo Walter William Skeats, y no es descabellado pensar que muchos de sus símbolos podrían haber partido de un análisis etimológico de

sus formas lingüísticas, y que de algún modo u otro estuviesen relacionados con las mismas. Si examinamos HALL en el primero de los diccionarios, la definición que encontramos es la siguiente:

> *HALL: Germ. Halle. The German Halle, as applied to a structure formed for a dwelling or habitation, is derived by Wachter from the Ger. Hüllen, tegere, operire, to cover. And Tooke, in its general usage, as "A covered building, where persons assemble, or when goods are protected from the weather"; believes to be the past part. of the A.S. verb Helan, tegere, to cover; in Old English to hele, to heal, to hil.* (957)

Skeats ofrece una explicación idéntica: *From the teutonic base HAL, to conceal, whence A.S. helan, to hide, conceal, cover, just as the corresponding cella is from Latin celare, to conceal, cover; the orig. sense being 'cover' or place of shelter.* (252) Si aplicamos la definición etimológica a nuestro argumento todo parece encajar perfectamente: HALL es simplemente un signo cuya estructuración lingüística sólo es capaz de ofrecer un significante que oculta (HELAN), que cubre el significado espiritual; HALL entendido como símbolo artístico únicamente atiende a las formas materiales, a las envolturas externas, al *GARMENT*, *CLOTHING* o *VEIL* de las elementos naturales. Su función es la de recrear el signo poético como envoltura externa, como materialidad inerte y no como espíritu, no como "living power" (Trench: 1853, 2). Sin embargo, SEA es, desde un punto de vista etimológico también, una palabra relacionada con la raíz alemana SEELE y, por consiguiente, emparentada con la forma SOUL. El doblete HALL/ SEA

corresponde, pues, a la estructura binaria del signo como unidad compuesta de SIGNIFICANTE (materia) y SIGNIFICADO (espíritu). En el primer miembro nos hallaríamos con las propiedades empíricas del objeto; en el segundo con una analogía metafísica.

De este modo, al desplazar un espacio por otro, i.e. al optar por el segundo de los símbolos y no por el primero, Tennyson está de un modo inconsciente planteando sobre qué principios semánticos debe concebirse el discurso poético: se trata de potenciar no los mecanismos empíricos o miméticos en la construcción del lenguaje sino precisamente aquellos que conviertan a los signos lingüísticos en signaturas portadoras de mensajes simbólicos. El lenguaje debe ser, por consiguiente, MÚSICA y no es, pues, gratuito que el rasgo más representativo del mar, al carecer de una imagen empírica única y estable, sea precisamente su musicalidad ("The moanings of the homeless Sea", ***In Memoriam***, XXXV.9) y no su aspecto o color. El viaje, por tanto, comprendería dos etapas bien definidas y delimitadas entre sí: la evolución se efectúa desde un concepto caduco de la poesía como lenguaje eminentemente empírico y representativo hasta una concepción de la misma como un discurso transcendental y evocador. El CASTILLO representa ese primer estado de discurso literario como materia sin alma frente al MAR que vendría a encarnar el principio opuesto: el espíritu desmaterializado. Las doncellas -símbolos de la poesía en general- encerradas en el reducido y claustrofóbico espacio del palacio encarnarían, por tanto, el primer concepto: un arte exclusivamente basado en las experiencias sensoriales, en la contemplación de las formas, simbolizado en el espacio cercano del JARDIN. Dada la necesidad que Tennyson manifiesta hacia una eliminación consciente de dicho modelo, las doncellas -pálidas y débiles, possedoras tans sólo de un

conocimiento empírico y, por tanto, estéril- se ven obligadas a abandonar el castillo y a emprender un viaje hacia el mar. La muerte de las mismas -desde la dama de Shalott hasta Maud- es tan solo una consecuencia directa del modelo de arte que simbolizan, y no un síntoma de "la extinción de la imaginación vitalizadora", como argumenta Johnson (1952). Puesto que este es únicamente un discurso centrado en la contemplación de la materia, las jóvenes deben conocer la evolución propia de la misma, i.e su deterioro y desaparición como formas empíricamente perentorias. Resulta en este sentido sorprendente que la doncella de Shalott aparezca al morir "with wholly darkened eyes", i.e acabe privada del sentido de la vista. La implicación es más que evidente: el nuevo discurso debe construirse sobre una base no sensorial. Como sabemos, Maud también muere. Su muerte en realidad nunca es narrada en el texto: es tan simbólica y difusa como la imagen de la joven. La única indicación de la misma la encontramos en la Parte II, en el monólogo del protagonista acerca de los remordimientos que el fin trágico del hermano de Maud y el suicidio de ésta provocan en su atormentada mente:

'The fault was mine', 'the fault was mine!-
Why am I sitting here so stunned and still,
Plucking the harmless wild-flower on the hill?
Is this guilty hand!

.....

For she, sweet soul, had hardly spoken a word,
When her brother ran in his rage to the gate,
He came with the babe-faced lord;
Heaped on her terms of disgrace,

And while she swept, and I strove to be cool,

He fiercely gave me the lie,

Till I with as fierce an anger spoke,

And he struck me, madman, over the face,

Struck me before the languid fool,

Who was gaping and grinning by:

Struck for himself an evil stroke;

Wrought for his house an irredeemable woe,

For front to front in a hour we stood,

And a million horrible belowing echoes broke

From the red-ribbed hollow behind the wood

And thundered up into Heaven the Christless code,

That must have life for a blow.

Ever and ever afresh they seemed to grow.

Was it he lay there with a fading eye?

(II.i.i.1-29)

(...) she is standing here at my head;

Not beautiful now, not even kind.

He may take her now; for she never speaks her mind,

But is ever the one thing silent here.

She is not of us, as I divine;

She comes from another world of the dead,

Stiller, not fairer than mine.

(II.i.v.303-309)

Lo que sí está claro a lo largo de la estructura discursiva del poema es la transformación que sufre la joven doncella: la muchacha ingenua e inocente del castillo ("You have but fed on the roses and lain in the lilies of life" I.x.161) es totalmente diferente a la que aparece en forma de visión durante el transcurso de un sueño en la Parte III: Maud como espíritu revelador encomienda al protagonista a sumarse a una guerra, i.e a tomar parte del mundo real e iniciar así un viaje en el mar:

'It is time, O passionate heart and morbid eye
That old hysterical mock-disease should die'.
And I stood on a giant deck and mixed my breath
With a loyal people shouting a battle cry,
Till I saw the dreary phantom arise and fly
Far into the North, and battle, and seas of death.

(III.32-37)

Maud, por tanto, también ha abandonado el primitivo espacio del castillo para marchar hacia el mar. De hecho, tal evolución topográfica está catafóricamente referida en el texto mucho antes de llegar a la resolución final. El símbolo del mar aparece en el poema cinco veces y en cada una de ellas la vinculación con Maud es más que evidente. Revisémoslas:

(i) El héroe se encuentra por primera vez desde que compartieran juegos con Maud durante con Maud. Su aparición le causa una impresión mental tan fuerte que es incapaz de olvidar su imagen durante el sueño. Maud comienza a revelar parte de su status simbólico: la joven se presenta "ghostlike, deathlike half the night long" (I.iii.8). Cansado de la visión onírica

de la joven, el protagonista decide dar un paseo en su jardín y es entonces precisamente cuando escucha "the tide in its broad-flung shipwrecking roar" y "the scream of a maddened beach, dragged down by the wave" (I.ii.11-12).

(ii) El héroe camina hasta la habitación de su enamorada ("the little oak room"). La tranquilidad de la noche sólo es perturbada por "the voice of the long sea wave as it swelled" y la visión de la "blanca cortina descorrida" de su aposento. Es en ese momento cuando el protagonista siente la proximidad de la muerte cerniéndose sobre sí:

I heard no sound where I stood
But the rivulet on from the lawn
Running down to my own dark wood;
Or the voice of the long sea wave as it swelled
Now and then in the dim-gray dawn;
But I looked, and round, all round the house I beheld
The death-white curtain drawn;
Felt a horror over me creep,
Prickle my skin and catch my breath,
Knew that the death-white curtain meant but sleep,
Yet I shuddered and thought like a fool of the sleep of death.

(I.xiv.iv.516-526)

(iii) El héroe lleva a Maud a casa. Tras la despedida no puede ocultar la dicha de saber que la joven ha aceptado definitivamente una cita clandestina en el jardín del castillo. Sin embargo, la idea de la muerte continúa

siendo obsesiva. De nuevo es el sonido melancólico de las olas del mar el que provoca dicho pensamiento:

Is that enchanted moan only the swell
Of the long waves that roll in yonder bay?
And hark the clock within, the silver knell
Of twelve sweet hours that apst in bridal
White,
And died to live, long as my pulses play...

(I.xviii.viii.1-5)

(iv) Tras haber acabado con la vida del hermano de Maud, el protagonista, atormentado con la idea de la muerte y acosado por la visión fantasmagórica de la doncella, baja corriendo la colina, cruza "the main and the moor" y llega hasta la orilla del mar. Allí encuentra una caracola. "Sick of the nameless fear" se dirige hacia "the dark sea-line /Looking, thinking of all I have lost" (II.ii.vi.2-9).

(v) Aparentemente el personaje central ha conseguido recobrar su salud mental. De nuevo encuentra el espíritu de Maud que el habla de "una esperanza en las guerras venideras" (III.vi.i.11). Decide, pues, sumarse a la guerra y a bordo de "a giant deck" puede ver una vez más el espíritu de la doncella ("the dreary phantom arise and fly /Far into the North, and battle, and seas of death." (III.vi.iii.8-9).

Estas son, pues, las cinco ocasiones en que el *espacio poético* del MAR aparece en el texto. Su relación con Maud es totalmente constatable, ya que es precisamente la presencia de ésta la que provoca la aparición de aquel. La

joven ha dejado de ser la eterna moradora de un reino (HALL) que parecía ser el habitáculo perfecto para un tipo de conocimiento y de manifestación artística dominados por una atención a la forma, para convertirse en una visión desmaterializada cercana a la espiritualidad del mar. La evolución, pues, de un modelo poético de base empirista a otro de raíz transcendentalista queda perfectamente plasmado de nuevo en el viaje que Maud realiza desde un espacio a otro. "The summons from the sea" responde, por tanto, a una necesidad interna de buscar un patrón discursivo en el que el significado analógico espiritual del signo prevalezca sobre el significante. Resulta muy revelador a este respecto que el protagonista, "sick of the Hall and the hill", se desplace en dirección hacia el mar y encuentre una caracola. La caracola es la imagen analógica más transparente precisamente del modelo del lenguaje artístico que se ha rechazado: uno en el que todo es un significante desprovisto de significado. La concha marina es tan sólo una materialidad inerte privada del ser -el molusco- que le daba vida. Bachelard (1957: 151) explica a este respecto cómo la misma simboliza desde la Edad Media la imagen del cuerpo separado del alma. La cita de Charbonneaux-Lassay, autor de ***Le bestiaire du Christ***, que Bachelard utiliza, es totalmente clarificadora sobre este punto:

> *Tomada en su conjunto como prueba y como organismo sensible, la concha fue, para los antiguos, un emblema del ser humano completo, cuerpo y alma. El simbolismo de los antiguos hizo de la concha el emblema de nuestro cuerpo, que encierra en una evoltura exterior el alma que anima al ser entero, representada por el organismo del molusco. Así, dijeron que el*

cuerpo se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte que la anima.

