

“El prefacio como estrategia de control en *Kubla Khan*”

M.^a EUGENIA PEROJO ARRONTE

Universidad de Valladolid

Kubla Khan salió a la luz el año 1816 en una publicación en la que Coleridge incluyó otros dos poemas, *Christabel* y *The Pains of Sleep*. A partir de ese momento, estuvo siempre presente en las ediciones de las obras poéticas completas realizadas en vida de su autor, en los años 1828, 1829 y 1834, con la particularidad de que fue en esta última en la que el prefacio apareció por primera vez con su título actual –“Kubla Khan: Or a Vision in a Dream: A Fragment”–, que pone de relieve su carácter visionario, mientras que en las ediciones anteriores era algo menos elaborado, simplemente *Of the Fragment of Kubla Khan*. Otro cambio que puede resultar interesante es la omisión del primer párrafo de dicho prefacio precisamente en esta edición de 1834¹. Las ediciones que hemos mencionado, con variantes textuales de poca relevancia, constituyeron durante más de un siglo el único material de trabajo con que pudieron contar los estudiosos del poema, hasta que en 1934 se dio a conocer al público un manuscrito de *Kubla Khan* en la exposición celebrada con motivo del centenario de la National Portrait Gallery de Londres, que había sido prestado por la Marquesa de Crewe². La principal diferencia con el texto de las distintas ediciones llevadas a cabo en vida del autor radica en que en el manuscrito no aparece el prefacio que sí encontramos en todas ellas, sino solamente una nota, muy breve, añadida al final de la pieza poética, en la que se da una fecha de composición distinta, junto con una relación también diferente del estado psíquico del autor en el que tuvo lugar la composición de *Kubla Khan*. Por otro lado, el texto del poema presenta variantes que, además de otras posibles implicaciones interpretativas, demuestran que Coleridge no estaba en lo cierto al menos en uno de los puntos del prefacio; nos estamos refiriendo a su afirmación de que los versos escritos en aquel supuesto primer momento tras despertarse del sueño no experimentaron ninguna corrección por su parte. Las variantes entre el texto del manuscrito y el de las sucesivas ediciones del poema en vida del autor hasta la última de 1834 son las que aparecen a continuación:

Variantes entre el manuscrito de Crewe y la versión de 1816:

	MC	1816
V. 7:	<i>compass'd</i>	<i>girdled</i>
V. 8:	<i>here</i>	<i>there</i>
V. 11:	<i>Enfolding</i>	<i>And folding</i>
V. 12:	<i>But o!</i>	<i>But oh!</i>
	<i>that</i>	<i>which</i>
V. 13:	<i>a</i>	<i>the</i>
V. 14:	<i>enchanted</i>	<i>enchantad</i>
V. 17:	<i>From forth</i>	<i>And from</i>
	<i>hideous</i>	<i>ceaseless</i>

¹ Véase *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. COLERIDGE (1912: 295).

² Véase A. D. SNYDER (1934: 541).

	MC	1816
V. 32:	<i>wave</i>	<i>waves</i>
V. 33:	<i>cave</i>	<i>caves</i>
V. 34:	<i>cave</i>	<i>caves</i>
V. 41:	<i>Amara</i>	<i>Abora</i>
V. 52:	<i>in</i>	<i>whith</i>

Las ediciones posteriores llevadas a cabo en vida del autor presentan las siguientes variantes en relación con la primera:

	SL	1828	1829	1834
V. 8:	<i>here</i>	<i>here</i>	<i>here</i>	
V. 11:	<i>Enfolding</i>	<i>Enfolding</i>	<i>Enfolding</i>	<i>Enfolding</i>
V. 54:	<i>drank</i>	<i>drank</i>	<i>drank</i>	<i>drunk</i>

Como se puede observar, las variantes posteriores a la primera edición del poema son mínimas. Las fundamentales se encuentran entre el manuscrito y dicha primera edición, lo que, en nuestra opinión, demuestra que el texto del manuscrito es anterior al de la versión, prácticamente definitiva, de 1816³.

A continuación presentamos una exposición del tratamiento por parte de la crítica de los aspectos de *Kubla Khan* sobre los que más han incidido los estudiosos del poema.

Fecha de composición. Fue el nieto del poeta, E. H. COLERIDGE (1912: 295), en su edición de las obras de su antecesor, quien sugirió una fecha alternativa a la proporcionada por el autor en el prefacio introductorio –el verano de 1798– para la composición de *Kubla Khan*, basándose en lo que no era sino una mera suposición por su parte, pero que, curiosamente, sirvió para abrir la brecha de los que, a partir de entonces, iban a considerar este punto en su análisis del texto. De especial interés son las fechas propuestas en función de las respectivas interpretaciones del poema. Este es el caso de E. SCHNEIDER (1953), quien apunta hacia octubre de 1799, o incluso mayo de 1800, como momento de la composición. Considera que fue la relación de Coleridge con Southey a finales de 1799 lo que dio origen a *Kubla Khan*, que no sería sino un remedo de las obras que éste se encontraba escribiendo en ese momento, *Thalaba y Gebir*. Esta misma idea la mantendrán posteriormente G. WHALLEY (1947), W. U. OBER (1959) y J. ROBERTSON (1967). En defensa de la palabra de Coleridge y, hasta cierto punto, como respuesta al estudio de E. SCHNEIDER, se alza la voz