Traduciendo este simbolismo en los términos que nos interesan, la imagen que la concha suscita en ***Maud*** es la de un lenguaje poético dotado de significante (MATTER) pero desprovisto de significado (SPIRIT, SOUL). Se trata del mismo significado simbólico implícito en el castillo:

The tiny cell is forlorn
Void of the little living will
That made it stir on the shore.
Did he stand at the diamond door
Of his house in a rainbow frill?
Did he push, when he was uncurled,
A golden foot or a fairy horn
Through his dim water-world?

Por el contrario, el mar con una musicalidad que en todo momento es subrayada simboliza claramente la imagen de un lenguaje dotado de un significado espiritual y donde el significante -variable, contigente, como el de la ciudad de Camelot en los ***Idilios***- es totalmente irrelevante.

El poema, por tanto, admite una lectura metapoética como la que hemos intentado desarrollar en el presente capítulo: la Maud de las primeras estrofas -*faultily faultless, icily regular, splendidly null /Dead perfection no more* (I.ii.82-83)- es emblemática de un tipo de poesía basada en la

representación mimética de una realidad natural idealizada. Frente a esto la joven que, como revelación durante el sueño del protagonista aparece en la Parte III, encarna un discurso poético socialmente comprometido y capaz de reconocer significados simbólicos transustanciales en la interpretación de los signos. ***Maud***, pues, supone toda una síntesis de las cuestiones epistemológicas y estéticas fundamentales para la ideología que nutre la producción poética tennysoniana, a la vez que una minuciosa puesta en escena de los símbolos claves para su poesía.

Concluyamos resumiendo a través del siguiente cuadro los significados analógicos asignados a cada uno de los espacios que hemos analizado en las páginas anteriores:

HALL GARDEN Maud encerrada en su castillo.	VALLEY WOOD: "the world of plunder and prey". "Struggle for Survival"	SEA Maud como revelación en forma de estrella durante el sueño.

SUJETO: Autocontemplación, aislamiento. El poeta separado del mundo. Irrealidad, percepción idealizadora de la naturaleza como una mera forma externa ("Hollow show"). Las doncellas -pálidas, estériles, inertes- sólo son capaces de vislumbrar el mundo artístico que artificiosamente han creado.	OBJETO: el poeta enfrentado al mundo. "The Vale of Soul-Making". WAR_1: Caos, guerra civil. Modelo político-económico del Modo de Producción capitalista.	FUSIÓN SUJETO + OBJETO. Compromiso social: la guerra contra los injustos. WAR_2: Modelo político -económico transcendentalista. Gobierno de los héroes. Estratificación social según la imagen de un EJÉRCITO.
Ausencia engañosa del Tiempo.	Tiempo, Historia. El poeta como bardo, intérprete de los signos históricos: Níniveh como reflejo del estado social inglés. Profecía de destrucción.	Eliminación de las categorías fenomenológicas de Tiempo y Espacio. Muerte: destrucción de la materia y eternidad del espíritu.

Materia sin espíritu: Cuerpo sin alma. No existe el menor vestigio del lenguaje de las pasiones.		Espíritu desmaterializado. Alma libre del cuerpo.
Nivel de lenguaje: Significante sin Significado. Signatura semánticamente vacía.		Nivel de lenguaje: Significante inestable, variable. Predominio del Significado.
Conocimiento empírico, positivista, exclusivamente sensorial. KNOWLEDGE, SCIENCE.		Conocimiento transcendental: WISDOM.

Predominio de las imágenes visuales. Descripción sensualista de los objetos como simples formas bellas. Descripción mimética. Representación en SPECULUM del objeto. "Despotism of the eye".		Música, canto: Prevalencia del significado transustancial del signo, construido sobre la analogía, la respuesta emocional del sujeto enfrentado al objeto o la etimología.
Concepción del SIGNO POÉTICO: PICTURE-WORD.		Concepción del SIGNO POÉTICO como SÍMBOLO.
Aristocracia caduca, incapaz de desempeñar funciones de liderazgo. Jerarquía eclesiástica privada de autoridad y guía espiritual.		El conjunto social dirigido por nuevas clases dotadas de funciones sacerdotales y regias (KING-POINTIFF).

NOTAS

1. Para Brooks la poesía debe ser un lenguaje caracterizado por la paradoja y la ambigüedad frente al lenguaje científico dominado por un criterio de objetividad que suprime cualquier vestigio de contradicción y pluralidad semántica. En su famoso ensayo Brooks excluye la poesía de Tennyson de este ideal. Vid. "The Language of

Paradox" en ***Poetry Criticism and Practice. Developments since the Symbolists***, ed. A.E. Dyson, págs. 86-100.

2. E.D.H. Johnson (1963) observa a este respecto: *"Lancelot and Elaine" is, of course, a reworking of "The Lady of Shalott" within a much wider context. Like the Lady of the earlier poem Elaine "lived in fantasy" (...). As with the Lady of Shalott, the symbol of Elaine's inner existence is a work of art, the case that she has embroidered for Lancelot's shield.* (págs. 51-52)

3. John R. Reed (1969) afirma: *For Tennyson the material world, though a shadowy part of the Infinite, was illusion and dream. This world was superficial, and the profound thruths were only visible in ambiguous signs because man's nature was inferior. If one could understand the flower in the crannied wall, then one "should know what God and man is". (pág.229)*

4. Farrar (1878) sintetiza el problema del siguiente modo: Si no podemos conocer la materia, ¿cómo van a ser portadoras las palabras de una imagen empírica del objeto? Su planteamiento resulta claramente ilustrativo del problema epistemológico y lingüístico que una y otra vez los transcendentalistas exponen: *If then we can know nothing about the Ego, and nothing about the Non-Ego, how can words reveal to us either the nature of things or own essence? How can they be a mimesis (sic) of either two unknown qualities? (...) It is clear threfore that we cannot rest content with the modern definition that "words are the names of things" any more than with the old one that they are the "pictures of ideas".* (pág. 251)

5. Es clásica la tesis que sostiene la naturaleza extraordinariamente empirista y sobre todo visual de la poesía de Tennyson. Aparte de Tillotson (1978), cabe destacar el breve estudio de Jean Pauline Smith, ***The Aesthetic Nature of Tennyson*** (1971) donde se califica de "pictorial poems" a la producción poética del volumen de 1842.

6. Resulta curioso que todo el simbolismo del lenguaje en ***Maud*** sea explicado no en términos de literariedad o poeticidad sino desde la perspectiva de una recreación fidedigna de la verborrea y la distorsión perceptiva de un personaje enfermo mental. Tennyson, al reconocer repetidas veces su utilización del libro del Dr. Mathew Allen ***Essay on the Classification of the Insane*** (1837), está sentando las bases para construir una explicación objetiva del poema y de sus anomalías lingüísticas.

7. Aclaremos que partimos del concepto bachelardiano de ESPACIO en su obra ***La poétique de l'espace*** (1957) sólo desde un punto de vista terminológico para referirnos al uso de determinados realidades espaciales con un significado netamente simbólico. En ningún momento el análisis pretende una dilucidación psiconalítica del autor a través de los símbolos. El único estudio sobre formas espaciales llevado a cabo hasta la fecha es el de Dolores Mary Rosenblum, ***The Forms of Space in Tennyson's Poetry***, Ph. D. Cornell University (Sin publicar). El análisis de Rosenblum, válido en sus conclusiones, tiene como objetivo *to consider how enclosures, or the relations between enclosures and open spaces, function as structural principles in a number of poems in which they are not obviously part of the subject-matter* (110). Se trata de la distinción bachelardiana abierto/cerrado en el desciframiento de las diferentes formas espaciales. Los resultados son interesantes pero en nada se asemejan en método y contenido a la idea que desarrollo en este capítulo. La

conclusión a la que llega Rosenblum con respecto a ***Maud*** es que la guerra se presenta como una forma de agresión contra la opresión de todos los espacios cerrados ("bounded enclosures") que han oprimido al protagonista desde el comienzo: *The notion that war is curative seems unspeakable to the modern reader, and yet this ending does make sense in terms of the hero's psychology and of his relations to the world about him: he cannot make connections with the Hall, he cannot remain in the garden, he is haunted and oppressed by "the dreadful hollow", he is alienated to the mad-house and to a burial within himself -rage turned inward, is aggression turned outward, and freed from any place.* (160) Rosenblum, pues, sólo efectúa una taxonomía de los principales significados de algunos de los espacios más frecuentes en Tennyson pero es incapaz de vincularlos con un programa de teoría metapoética.

8. En el caso inglés esta fusión aristocracia y burguesía mercantil se produce históricamente antes que en el resto de Europa debido a que la primera compartía intereses económicos con la segunda. Vid. Habermas Jürgen en Eagleton, ***The Function of Criticism***, pág. 11.

9. Para Slinn (1991) la zanja es simplemente un símbolo de vacío, un icono del padre ausente y una metáfora de la soledad del protagonista (66). Para Hellstrom (1972) es una recreación del infierno de Dante, ya que la obra de Tennyson sigue muy de cerca el entramado de imágenes de ***La Divina Comedia*** (74). Berglund (1989) analiza el elemento como indicativo del vacío de un mundo que el héroe intenta llenar a través de las incontables preguntas que formula ("This persistent interrogation derives from the narrator's need to fill the "ghastly pit"; that is, to make sense of his father's suicide by eliminating the void it has made in his life", 48).

10. Compárese este tipo de final, i.e. castillos que se desmoronan, con los de los relatos de Edgar Allan Poe (***The Fall of the House of Usher***, por ejemplo). Sería interesante establecer un estudio comparativo de algunos de los símbolos más persistentes en Poe con los utilizados por Tennyson. Ambos construyen un paisaje poético que tiene mucho en común, no sólo en disposición espacial sino en significado simbólico. Resulta curioso la obsesión por el mar y por castillos o palacios vetustos que tanto uno como otro manifiestan. Paull F. Baum (1948) ya notó algunas de estas similitudes al afirmar que existían ecos de *Annabel Lee* en las estrofas 5, 7 y 8 de ***Maud***. (140). Tennyson afirmó una vez: *I know several striking poems by American poets, but I think that Edgar Allan Poe (taking his poetry and prose together) the most original American genius* (Memoir, 663).

11. En realidad el orgullo es uno de las palabras claves en la poesía de Tennyson. John R. Reed (1969) resume así el conflicto básico y su resolución: *His poems ordinarily follow recurrent patterns. [One of this] describes man's progress from pride of self. Through an essential humbling process which opens the pride-hardened heart to the influence of love, thereby revealing to it the potential fullness of life that love provides and leading the self to deny its own desires and appetites in the more rewarding experience of benevolent action towards others.*(230)

12. Véase ***Per Amica Silentiae Lunae*** (1917) para una exposición de las bases teóricas sobre las que Yeats fundó su sistema de conocimiento a través de la experiencia del sueño. Lo que Yeats está afirmando mediante su creencia en la revelación onírica es simplemente un viejo postulado transcendentalista: la irrelevancia de la materia y de la percepción empírica para acceder a un verdadero conocimiento. A través del sueño y palpando elementos naturales (plantas, por ejemplo) durante el trance onírico, Yeats pretende descubrir el principio animista oculto tras la materialidad de las cosas. Obsérvese que idéntico procedimiento es el que llevan a cabo los gigantes de la Isla del Olvido de su poema ***The Wanderings of Oisin*** (1889).

13. En el poema *Mechanophilus. In the Time of the First Railways*, R197, Tennyson había definido el conocimiento científico como una doncella cadavérica: "Now knowledge comes, a mortal maid, /Whom we may clasp and kiss".

14. Tennyson cambió *no doubt* por *probably* y omitió *partly*. Vid. Ricks, p. 742.

15. E.D.H. Johnson (1952) afirma: *The initial lines describing the symptoms of these attacks show once more the poet's obsession with the enigma of appearance and reality as a central problem of knowledge.* (37)

16. La quinta señal de apocalipsis que señala el Reverendo John Cumming, autor de un libro muy popular en la época, ***Apocalyptic Sketches or Lectures on the Book of Revelation*** (1849), y del que Tennyson poseía un ejemplar, es la aparición de "fearful signs from heaven", y entre estos incluye "storm in the night", "strong winds, showers of rain, continual lightning, terrible thunderings and amazing concussions and bellowings of the earth" (434). Estos mismos elementos metereológicos son los que precisamente aparecen desatados cerniéndose sobre el castillo de Locksley. Además el joven se dirige hacia una guerra. La llamada marcial es curiosamente la sexta señal de una gran destrucción apocalíptica para Cumming (436).

17. Un buen ejemplo lo constituye ***Axel*** de Villiers de l'Isle-Adams, publicado en 1890, la historia en verso del conde Axel de Auesburg que vive aislado en su castillo dedicado al estudio de la filosofía hermética y a la búsqueda de la verdad, ajeno a los turbulentos acontecimientos políticos del momento. Véase el clásico estudio ***Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*** (1931) de Edmund Wilson. Wilson ve en el castillo que da título a su obra el símbolo exacto del movimiento simbolista de fines de siglo en lo que supone de aislamiento, subjetividad, búsqueda de realidades opuestas a las del discurso social o científico. Es curioso señalar igualmente que el castillo funcionaba como símbolo de hedonismo, contemplación esteticista y sensualidad -características todas ellas que Tennyson imprime en su descripción del palacio del arte- en la poesía spenseriana y más particularmente y con influjos del poeta renacentista en James Thomson, poeta del S.XVIII y autor de una obra que Tennyson pudo muy bien conocer: **The Castle of Indolence.** Los ecos son lo suficientemente fuertes como para no ser percibidos en una simple lectura:

V

Full in the passage of the vale, above,

A sable, silent, solemn forest stood;
Where nought but shadowy forms were seen to move,
As Idless fancied in her dreaming mood.
And up the hills, on either side, a wood
Of blackening pines, ay waving to and fro,
Sent forth a sleepy horror through the blood;
And where this valley winded out, below,
The murmuring main was heard, and scarcely heard, to flow.

VI

A pleasing land of drowsyshed it was:
Of dreams that wave before the half-shut eye;
And of gay castles in the clouds that pass,

El paisaje en el que Thomson ubica su peculiar castillo incluye, si no las mismas, sí al menos coordenadas que se asemejan a las que operan en la poesía de Tennyson: el castillo sobre un promontorio, el vallecillo, el bosque, la música palaciega que, como "syren melody", atrae a todos los que merodean por el lugar; las habitaciones del castillo decoradas "with costly tapestry" que, como las de la dama de Shalott o las del palacio del arte recrean diferentes escenas bucólicas; el orgullo o la vanidad como el sentimiento más fuerte de todos aquellos que habitan el recinto, etc... Existe incluso una vinculación explícita entre el castillo de la indolencia y un tipo muy concreto de poesía. Como en Tennyson, Thomson también incluye una extraña moradora "of ancient blood", "pale, bloated, cold" que comparte muchas cualidades en común con Maud. (Canto I, LXXVI-LXXVII). Véase James Thomson ***The Seasons and The Castle of Indolence***, ed. James Sambrook, págs. 163-212.

18. El templo de Moneta, una especie de santuario-palacio infranqueable y sólo abierto a aquellos capaces de despojarse del conocimiento de las formas, es quizá el ejemplo más claro. Tennyson poseía -o al menos se han conservado en su biblioteca- tres ediciones distintas de la poesía de Keats (una sin fecha ni lugar de publicación y dos publicadas por Moxon en 1849 y 1868 respectivamente) y dos ediciones de *Hyperion* (la edición de Cambridge de 1862 y otra privada sin información bibliográfica), un poema clave para el entendimiento de la poética keatsiana. Véase el catálogo elaborado por Lucie Campbell (1971) para una referencia completa de las mismas.

19. Haweis (1873) establece una división epistemológica clásica en el S.XIX entre la pintura y la música. La primera de estas manifestaciones artísticas, puesto que se basa en la representación visual mimética de la naturaleza, proporciona un conocimiento empírico de la realidad fenomenológica, pero es incapaz de despertar, a diferencia de la segunda, un caudal de emociones en el sujeto que la contempla (págs. 5-7). La música, puesto que "actúa en el mismo plano de las emociones, es capaz de revelar el misterio oculto tras la forma, frente a la pintura que sólo llega a la superficialidad empíricamente perceptible del mundo: *The Painter's art lies upon the surface of the world; its secrets are whispered by the yellow corn-fields spotted with crimson fire (...); but the Musician's art lies beneath the surface.* (7) Se trata, obviamente, de una distinción falaz pero ideológicamente operativa en el S.XIX por las razones aducidas en el capítulo 2. Haweis pasa a definir a la poesía, en tanto que

discurso de las pasiones, como un lenguaje eminentemente musical (17). Tennyson, sin duda, compartía tales afirmaciones.

20. Haweis, de nuevo, afirma: *The best words to music are those which contain the fewest number of thoughts, and the greatest number of emotions* (30). Las imágenes (i.e. los signos con un fuerte componente visual) y las ideas *are inadequate to express the emotions they excite* (28).

21. La influencia de Keats dobre la obra del poeta de Lincolnshire es un tema de larga tradición en los estudios tennysonianos: ya desde los primeros años posteriores a la publicación de los poemas del autor, el eco de Keats fue inmediatamente advertido en las primeras reseñas y recensiones críticas de su obra (Pattison, Ricks, Collier). Véase Francis Palgrave ***Landscape in Poetry. From Homer to Tennyson*** (1897), especialmente el capítulo XVIII, "The Landscape of Alfred Lord Tennyson, donde el crítico establece fuertes lazos de parentesco entre la topografía tennysoniana y el paisaje poético de Keats. (pág. 279)

22. Todas las citas de ***Hyperion*** han sido tomadas de la edición de 1868 que Tennyson poseía: ***The Poetical Works of John Keats*** (With a memoir by Lord Houghton), London: Moxon, 1868.

23. Vid. el artículo del presente autor *Oisin's Quest: The Myth of the Modernist Poet's Evolution* en ***Revista Alicantina de Estudios Ingleses***, nº 7. (En prensa).

24. La musicalidad del nombre de la protagonista femenina es algo que Tennyson observó personalmente. Henry Van Dyke (1920) señala a este respecto: *He has listened to the birds that seem to be calling "Maud, Maud, Maud", and he knows perfectly well that they are not nightingales, but rooks, flying to their nests in the tall trees around the Hall. The poem is rich in observations of nature.(99)* Maud, sin embargo, es un nombre derivado del Alemán 'Mahthildis', un compuesto de *Mahti*, que significa *might* y *hildi* con el significado de *battle, strife*. Vid. Linda K. Hughes (1987: 171) y Slinn (1991: 69) para una explicación etimológica del nombre de la doncella del poema homónimo. Maud queda, pues, incluso desde un punto de vista nominal y lingüístico vinculada con la controvertida guerra final.

25. E.D.H. Johnson (1952) comenta a este respecto que Tennyson construye un reino en la difícil frontera entre la realidad y la imaginación: *Thereafter, the reader first beholds Camelot through the eyes of Gareth and his companions. It seems a kind of Palace of Art, and the poet deliberately leaves in question whether it is real or existent only in the enchanted realm of the imagination* (44). El planteamiento de Johnson es erróneo en más de un sentido. En primer lugar, Camelot no es el palacio del arte, por la sencilla razón de que la simbología utilizada en su representación no puede ser diametralmente más opuesta: frente al predominio de imágenes visuales y miméticas en este último, el reino de Arturo es de naturaleza musical. En segundo lugar, el hecho de que Camelot aparezca como un dominio incierto desde un punto de vista visual obedece a un principio básico transcendentalista según el cual la forma material es irrelevante, y no a que el reino posea una existencia a caballo entre la realidad y la fantasía, como argumenta el crítico.

26. Esta es en efecto una de las preocupaciones centrales de los transcendentalistas y Tennyson no está haciendo otra cosa que seguir de cerca los postulados epistemológicos de dicha corriente filosófica. John R. Reed (1969) tiene razón al afirmar: *[Tennyson] is preoccupied with metaphysical questions regarding the relationship of the material and spiritual world, the apparent and the actual, the nature and the extent of man's caapcity for accurate perception.* (228)

27. Johnson (1952) llega a una conclusión parecida cuando reconoce que *the shadows that flit over Arthur's kingdom do not originate with the Queen's guilt; they were from the first, lending an air of ambiguity to everything that happened. Tennyson shows great skill in establishing a tone of unreality. The very legitimacy of Arthur's title to the kingship is shrouded in dubiety.* (44)

28. El símbolo de la doncella noble encerrada en un castillo tan frecuente en la poesía tennysoniana fue ya reconocido por Lionel Stevenson en la década de los cuarenta. Stevenson, sin embargo sólo es capaz de ofrecer una interpretación psicoanalítica del mismo, en términos jungianos, según la cual la joven representa la imagen del *anima*, i.e. del subconsciente del autor y aclara muy poco sobre el significado de la joven: *The long persistance of the high-born maiden in Tennyson's poetry inevitably suggests a psychological interpretation. Indeed, the symbol conforms to the theory of Jung regarding the archetypal image of the anima, the most frequent unconscious symbol, which Jung regards as representing the unconscious itself, and which is always of the opposite sex*. Véase Lionel Stevenson '"The High-Born Maiden" Symbol in Tennyson' en ***Critical Essays*** ed. John Killham, págs.126-136.

29. En realidad la identificación "doncella = poesía" como una de las constantes de la producción poética romántica ya había sido reconocida por Kermode en su estudio clásico de 1957 (58-59).

30. Citado en Ricks, pág. 405.

31. Buckley, por ejemplo, argumenta que el poema "explores the maladjustment of the aesthetic spirit to ordinary living" (1960: 49); Shaw (1976: 65) interpreta la muerte de la doncella como "the price that the artist may have to pay for trying (...) to make his world human". Chadwick (1993), por último, elabora una interpretación del poema en términos de conflicto entre un ideal de poesía subjetiva y privada, de clara acuñación romántica, y un modelo de discurso poético de naturaleza objetiva y de alcance público. (Tucker, 83-99). Las distintas teorías que del poema de 1842 se han construido subrayan en su mayoría, como puede apreciarse, una directa vinculación simbólica de las imágenes con problemas estéticos que Tennyson se ve obligado a plantear.

32. Cfr. la carta titulada *The Vale of Soul-Making* de 1819. Véase John Jones ***John Keats. Dream of Truth***, London: Chatto & Windus, 1969, particularmente el capítulo II, págs.74-104.

33. Las referencias se encuentran en las páginas 48, 49, 66, 195, 252, 268 y 300 de ***Past and Present*** (1843), Reimpr. London: Chapman and Hall, 1845.

34. Tennyson había reconocido en una ocasión: *Water is the element I love best of all four* (Memoir, 49). Richardson comenta a este respecto: *Like Wordsworth, Tennyson aspired to the condition of a river. To speak is not merely to use flowing language, but to flow out with it (...). Under him, in him, around him is motion nearly without matter, memory almost without content.* (Vid. Ch.IV, "The Tennysonian Flow", pág. 58). Para un análisis de la simbología del agua en general y aplicada a la poesía de Edgar Allan Poe, la obra citada de Bachelard (1942) es de consulta obligada. Véase también el análisis de Bay () para un estudio de las distintas imágenes acuáticas en el discurso poético paralelo de los transcendentalistas americanos (Emerson y Thoreau, principalmente). Tennyson sintió un verdadera obsesión durante toda su vida por el mar, sobre todo por las profundidades marinas. Su biblioteca incluye la obra de Tyndall, ***Forms of Water; Ocean Gardens: The History of the Marine Aquarium*** de H. Noel Humphreys (1857) y el estudio de G.H. Lewes (1858) ***Sea-Side Studies at Ilfracombe, Tenby, The Scilly isles, and Jersey*** (1858). Véase el catálogo manuscrito elaborado en 1887 en Farringford por Audrey Tennyson que se encuentra en Tennyson Research Centre, City Library, Lincoln. Desafortunadamente éste no fue nunca completado. Humphreys comenta a propósito de los misterios del océano: *Those who cannot <u>see</u> Nature, who cannot see more than an unclean thing in the little creeping beetle, are like one gazing at the carved record of an obelisk, who perceives, in the hieroglyphic scarabaens, simply the sculptured of a beetle, and no more -they are in a state of "Egyptian darkness" (...). But to those who have acquired this rare though easy art, and learned to see Nature, even to a moderate extent (...) the aspect of the ocean floor must present an appearance, as beautiful and strange, and seemingly as supernatural as the wildest imagination could depicture.* (11) La cita es interesante en tanto que demuestra no sólo un interés nada positivista sino muy transcendentalista por un fenómeno natural, sino en cuanto a que ayuda a comprender la metáfora del mar como un signo cuya forma material externa es incapaz de revelar el misterio que oculta dentro (pág. 11).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Muy a pesar de que Tennyson descalificó en numerosas ocasiones como portavoz fidedigno al personaje de su poema ***Maud***, lo cierto es que una vez el poeta admitió con las siguientes palabras la verdad del discurso de este: *I do not mean to say that my madman does not speak truth too* [1]. La presente tesis doctoral ha pretendido, aún en contra de las prolíficas corrientes psicoanalíticas, obviar momentáneamente la neurosis del personaje y centrar los esfuerzos en dilucidar en qué consiste al menos parte de esa verdad que Tennyson tímidamente reconocía. En contra de las afirmaciones de Kinkaid (1975) que considera el poema *not only dark but generically frustrating* (129) y en contra de su opinión del mismo como una obra inconclusa (*[it] almost strikes one as an unfinished work,* pág. 131) sospechábamos que ***Maud*** desarrollaba a lo largo de su estructura temática y formal algunas ideas centrales de un modo contundente y definitivo. El problema básico consistía en descifrar en primer lugar el significado de la guerra final invocada por el personaje no de un modo literal (la invitación al conflicto bélico de Crimea), no como el indicativo de la continuidad del desequilibrio del protagonista, según la tesis dominante, sino desde una perspectiva radicalmente ideológica. ¿Qué podía significar la visión de un estado ordenado en un ejército con la que el poema se cierra, y que tanto desconcertó a los coetáneos de Tennyson y sigue desconcertando a los críticos de hoy en día? La respuesta no podía encontrarse en el poeta, esquivo

---

[1] Citado en F.B. Pinion ***A Tennyson Companion. Life and Works***, London: Macmillan, 1984, pág. 151.

siempre en afirmaciones teóricas[2], sino en ese sustrato ideológico que hemos acordado en llamar transcendentalismo. Se trataba ahora de rastrear la palabra hiperonímica WAR -y cada uno de los términos semánticamente afines -battle, struggle, army, soldier...- en el discurso político de T. Carlyle, J. Ruskin, F.D. Maurice...; de comprobar si los semas que hallásemos allí eran afines a los apuntados en la Parte III del poema. La búsqueda fue positiva en este sentido, pero pronto advertimos que WAR encerraba dos campos semánticamente opuestos. En otras palabras, existían al menos dos sentidos claramente distintos de las diferentes apariciones textuales de la palabra GUERRA:

(i) Uno que aludía al sistema económico-político dominante, i.e. el capitalismo. Se trataba de un uso metafórico del término bien arraigado en la ideología del S.XIX y que hacía referencia a la deslealtad, competitividad, lucha y hostilidad entre las clases del modo de producción operativo. En cierto sentido, nos hallábamos ante el mismo término que Darwin utilizaba en su teoría del equilibrio de las especies (STRUGGLE) y con el mismo que Marx usaba para construir su visión de la historia (CLASS WAR). A esta primera realización semántica de WAR como espejo de las caóticas y conflictivas relaciones sociales del capitalismo, la hemos denominado WAR_1.

(ii) Otro que señalaba la visión no de un contrato social dividido en clases en perpetua lucha y políticamente dirigido por la voluntad popular, sino de un estado que funciona analógicamente como un ejército en armas: estamentos con un mismo interés común y gobernados por autoridades

---

[2] Como es bien sabido, Tennyson siempre fue reacio a dar explicaciones sobre el significado de sus poemas. Sus palabras con respecto al posible significado de las tres reinas que aparecen en la coronación de Arturo son bien conocidas: *I hate to be tied down to say, 'This means that', because the thought within the image is much more than any one interpretation.* Vid. Hallam Tennyson, ***Alfred Lord Tennyson: A Memoir***, London: Macmillan, 1897, II, pág.127.

incuestionables. La metáfora bélica o en ocasiones las imágenes náuticas (barcos cuya tripulación obedece unánimemente las órdenes del capitán a fin de llegar a buen puerto), que constantemente hemos señalado a lo largo de este trabajo, funcionan como analogías perfectas de lo que debe ser la nueva constitución del estado. A esta segunda realización semántica de WAR como emblema del nuevo equilibrio social (uno que substituye lucha de clases por jerarquía, democracia por gobierno de los héroes, *laissez faire* por control gubernamental de las actividades económicas, libertad política por acatamiento pleno de las órdenes del superior...) la hemos denominado WAR_2. La visión de una sociedad constituida según los patrones organizativos y las leyes internas de un ejército consigue anular, al menos desde la óptica de una particular visión ideológica, todas las contradicciones y desajustes de la economía política capitalista del S.XIX.

Tennyson consciente o inconscientemente construye un discurso que juega magistralmente con ambas posibilidades semánticas del término en cuestión: a lo largo de las páginas anteriores hemos demostrado cómo el primer sema domina la Parte I -"the civil war" de las relaciones sociales capitalistas- y cómo el segundo se impone en la Parte III. El optimismo con que se cierra el poema es, por tanto, un indicativo de que el orden social puede transformarse: la guerra, o mejor dicho "las guerras venideras" que se predicen al final de la obra sólo son índices de que WAR_2 puede imponerse y eliminar WAR_1, i.e. de que el contrato social imperante debe ser reemplazado por uno nuevo basado en el culto a una autoridad con poderes regios y espirituales. La Parte II del poema -las oscuras "Bedlam scenes"- es, desde esta perspectiva, sólo una consecuencia de la Parte I: el discurso que la crítica tradicional y gran parte de la crítica actual ha analizado como el lenguaje absurdo e incoherente de un personaje, que Tennyson construye

tomando como base el tratado de psiquiatría del Dr. Allen, manifiesta una coherencia semántica perfecta dentro del planteamiento general de la obra. Si como hemos argumentado a través de un examen de la concepción apostólica y carlyleana de la Historia en el capítulo 7, ésta obedece a un plan providencial, en virtud del cual los estados que fundamentan su desarrollo económico sin una base moral deben perecer, las profecías apocalípticas y de destrucción en las estrofas mencionadas resultan totalmente significativas. Hemos intentado verificar que la entonación apocalíptica de ***Maud*** toma como base textual y como referencia mítica la destrucción de Níniveh según Nahum. Las evidencias están presentes a un nivel puramente lingüístico (recurrencia de imágenes y símbolos) e ideológico: Níniveh es para los victorianos (F.D. Maurice, Ruskin...) el emblema perfecto de un estado floreciente, que ha disociado totalmente la esfera económica de la moral, y no es por ello gratuito que analógicamente funcione como imagen del imperio británico. Toda la preocupación de los tratados de economía política transcendentalistas (Ruskin, e.g.) y de los discursos teológicos de la época (Maurice) no es otra que la de advertir el peligro de que Inglaterra corra un destino igual al del imperio asirio, y la de fundamentar al mismo tiempo, a fin de evitar esto último, un modelo de producción en el que consideraciones de tipo moral sean precisamente las que determinen el juego de libres relaciones socio-económicas del capitalismo. El nudo, por tanto, del desarrollo temático de ***Maud*** no puede ser otro: se trata de predecir cuál es el peligro eminente que se cierne sobre un estado caracterizado por un florecimiento económico no sustentado por una base moral. El símbolo de Níniveh, creemos, es el más apropiado para dar una idea exacta de cúal será el fin histórico de una nación que ha vuelto sus espaldas al esquema providencial, sobre todo en un época en la que el interés arqueológico por las civilizaciones del Oriente Medio está

en su punto más álgido. La única solución para evitar tal fin apocalíptico no podía ser otra que la invocación simbólica de un nuevo estado ordenado sobre bases socio-políticas totalmente diferentes: WAR_2 significa, pues, la instauración de un orden social inspirado en el gobierno de los héroes. Es obvio que, dada la gravedad sugerida en la propuesta política por la que Tennyson aboga, lo más lógico era elegir un personaje cuya salud mental pudiese borrar cualquier intento de identificación entre personaje y autor. Desafortunadamente para el poeta de Lincolnshire, el resultado fue uno muy diferente: Tennyson se vio constantemente obligado a desautorizar las palabras del protagonista de su poema como las propias de un hombre desequilibrado, con una sensibilidad embotada; y a reconocer que no compartía en absoluto las opiniones vertidas por el mismo. Con todo, podemos afirmar que ***Maud*** es un poema cuya resolución es optimista, esperanzadora, desde la perspectiva -claro está- de un ideal político transcendentalista. En la posibilidad de una guerra final se adivina la materialización de un cambio de las bases sociales. Años más tarde, cuando Tennyson decide poner en práctica a través de la ficción su idea de estado perfecto -uno dirigido política y espiritualmente por un héroe, Arturo- el poeta modificará sustancialmente sus actitudes: ***Idylls of the King*** es en cierto sentido una negación de la viabilidad de los postulados políticos aún latentes en ***Maud***.

Ahora bien, paralelamente a la propuesta de modelo político, el discurso de 1855 también supone una actualización de un nuevo modelo de lenguaje poético. De lo que se trata es de (1) rechazar la operatividad de un concepto de poesía de base empirista, i.e. de un modelo de lenguaje como MÍMESIS o REPRESENTACIÓN, que arranca de una noción del significado del signo poético como imagen visual del objeto referencial (PICTURE-WORD) y

que niega la presencia de cualquier realidad espiritual en el dominio semántico de la palabra; y de (2) proponer como únicamente aceptable desde un punto de vista epistemológico y estético un modelo de lenguaje poético de base transcendentalista, que subraya la potencialidad semántica del signo como evocador de significados espirituales analógicos (SÍMBOLO). De este modo, *Maud* es un poema que implícitamente manifiesta:

(a) Una destitución de un modelo económico-político burgués -el capitalismo liberal y democrático del S.XIX- y la instauración de una forma de gobierno de sustrato ideológico pequeño-burgués, basada en el gobierno de los héroes; una forma políticamente totalitaria que, con ciertas modificaciones, reaparecerá en el nacionalsocialismo y el fascismo europeo de principios de siglo.

(b) Un rechazo paralelo de un canon artístico basado en un modelo epistemológico burgués -el positivismo- y la defensa de un lenguaje literario de raíz transcendentalista.

Es en la exploración de esta segunda propuesta -indisolublemente unida a la primera- donde hemos pretendido ofrecer una interpretación simbólica del poema en términos de teoría metapoética, algo que nunca había sido intentado en el área de estudios tennysonianos. La idea básica inicial consistía en descodificar dos palabras claves dentro de la topografía simbólica de Tennyson: HALL y SEA. Tomando el concepto básico bachelardiano de ESPACIO POÉTICO se ha procedido a señalar los significados analógicos principales asociados a dichas unidades léxicas. La pregunta fundamental que nos hicimos en un principio era la siguiente: ¿Qué podía significar el viaje desde un castillo hasta el mar, un viaje casi siempre protagonizado por una joven y pálida doncella? Nuestra tarea ha consistido a través de un número de poemas de Tennyson en aislar las características más frecuentes que se

asocian a uno y otro término. Dado que siempre se abandonaba el primer espacio y se emprendía una marcha hacia el segundo era lógico suponer que el viaje significaba algo más que una mera coincidencia temática superficial. Dado que su protagonista, una joven pálida y evanescente, tenía mucho de Moneta y muy poco de personaje de carne y hueso, sabíamos casi desde un principio que el viaje debía estar vinculado a un programa de práctica poética. Las dificultades surgían de la casi total inexistencia de escritos teóricos sobre poesía por parte de Tennyson. A diferencia de Keats, prolífico en declaraciones metapoéticas, claramente expuestas en su epistolario; Shelley, autor de la célebre defensa e incluso de Arthur Henry Hallam, el poeta laureado no escribió nunca nada que pudiese arrojar alguna luz acerca de sus ideas sobre la poesía. Lo único que podíamos utilizar era su obra y, claro está, los escritos teóricos sobre el discurso poético de sus coetáneos. A través del examen de su biblioteca personal que realizamos en Tennyson Research Centre sí pudimos constatar, como ya intuíamos, que el poeta mostraba una preocupación, propia del transcendentalismo, por el lenguaje: aparte de las obras de R.C. Trench, filólogo amigo del poeta, R.W. Emerson, T. Carlyle, Max Müller, Farrar y un largo etcétera, Tennyson mostraba un interés exacerbado por el significado espiritual de las palabras, un significado que los transcendentalistas construían sobre la base de la analogía o bien mediante un examen de su etimología, a fin de conocer la realidad lingüística natural primitiva. Buena prueba de ello es el hecho de que el poeta tuviese dos diccionarios etimológicos fundamentales en las investigaciones filológicas del período como el de Charles Richardson (1836-1837) y el de W. William Skeat (1882). El interrogante continuaba siendo averiguar el significado analógico o etimológico de una palabra como HALL. Sabíamos que el castillo era un símbolo de creación literaria bien consolidado en la poesía romántica (el

castillo de Axel, e.g.) y con cierta tradición en la poesía inglesa (desde Spencer hasta Thomson). Sin embargo, en Tennyson, como en Poe, los castillos aparecían como residencias claustrofóbicas, que fácilmente se deterioran, que se vienen abajo, que se encuentran siempre al borde de su desmoronamiento. Son símbolos que se abandonan, no lugares emblemáticos a los que el poeta acuda. A lo largo de este trabajo hemos distinguido tres significados analógicos esenciales en la representación tennysoniana del espacio en cuestión:

(i) Uno meramente social: El castillo es obviamente símbolo de la aristocracia feudal. La deducción más lógica, desde este punto de vista, era suponer, dado que los castillos eran siempre finalmente destruidos de un modo u otro, que el significado implícito era la pérdida de la clase nobiliaria, su substitución por la ascendente clase burguesa. Los Aylmer, al morir sin sucesión, dejan un castillo que, como el de Usher, desaparece en el vacío. En ***Maud***, sin embargo, el castillo no es emblemático de la aristocracia sino de la nueva clase dominante: en este caso una enriquecida a través de la práctica de la especulación.

(ii) Un significado epistemológico: El castillo, dado su elevada posición, por encima de los restantes espacios, debe ser un símbolo de conocimiento. Sin embargo, un análisis de ***The Princess*** demuestra cómo este es asociado a una forma de conocimiento positivista en método y objeto, falsa en sus resultados (KNOWLEDGE), que Tennyson descalifica como insuficiente y superficial, ; y no a un verdadero modelo cognoscitivo que el poeta identifica con uno de base transcendentalista (WISDOM).

(iii) Un significado discursivo: El castillo es ante todo símbolo del arte y, por consiguiente, del lenguaje poético. Las imágenes del recinto arquitectónico (las encontradas, por ejemplo, en *The Palace of Art*, *The Lady*

of Shalott...) revelan, no obstante, que el símbolo refleja un modelo de poesía mimético, empírico en sus representación del mundo externo, eminentemente preocupado por la forma externa de los objetos y no por su esencia espiritual. Un modelo, en definitiva, que como su referente epistemológico, Tennyson se ve obligado a rechazar.

HALL es, por tanto, un símbolo caduco, inoperativo, una simple envoltura o "garment" desprovista de significados analógicos primitivos, puesto que los tres esenciales que debía encarnar (Aristocracia, "Wisdom" e ideal de verdadera poesía) han sido desplazados por los de burguesía, "Knowledge" y poesía mimética. HALL es, de este modo, una signatura semánticamente vacía, un signo en el que el significante ha dejado de evocar un significado espiritual. Un examen del signo en cuestión, a través de los diccionarios etimológicos de la época (Richardson y Skeats) revela que el sema primitivo principal es el de HELAN, i.e. cubrir, ocultar. Y esta es precisamente su función discursiva: HALL es simplemente un signo cuya estructuración lingüística sólo es capaz de ofrecer un significante que oculta (HELAN), que cubre el significado espiritual.

Ahora bien, dado que el viaje siempre efectúa hacia el mar, nuestra investigación ha pretendido dilucidar qué se oculta tras un signo como SEA. Nuestra tesis defiende que en dicho signo invierte el proceso discursivo observado en HALL: SEA es la imagen perfecta de un significado desprovisto de significante, o al menos uno en el que éste último es irrelevante. El argumento viene corroborado por la simbología implícita en las imágenes marinas como portadoras de significados claramente metafísicos (muerte, eternidad, espiritualidad) y por un examen etimológico que le vincula históricamente con el alemán SEELE, i.e SOUL, alma. El viaje, pues, de un espacio a otro es simplemente la metáfora tennysoniana más persistente a lo

largo de su obra de una radical transformación de un modelo de poesía mimético, positivista, que sólo atiende a la representación de las formas empíricas del signo (descripciones visuales, negación de significados analógicos espirituales, etc) por otro de raíz transcendentalista, en el que el signo lo es en tanto que sugiere o evoca a través de su musicalidad un significado simbólico. HALL como emblema del discurso poético opera con idénticos resortes a los encontrados en un modelo discursivo basado en una concepción del signo como PICTURE-WORD; SEA, por su parte, actúa como el término clave de un paradigma poético en el que lo relevante es la búsqueda de significados transcendentales. Tennyson al resolver la dialéctica del viaje en la marcha hacia el segundo término está conscientemente abogando por el abandono del primero de los modelos artísticos y por la plena aceptación de los postulados transcendentalistas. El drama de numerosos de sus poemas, como hemos intentado demostrar en el capítulo final, siempre supone una escenificación de dicha substitución de un modelo poético por otro a través de los dos términos del binomio antitético HALL/SEA. Evidentemente esto nos sitúa en una posición ventajosa para afirmar que Tennyson decididamente opta por un modelo de lenguaje transcendentalista, cuyos principios esbozamos en el capítulo dos. Sin embargo, la referencialidad discursiva del castillo siempre aparece como horizonte de su topografía poética, por lo que un abandono absoluto de los mecanismos básicos de la teoría postivista del lenguaje y de la poesía nunca es totalmente llevado a cabo. Durante este trabajo no hemos hecho otra cosa que afirmar que la poética de Tennyson supone una difícil reconciliación entre ambas concepciones. De este modo, hemos intentado arrojar luz sobre la discusión crítica acerca de la constitución discursiva del lenguaje poético de nuestro autor (Dale: 1980; Shaw: 1987; Hair: 1991) al demostrar, a través de un

análisis como el que hemos elaborado en las páginas anteriores, que si bien es un modelo simbólico el que aparece como punto de llegada, existe siempre también cabida para un modelo poético de base empirista.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CONSULTADAS

ABRAMS, M.H. (1953), *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press.

ABRAMS, M.H. (ed.) (1975), *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, Oxford: Oxford University Press.

AGUILERA LINDE, M.(1992), "El Modelo de Economía Política en 'Major Barbara': Apuntes sobre Ideología Victoriana", *Actas del Congreso Teatro S.XX*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información. (En prensa).

AGUILERA LINDE, M. y ROSA MORILLAS SANCHEZ (1992), "Dulce et Utile: Sidney's Contradictory Poetic Theory, *Proceedings of the III International Conference of SEDERI*, ed. Mª Luisa Dañobeitia, Granada, págs.19-29.

AGUILERA LINDE, M. y ROSA MORILLAS SANCHEZ (1994), "Retórica y Verdad: Ruskin y el ideal de depuración "objetiva" del lenguaje literario" en *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica: Historia, Teoría y Práctica*, ed. Antonio Ruiz Castellanos, Cádiz (En prensa).

AGUILERA LINDE, M. (1994), "Oisin's Quest: The Myth of the Modernist Poet's Evolution", ed. José Antonio Álvarez Amorós, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 7 (En prensa).

ALLEN, MATTHEW (1837), *Essay on the Classification of the Insane*, London: Taylor.

ALVAR, CARLOS (1991), *El Rey Arturo y su Mundo. Diccionario de Mitología Artúrica*, Madrid: Alianza Editorial.

ARMSTRONG, ISOBEL (ed.), (1969), *The Major Victorian Poets: Reconsiderations*, London: Routledge.

ARNOLD, MATTHEW (1865), *Essays in Criticism*, Reimpr. 1895, 2 vol., London: Macmillan.

BACHELARD, GASTON (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Libraire José Corti. (Traducción española, *El agua y los sueños*, México: F.C.E., 1978.)

BACHELARD, GASTON (1943), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Libraire José Corti. (Traducción española, *El aire y los sueños*, México: F. C. E., 1981).

BACHELARD, G. (1957), *La poétique d l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France. (Trad. española: *La Poética del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México: F.C.E., 1965).

BAKER, ARTHUR E. (1914), *A Concordance to the Poetical and Dramatic Works of Alfred Lord Tennyson*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd, Reimpr. 1967.

BALDICK, CHRIS (1987), *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth Century Writing*, Oxford: Clarendon Press.

BALL, PATRICIA (1963), "Tennyson and the Romantics", *Victorian Poetry*, 1, págs. 7-16.

BALL, PATRICIA (1971), *The Science of Aspects*, London: Athlone Press.

BARRY, KEVIN, (1987), *Language, Music and the Sign. A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge: Cambridge University Press.

BARTH, J. ROBERT (1972), "Symbol as a Sacrament in Coleridge's Thought", *Studies in Romanticism*, 11, págs. 320-331.

BASLER, ROY P. (1944), "Tennyson the Psychologist", *SAQ*, 43, 141-146.

BASLER, ROY P. (1948), "Tennyson's 'Maud'" en *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, págs. 73-93.

BAYM, N. (1965-1966), "From Metaphysics to Metaphor: the Image of Water in Emerson and Thoreau", *Studies in Romanticism*, págs. 231-243.

BAUM, PAUL F. (1948), *Tennyson Sixty Years After*, London: Archon Books.

BENNET, JAMES R. (1980), "**Maud**, Part III: Maud's Battle-Song", *Victorian Poetry*, 18, págs. 35-44.

BERGLUND, LISA (1989), "Faultily Faultless: The Structure of Tennyson's **Maud**", *Victorian Poetry*, 27, págs. 45-59.

BLACKADER, ROBERT B. (1868), *The English Bible containing the Old and New Testament*, London: Simpkin, Marshall, and Co.

BLOOM, HAROLD (1971), "Ruskin as Literary Critic of Romanticism" en *The Ringers and the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago: University of Chicago Press.

BOTENKOE, RON (1987), "The Function of Metaphor", *Philosophy and Rhetoric*, 20, págs. 209-225.

BOUSOÑO, CARLOS (1979), *Superrealismo Poético y Simbolización*, Madrid: Gredos.

BOWMAN, SYLVIA E. (ed.) (1970), *Alfred Tennyson*, New York: Twayne Publishers, Inc.

BRIGGS, A. (1954), *Victorian People. A Reassesment of Persons and Themes 1851-1867*, London: Odhams Press.

BRIGGS, A. (1963), *Victorian Cities*, London: Odhams Press.

BRISTOW, JOSEPH (ed.) (1987), *The Victorian Poet: Poetics and Persona*, London, New York: Croom Helm.

BROOKE, STOPFORD A., (1894), *Tennyson: His Art and Relation to Modern Life*, London: Isbister & Co.

BUCKLEY, J. H. (1961), *Tennyson: The Growth of a Poet*, Harvard University Press.

BUCKLEY, J. H. (1969), *The Victorian Temper. A Study in Literary Culture*, Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.

BUCKLEY, J. H. (ed.) (1975), *The Worlds of Victorian Fiction*, Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.

BUSH, DOUGLAS (1937), *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.

CAMPBELL, LUCIE (1971), *Tennyson in Lincoln. A Catalogue of the Collections in the Research Centre*, Lincoln: Tennyson Society, TRC, City Library.

CARLYLE, THOMAS (1834), *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Reimpr. London: George Routledge & Sons, 190?.

CARLYLE, THOMAS (1841), *Chartism*, Reimpr. London: Chapman and Hall, 1842.

CARLYLE, THOMAS (1843), *Past and Present*, Reimpr. London: Chapman and Hall, 1845.

CARLYLE, THOMAS (1844), *On Heroes, Hero-Worship and The Heroic in History*, Reimpr., ed. H.M. Buller, 2 vols., London: Macmillan, 1926.

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

CLARKE, J. F. (1897), *Nineteenth Century Questions*, Reimpr. Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1972.

COLERIDGE, S.T. (1817), *Biographia Literaria*, Reimpr. London: J.M. Dent, 1966.

COLLEY, ANN C. (1983), *Tennyson and Madness*, Athens: The University of Georgia Press.

COYLE, KATHLEE MILDRED (1975), *'Madhouse Cells': The Love Poem Sequences of Clough, Tennyson, Arnold, Meredith and Rossetti.* Washington University, Ph. D. (No publicada).

CRAWFORD, J. W. (1969), "A Unifying Element in Tennyson's 'Maud'", *Victorian poetry*, 7, págs. 64-66.

CRONIN, RICHARD (1992), "'Oenone' and Apostolic Politics: 1830-1832", *Victorian Poetry*, 30, págs. 229-246.

CUDDON, J. A. (1977), *A Dictionary of Literary Terms*, London: Deutsch.

CUMMING, JOHN (1849), *Apocalyptic Sketches or Lectures on the Book of Revelation*, London: Hall & Co.

CHANDLER, A. (1969), "Tennyson's **Maud** and **The Song of Songs**", *Victorian Poetry*, 7, págs. 91-104.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (eds.) (1969), *Dictionnaire des Symboles*, Paris: Robbert Laffont et Jupiter. (Trad. esp.: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Herder, 1986).

COLLINS, PHILIP (ed.) (1992), *Tennyson. Seven Essays*, London: Macmillan.

DALE, PETER ALLAN (1980), "'Gracious Lies': The Meaning of Metaphor in **In Memoriam**, *Victorian Poetry*, 18, págs. 147-167.

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

DARWIN, CHARLES (1859), *The Origin of Species*, Reimpr. Harmondsworth: Penguin, 1989.

DILLARD, PHILIP EDWARD (1975), *The Influence of Thomas Carlyle upon the Poetry of Alfred Tennyson*, University of Georgia, Ph. D. (No publicada).

DREW, PHILIP (1973) *"Tennyson and the Dramatic Monologue". A Study of 'Maud'*, ed. D.J. Palmer, Athens, Ohio: Ohio University Press, págs.115-146.

DWIGHT CULLER, A. (1975), "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, 90, págs. 366-385.

DWIGHT CULLER, A. (1977), *The Poetry of Tennyson*, New Haven and London: Yale University Press.

DYSON, A.E.(ed) (1986), *Poetry Criticism and Practice. Developments since the Symbolists*, London: Macmillan.

EAGLETON, TERRY (1976), *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary History*, London: Verso.

EAGLETON, T. (1976), *Marxism and Literary Criticism*, London: Methuen.

EAGLETON, T. (1983), *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

EAGLETON, TERENCE (1984), *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*, London: Verso.

EAGLETON, TERENCE (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.

ECO, UMBERTO et al.(1992), *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press.

EIGNER, E.M. y G.J. WORTH (eds.) (1985), *Victorian Criticism of the Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.

FAAS, EKBERT (1988), *'Retreat into the Mind': Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FALCK, COLIN (1989), *Myth, Truth and Literature. Towards a true Post-Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

FALLIS, RICHARD (1976), "Yeats and the Reinterpretation of Victorian poetry", *Victorian Poetry*, 14, págs. 89-100.

FARRAR, FREDERICK W. (1878), *Language and Languages: Chapters on Language and Families of Speech*, London: Longmans, Green and Co.

FOULCAULT, MICHEL (1961), *Histoire de la Folie*, Paris: Librairie Plon. Trad. inglesa: *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. Richard Howard, Tavistock/Routledge: New York, 1971.

FOULCAULT, MICHEL (1969), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Editions Gallimard. (Traducción española: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*).

FOUCAULT, MICHEL (1971), *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard.

FOUCAULT, MICHEL. (1972), *The Archeology of Knowledge & The Discourse on Language*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.

FOUCAULT, MICHEL (1992), *Genealogía del Racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, trad. Alfredo Tzveibely, Madrid: La Piqueta.

FOWLER, ROGER (1986), *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press.

FRANCIS, ELIZABETH A. (1976), "Tennyson's Political Poetry, 1852-1855", *Victorian Poetry*, 14, págs. 113-123.

FRANCIS, ELIZABETH A. (ed.) (1980), *A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, Spectrum Hall.

FRAZER, J.G. (1890), *The Golden Bough*, London & New York: Macmillan. (Traducción española: *La Rama Dorada. Magia y Religión* (1943), trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, México: Fondo de Cultura Económica.

FULWEILLER, H. W., (1965), "Tennyson and the "Summons from the Sea", *Victorian Poetry*, 3, págs. 25-44.

GARCIA MONTERO, LUIS (1987), *Poesía, Cuartel de Invierno*, Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada.

GOSLEE, DAViD F. (1985), "Fairer than Aught in the World beside: The Speaker's Invocation of **Maud**", *Victorian Poetry*, 23, págs. 391-403.

GRAVES, ROBERT (1961), *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, London: Faber and Faber.

GREIG, PATRICK SCOTT (1980), "'Flowering in a Lonely Word': Tennyson and the Victorian Study of Language", *Victorian Poetry*, 18, págs. 371-381.

GRICE, H.P.(1975), "Logic and Conversation" en *Syntax and Semantics*, eds. P. Cole y J.L. Morgan, Vol. 3, New York: Academic Press, págs. 41-58.

HAIR, DONALD S. (1989), "'Matter-moulded forms of speech'", *Victorian Poetry* (27), págs.1-15.

HAIR, DONALD S. (1991), *Tennyson's Language*, Toronto: Toronto University Press.

HALLAM, HENRY (1852), *Literary Essays and Characters*, London: John Murray.

HALLIDAY, M.A.K. (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.

HAMLEY, EDWARD BRUCE (1891), *The War in the Crimea*, London: Seeley.

HARDING, A. J. (1979), "Development and Symbol in the Thought of S. T. Coleridge, J. C. Hare, and J. Sterling", *Studies in Romanticism*, 18, págs. 29-48.

HAUSMAN, CARL R. (1991), "Language and Metaphysics: The Ontology of Metaphor", *Philosophy and Rhetoric*, 24, págs. 25-42.

HAVENS, M. K. (1981), "Coleridge on the Evolution of Language", *Studies in Romanticism*, 20, págs. 163-183.

HAZLITT, WILLIAM (1826), *The Plain Speaker. Opinions on books, men and things*, Reimpr., ed. W. Carew Hazlitt, London: George Bell & Sons, 1903.

HAWEIS, H.R. (1873), *Music and Morals*, London: Strathan and Co.

HEGEL, G.W.F. (1857), *Lectures on the Philosophy of History*, Trad. J. Sibree, London: Henry G. Bohn.

HELSINGER, E.K. (1978), "Ruskin on Wordsworth: The Victorian Critic in Romantic Country", *Studies in Romanticism*, 17, págs. 267-291.

HEINZELMAN, KURT (1980), *The Economics of Imagination*, Amherst: The University of Massachusetts Press. (Trad. española: *La economía de la imaginación*, traductor Roberto Gómez Ciriza, México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

HELLSTROM, WARD (1972), *On the Poems of Tennyson*, Gainesville: University of Florida Press.

HENDERSON, PHILIP (1978), *Tennyson: Poet and Prophet*, London & Henley: Routledge and Kegan Paul.

HERTZ, D. M. (1987), *The Tuning of the Word. The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*, Carbondale & Edwardsville: Sputhern Illinois University Press.

HILL, JAMES LEWIS (1965), *Tennyson and Expressive Art: The Relationship between Tennyson's Early Poetry and Nineteenth Century Esthetic Theory*. Princeton University, Ph.D. (No publicada).

HINCLIFFE, K. (1984), "Wordsworth and the kinds of Metaphor", *Studies in Romanticism*, 23, págs. 81-100.

HINTON, JAMES (1859), *Man and his Dwelling Place. An Essay towards the Interpretation of Nature*, London: John W. Parker & Son.

HOLLOWAY, J. (1953), *The Victorian Sage. Studies in Arguments*, London: Archon Books.

HOMANS, MARGARET (1979), "Tennyson and the Spaces of Life", *ELH*, 46, págs. 693-709.

HUGHES, LINDA K. (1987), *'The Manyfacéd Glass': Tennyson's Dramatic Monologues*, Athens: Ohio University Press.

JEFFARES, A. NORMAN (ed.) (1989), *Yeats's Poems*, London: Papermac, Macmillan.

JOHNSON, E. D. H. (1949), "The Lily and the Rose: Symbolic Meaning in Tennyson's **Maud**", *PMLA*, 64, págs. 1222-1227.

JOHNSON, E.D.H. (1952), *The Alien Vision of the Victorian Poetry. Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning and Arnold*, Hamden Connecticut: Archon Books.

JOHNSON, WENDELL STACY (1981), "Memory, Landscape, Love: John Ruskin's Poetry and Poetic Criticism" en *Victorian Poetry*, 19, págs. 19-34.

JONES, JOHN (1969), *John Keats's Dream of Truth*, London: Chatto & Windus.

JORDOVANA, LUDMILLA J. (ed.) (1986), *Languages of Nature. Critical Essays on Science and Literature*, London: Free Association Books.

JOSEPH, GERARD (1969), *Tennysonian Love: The Strange Diagonal*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

JOSEPH, GERARD (1981), "Tennyson's Three Women: The Thought within the Image", *Victorian Poetry*, 19, págs. 1-18.

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

KANT, I.(1790), *Critik der Urtheilskraft*, (Traducción y edición española, 1977, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, Madrid: Espasa Calpe).

KEATS, JOHN (1869), *The Poetical Works*, London: Moxon.

KENNEDY, I. H. C. (1977) , "The Crisis of Language in Tennyson's 'Maud', *TSLL*, 19, págs. 161-178.

KENING, LEA (1979), *Tennyson's Maud: The Betrayal of Reason*, Columbia University, Ph. D. (No publicada).

KERMODE, F. (1957), *Romantic Image*, London: Rotledge & Kegan Paul.

KILLHAM, J. (ed.) (1960), *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, London: Routledge.

KINKAID, JAMES R. (1975), *Tennyson's Major Poems. The Comic and Ironic Patterns*, New Haven and London: Yale University Press.

KITTAY, E.F. (1987), *Metaphor*, Oxford: Clarendon Press.

KOLAKOWSKI, L. (1966), *Die Philosophie des Positivismus*, Warzawa: Panstwowe Wydaunictwo Naukowe. (Trad. esp. *La Filosofía Positivista. Ciencia y Filosofía*, Madrid: Cátedra, 1988).

KOZICKI, HENRY (1979), *Tennyson and Clyo. History in the Major Poems*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

KURATA, M. J. (1983), "A Juggle Born of the Brain: A new reading of 'Maud'", *Victorian Poetry*, 21, págs. 369-376.

LAKOFF, G. y TURNER, M. (1989), *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: The University of Chicago Press.

LANDOW, GEORGE P. (1971), *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (Princeton: Princeton University Press).

LANG, CECIL Y. y EDGAR F. SHANNON, JR. (1982-1990), *The Letters of Alfred Lord Tennyson*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.

LANGBAUM, ROBERT (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth: Penguin.

LANGBAUM, ROBERT (1977), *The Mysteries of Identities. A Theme in Modern Literature*, Oxford: Oxford University Press.

LAUSBERG, H.(1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Lieraturwissenschaft*, München: Max Hueber Verlag. (Trad. española: *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, trad. José Pérez Riesco, Madrid: Gredos).

LAYARD, AUSTEN HENRY (1849), *Niniveh and its Remains*, London: Murray.

LEECH, G.N. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman.

LEVI, PETER (1993), *Tennyson*, London: Macmillan.

LOUGY, ROBERT E. (1984), "The Sounds and Silence of Madness: Language as Theme in Tennyson's 'Maud'", *Victorian Poetry*, 22, págs. 407-426.

LOURIE, M. A. (1979), "Below the Thunders of the Upper Deep: Tennyson as a Romantic Revisionist", *Studies in Romanticism*, 18, págs. 3-27.

LUCE, MORTON (1895), *A Handbook to the Works of Alfred Lord Tennyson*, London: George Bell & Sons.

LYNCH, ENRIQUE (1993), *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona: Destino.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1978), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.

MARTIN, ROBERT BERNARD (1983), *Tennyson: The Unquiet Heart. A Biography*, Oxford: Clarendon Press.

MARX, K. y F.L. ENGELS (1965), *Selected Correspondence*, ed. S.W. Ryanyaanskaya, Moscow.

MARX, K. y F.L. ENGELS (1848), *Manifiesto Comunista*, Reimpr. Moscú: Progreso, 1981.

MAURICE, FREDERICK DENISON (1838), *The Kingdom of Christ, or Hints on the Principles, Ordinances and Constitution of the Catholic Church in Letters to a Member of the Society of Friends*, London: Darton and Clark.

MAURICE, FREDERICK DENISON (1853), *The Prophets and Kings of the Old Testament. A Series of Sermons Preached in the Chapel of Lincoln's Inn*, Cambridge: Macmillan.

MAURICE, FREDERICK DENISON (1853), *Theological Essays,* Cambridge: Macmillan.

MAURICE, F.D. (1854), *The Doctrine of Sacrifice Deduced from the Scriptures. A Series of Sermons*, Cambridge: Macmillan.

MAURICE, F.D. (1859), *What is Revelation? A Series of Sermons on the Epiphany*, Cambridge: Macmillan.

MAZZENO, L.W. (1978), *The Influence of Thomas Carlyle's Writings on Alfred Tennyson's Concept of the Hero in* ***Idylls of the King***, Tulane University, Ph.D. (No publicada).

MCKUSICK, J. C. (1986), *Coleridge's Philosophy of Language*, New Haven and London: Yale University Press.

MILL, JOHN STUART (1848), *Principles of Political Economy*, London: Longmans, Greens & Co., 1904.

MILL, JOHN STUART (1861), *Utilitarianism*, ed. Mary Warnock, Reimpr. Glasgow: Fontana Press, 1986.

MILL, JOHN STUART (1861), *Considerations on Representative Goverment*, London: Parker, Son and Bourn.

MILL, JOHN STUART, *Autobiography* (1873), Reimpr. Harmondsworth: Penguin, 1989.

MORGAN, T. E. (1991), "Theorizing Victorian Poetry: An Introduction", *Victorian Poetry* (29), págs. 329-332.

MORILLAS SANCHEZ, R. y M. AGUILERA LINDE (1993), "Sinewy Words: Whitman's Proposal for a New American Language, eds. Manuel Villar Raso, Miguel Martínez y Rosa Morillas en *Walt Whitman Centennial International Symposium,* Granada: Instituto de Ciencias de la Educación, Univ. Granada, págs. 167-178.

MÜLLER, MAX, *Comparative Mythology. An Essay*, London: George Routledge & Sons, 190?.

NICOLSON, HAROLD (1923), *Tennyson. Aspects of his Life, Character and Poetry*, London: Constable & Co..

NUYEN, A. T. (1989), "The Kantian Theory of Metaphor", *Philosophy and Rhetoric*, 22, págs. 95-109.

ODGEN, C.K. y I.A. RICHARDS (1923), *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London: Routledge & Kegan Paul.

ORWELL, GEORGE (1968), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell . An Age Like This 1920-1940*, eds. Sonia Orwell e Ian Angus, Hardmondsworth: Penguin.

OWEN, B. (1973), *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press.

PADE, W.D. (1942), *Tennyson in Egypt: A Study of the Imagery in his Early Work*, Lawrence: University of Kansas Publications.

PAGE, NORMAN (ed.), (1983), *Tennyson. Interviews and Recollections*, London: Macmillan.

PALGRAVE, FRANCIS (1897), *Landscape in Poetry. From Homer to Tennyson*, London: Macmillan.

PARADIS, J. y T. POSTLEWAIT (eds.), (1985), *Victorian Science and Victorian Values: Literary Perspectives*, New Jersey: Rutgers University Press.

PATER, WALTER (1873), *The Renaissance*, Reimpr. New York: The Modern Library, 1868.

PATER, WATER (1973), *Essays on Literature and Art*, ed. Jennifer Uglow, London: J.M. Dent & Sons.

PATTISON, ROBERT (1979), *Tennyson and Tradition*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PERKINS, D. (1976), *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, Cambridge, Massachussetts: The Belknapp Press of Harvard University Press.

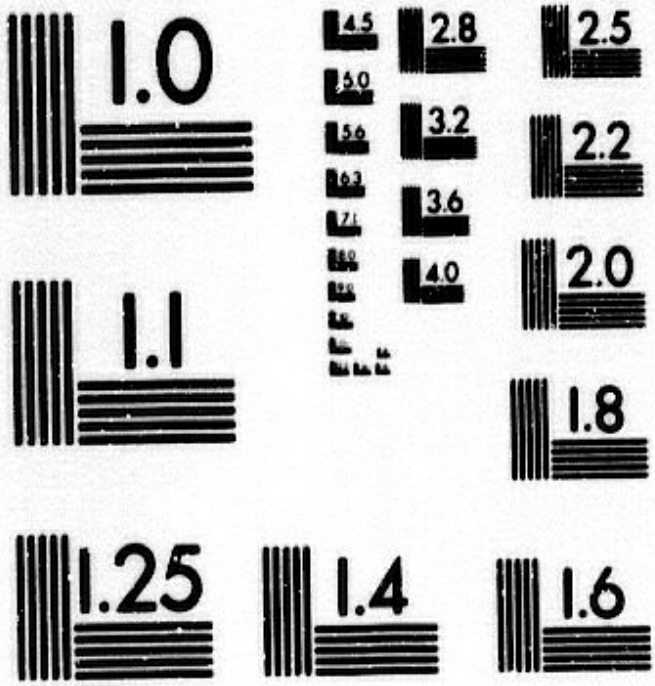
PETTIGREW, J. (1963), "Tennyson's Ulysses: A Reconciliation of Opposites", *Victorian Poetry*, 1, págs. 27-45.

PFAU, T. (1987), "Rhetoric and the Existential: Romantic Studies and the Question of the Subject", *Studies in Romanticism*, 26, págs. 487-512.

PINION, F.B. (1984), *A Tennyson Companion. Life and Works*, London: Macmillan.

PITT, VALERIE (1962), *Tennyson Laureate*, Toronto: Toronto University Press.

PLASA, CARL (1992), "'Cracked from Side to Side'": Sexual Politics in **The Lady of Shalott**, *VP*, 30, págs. 247-263.



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

PATER, WATER (1973), *Essays on Literature and Art*, ed. Jennifer Uglow, London: J.M. Dent & Sons.

PATTISON, ROBERT (1979), *Tennyson and Tradition*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PERKINS, D. (1976), *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, Cambridge, Massachussetts: The Belknapp Press of Harvard University Press.

PETTIGREW, J. (1963), "Tennyson's Ulysses: A Reconciliation of Opposites", *Victorian Poetry*, 1, págs. 27-45.

PFAU, T. (1987), "Rhetoric and the Existential: Romantic Studies and the Question of the Subject", *Studies in Romanticism*, 26, págs. 487-512.

PINION, F.B. (1984), *A Tennyson Companion. Life and Works*, London: Macmillan.

PITT, VALERIE (1962), *Tennyson Laureate*, Toronto: Toronto University Press.

PLASA, CARL (1992), "'Cracked from Side to Side'": Sexual Politics in **The Lady of Shalott**, *VP*, 30, págs. 247-263.

PLATIZKY, ROGER S. (1989), *A Blueprint of his Dissent: Madness and Method in Tennyson's Poetry*, Lewisburg: Bucknell University Press.

POLLARD, A., (ed.) (1969), *The Victorians. Sphere History of Literature*, London: Sphere Books.

PREMINGER, A., F.J. WARNKE y O.B. HARDISON (eds.) (1965), *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, New Jersey: Princeton University Press.

PRIESTLEY, F.E.L. (1973), *Language and Structure in Tennyson's Poetry*, London: André Deutsch.

RADER, R.W. (1963), *Tennyson's Maud: The Biographical Genesis*, Los Angeles: University of California Press.

RADER, R. W. (1984), "Notes on some Structural Varieties and Variations in Dramatic 'I' poems and their Theoretical Implications", *Victorian Poetry*, 22, págs. 103-120.

REED, JOHN R. (1969), *Perception and Design in Tennyson's **Idylls of the King***, Athens: Ohio University Press.

REED, JOHN R. (1992), "Tennyson's Magic Casements", *Victorian Poetry*, 30, págs. 211-227.

RICKS, CHRISTOPHER (ed.) (1969), *The Poems of Tennyson*, London: Longman.

RICKS, C. (1972), *Tennyson*, London: Macmillan.

RICHARDS, B. (1988), *English Poetry of the Victorian Period 1830-1890*, London & New York: Longman.

RICHARDS, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press.

RICHARDS, I. A. (1929), *Practical Criticism. A Study of Literary Judgement*, San Diego: HBJ Books.

RICHARDSON, CHARLES (1836-1837), *A New English Dictionary*, 2 vols. London: Pickering.

RICHARDSON, JAMES (1988), *Vanishing Lives: Style and Self in Tennyson, D.G. Rossetti, Swinburne and Yeats*, Charlottesville: University Press of Virginia.

RICHARDSON, JOANA (1962), *The Pre-Eminent Victorian. A Study of Tennyson*, London: Jonathan Cape.

RIFFATERRE, M. (1978), (Reimpr. 1984), *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.

ROBERTSON, FREDERICK W. (1861), *Lectures and Addresses on Literary and Social Topics*, London: Smith, Elder & Co.

ROBINSON, EDNA MOORE (1968), *Tennyson's Use of the Bible*, New York: Godian Press.

RODRIGUEZ, JUAN CARLOS (1984), *La Norma Literaria. Ensayos de Crítica*, Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada.

ROSEBLUM, DOLORES MARY (1975), *The Forms of Space in Tennyson's Poetry*, Tesis doctoral no publicada, Cornell University.

ROSENBERG, J.D. (1973), *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson's* ***Idylls of the King***, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

ROWELL, G. (1974), *Hell and the Victorians. A Study of the Nineteenth Century Theological Controversies Concerning Eternal Punishment and the Future Life*, Oxford: Clarendon Press.

RUSE, MICHAEL (1986), *Taking Darwin Seriously*, Oxford: Basil Blackwell.

RUSKIN, JOHN (1837-1838), *The Poetry of Architecture or the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character*, Reimpr. London: George Routledge & Sons, 1907.

RUSKIN, JOHN (1843), *Modern Painters*, 5 vols., Reimpr. London: George Routledge & Sons, 1907.

RUSKIN, J. (1859), *A Joy for Ever. The Two Paths*, Reimpr. London: George Allen & Sons, 1907.

RUSKIN, J.(1862-1863), *Munera Pulveris. Six Essays on the Elements of Political Economy*, Reimpr. London: George Allen & Sons, 1907.

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

RUSKIN, JOHN (1865), *Sesame and Lilies*, Reimpr. London: T. Nelson & Sons, Ltd., N.d.

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.

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

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

RYALS, CLYDE DE L. (1967), *From the Great Deep. Essays on **Idylls of the King***, Ohio University Press.

SAUSSURE, FERDINAND (1911-1916), *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye from notes based on Saussure's lectures of 1906-11, trad. Wade Baskin, Reimpr. London: Fontana/ Collins, 1974.

SHANNON JR, EDGAR F.(1953), The Critical Reception of Tennyson's 'Maud', *PMLA*, 68, págs. 397-417.

SHANNON JR, EDGAR F. (1981), "Poetry as Vision: Sight and Insight in **The Lady of Shalott**", *Victorian Poetry*, 19, págs. 207-223.

SHARMA, TIKA RAM (1975), *Carlyle and Tennyson: A Study of Tennyson's Heroic Characters in the Light of Carlyle's Theory of the Hero*, Aligarth: Vikeka Publications.

SHATTO, S. (Ed.) (1986) *Tennyson's **Maud**. A Definitive Edition*, London: Athlone Press.

SHAW, G.B. (1907), *Major Barbara*, Reimpr. Hardmondsworth: Penguin, 1960.

SHAW, G.B. (1944), *Everybody's Political What's What*, London: Constable & Co. .

SHAW, W. DAVID (1976), *Tennyson's Style*, Ithaca: Cornell University Press.

SHAW, W. DAVID (1981), "Projection and Empathy in Victorian Poetry", *Victorian Poetry*, 19, págs. 315-336.

SHAW, W. DAVID (1987), *The Lucid Veil. Poetic Truth in the Victorian Age*, London: The Athlone Press.

SHAW, MARION (1988), *Alfred Lord Tennyson*, ed. Sue Roe, New York: Harvester Wheatsheaf.

SHEDD, W.G.T. (1956) (ed.), *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, Neew York: Harper & Brothers.

SHERRY, JAMES J. (1979), "Tennyson: the Paradox of the Sign", *Victorian Poetry*, 17, págs. 204-216.

SINFIELD, A. (1986), *Alfred Tennyson*, Oxford: Basil Blackwell.

SINFIELD, A. (1990), "Tennyson and the Cultural Politics of Prophecy", *English Literary History*, 57, págs. 175-195.

SLINN, E.W. (1987), "Consciousness as Writing: Deconstruction and Reading Victorian poetry", *Victorian Poetry*, 25, págs. 67-81.

SLINN, E.W. (1991), *The Discourse of Self in Victorian Poetry*, London: Macmillan.

SMITH, GEORGE (1875), *Assyrian Discoveries: An Account of Explorations and Discoveries of the Site of Niniveh, 1873 & 1874*, London: Sampson Low.

SMITH, JEAN PAULINE (1971), *The Aesthetic Nature of Tennyson*, New York: Haskell House Publishers.

SOLOMON, STANLEY J. (1963), "Tennyson's Paradoxical King", *Victorian Poetry*, 1, págs. 258-271.

SONTAG, S. (1961), *Against Interpretation*, London: Andre Deutsch.

SPENCER, HERBERT (1879), *The Data of Ethics*, Reimpr. London: Williams & Norgate, 1907.

STAINES, D. (1974), Tennyson's "The Holy Grail": The Tragedy of Percivale, *Modern Language Review*, 69, págs. 745-756.

STEAD, C. K. (1964), *The New Poetic: Yeats to Eliot*, London: Hutchinson.

STOKES, E. (1964), "The Metrics of 'Maud'", *Victorian Poetry*, págs. 97-110.

SYPHER, F. J. (1976), "Politics in the Poetry of Tennyson", *Victorian Poetry*, 14, págs. 101-112.

TALENS, J. et al. (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid: Cátedra.

TAYLOR, A. (1986), *Coleridge's Defense of the Human*, Columbus: Ohio State University.

TENNYSON, HALLAM (1897), *A Memoir*, II Vol., London: Macmillan.

TENNYSON, SIR CHARLES (1949), *Alfred Tennyson*, London: Macmillan.

TENNYSON, HALLAM, (ed.) (1981) *Studies in Tennyson*, New Jersey: Barnes & Noble Books.

THOMSON, ALISTAIR (1986), *The Poetry of Tennyson*, London: Routledge & Kegan Paul.

THOMSON, JAMES (1972), *The Seasons and The Castle of Indolence*, ed. James Sambrook, Oxford: Clarendon Press.

THORN, MICHAEL (1992), *Tennyson*, London: Little, Brown & Company.

TILLOTSON, GEOFFREY (1978), *A View of Victorian Literature*, Oxford: Clarendon Press.

TIMKO, MICHAEL (1988), *Carlyle and Tennyson*, London : Macmilian.

TODOROV, TZVETAN (1982), *Theories of the Symbol*, Trad. Catherine Porter, Oxford: Basil Blackwell.

TRENCH, R. C. (1853), *On the Study of Words*, London: John W. Parker and Son.

TRENCH, RICHARD CHEVENIX (1857), *On Some Deficiencies in our English Dictionaries: Two papers read before the Philological Society*, London: Parker.

TRILLING, LIONEL (1957), *The Liberal Imagination*, New York: The Viking Press.

TUCKER, HERBERT F. (ed.) (1993), *Critical Essays on Alfred Lord Tennyson*, New York: G. K. All & Co.

TURCO, L. (1986), *The New Book of Forms. A Handbook of Poetics*, Hanover and London: University of New England.

TURNER, PAUL (1976), *Tennyson*, London: Henley and Boston.

VANCE, NORMAN (1987), *The Sinews of the Spirit. The ideal of Christian manliness in Victorian literature and religious thought*, Cambridge: Cambridge University Press.

VAN DYKE, HENRY (1920), *Studies in Tennyson*, New York: Kennikat Press, Inc./ Port Washington.

WARREN, HERBERT, T. (ed.) (1965), *Alfred Tennyson. Poems and Plays*, Oxford: Oxford University Press.

WAHNON BENSUSAN, SULTANA (1991), *Saber Literario y Hermenéutica. En Defensa de la Interpretación*, Granada: Universidad de Granada.

WEBSTER, NOAH (1964), *New Webster's Universal Unabridged Dictionary*, New York: Dorset & Baber.

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

WIMSATT, W.K. (1954), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London: Methuen.

WILSON, EDMUND (1931), *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, London: Fontana.

WOODWARD, SIR ERNEST LLEWELLYN (1962), *The Age of Reform*, Oxford: O.U.P..

WORDSWORTH, J.(1974), "What is it, that has been done?: The Central Problem of 'Maud'" en *Essays in Criticism*, 24, págs.356-362.

YEATS, W.B. (1917) "Per Amica Silentia Lunae" en *A Vision and Related Writings*, ed. A. Norman Jeffares, London: Arena, 1990.

YEATS, W.B. (1935), *The Autobiography of William Butler Yeats*, Reimpr. New York: Macmillan, 1965.

YEATS, W.B. (1961), *Essays and Introductions*, London: Macmillan.