³ A. D. SNYDER (1934) se manifiesta también en este sentido. Aduce como prueba principal el hecho de que la filigrana del papel es semejante a la de una carta del autor con fecha de 1797, con lo que, a su vez, está proponiendo una fecha muy temprana para dicho manuscrito. Sin embargo, E. H. W. MEYERSTEIN (1951) no está de acuerdo. Considera que el texto del manuscrito de Crewe es una copia en limpio del poema realizada por el autor antes de enviarlo a la imprenta. Se basa para esta afirmación en el cotejo de dicho texto con el de 1816, algo que, a nuestro juicio, como hemos puesto de manifiesto, sólo puede apoyar la opinión contraria. Parece que el poeta volvió a ese borrador anterior –o cualquier otro similar– a la hora de elaborar las ediciones posteriores, escogiendo para el verso 8 el vocablo que encontramos en el manuscrito en las ediciones de 1817, 1828 y 1829, pero cambiándolo de nuevo por el de 1816 en la última edición. Sin embargo, sustituyó la expresión *And Folding* de 1816 por la del manuscrito en todas las siguientes e introdujo, finalmente, un cambio de carácter gramatical en la última estrofa a través de esa alternancia del pasado simple, *drank*, por el pasado perfecto, *drunk*.

de J. B. BEER (1959), quien considera que la composición de *Kubla Khan* tuvo lugar en 1797, momento en el que confluyen una serie de intertextualidades que dotan al poema de un simbolismo rico y polivalente. Asimismo, E. S. SHAFFER (1975) corrobora la fecha de 1797, por ser ésa la época en que Coleridge tuvo el propósito más firme de escribir una composición épica al estilo miltónico. Esta misma es la opinión de J. DREW (1987), para quien sería el interés de Coleridge por la India hacia 1797 lo que dio origen a *Kubla Khan*; realiza una lectura del poema a partir de los mitos y figuras del budismo tántrico.

El opio y Kubla Khan. Uno de los aspectos más controvertidos de *Kubla Khan* es el relativo al estado psicológico de Coleridge durante su composición, esto es, la cuestión de su posible origen onírico o alucinatorio. R. GRAVES (1924) vio en *Kubla Khan* el paradigma del poema romántico, cuya calidad como tal vendría dada por su composición en un estado de profunda inspiración, en el que el subconsciente sería el único elemento operativo en la labor creativa. También consideran que el poema se compuso en un sueño, bajo la influencia del opio, J. L. LOWES (1927) y M. H. ABRAMS (1934); este último afirma que las imágenes del poema tienen su origen en los trastornos de la conciencia causados por los estupefacientes. Por su parte, K. BURKE (1941) relaciona estrechamente el texto poético con los efectos del opio; encuentra en *Kubla Khan* la representación literaria del estado de “manía”, derivado de la actividad imaginativa tal y como Coleridge la describe en *Biographia Literaria*⁴, situación ésta de máxima euforia y previa al delirio que acompañaría al síndrome de abstinencia. J. V. BAKER (1957) apuesta por el origen inconsciente del poema hasta el punto de ver en él una ilustración del proceso creativo. De entre la crítica revisada, N. B. ALLEN (1942) es el primero en opinar que *Kubla Khan* se pudo componer en distintos momentos, sin por ello descartar el tipo de composición automática descrita en el prefacio para alguna de sus partes. Una posición intermedia entre la composición consciente y la escritura automática es la que mantiene también R. GERBER (1963): ante la existencia del manuscrito de Crewe, le resulta innegable el hecho de que se dio cierto grado de elaboración consciente, pero sólo en lo relativo a variaciones de menor importancia, al considerar que los cambios tan abruptos que se producen en el discurso poético del texto son una prueba de que, en sus aspectos fundamentales, Coleridge compuso el poema de forma inconsciente. En la misma línea se manifiesta P. M. ADAIR (1966), quien propone un origen inconsciente para la mayoría de las imágenes, junto con la intervención consciente del poeta en la organización y disposición del texto. Intermedia es, igualmente, la posición de A. HAYTER (1968), aunque acompañada de una reivindicación de los efectos del opio como estimulante de la actividad creativa. Así opina también un crítico tan incisivo con Coleridge como N. FRUMAN (1971). En su interesante estudio sobre la vida y la obra de Coleridge desde el ángulo de su adicción al opio, M. LEFEBURE (1974) propone una composición consciente de *Kubla Khan* a partir de imágenes y visiones procedentes de algún sueño. Similares son las ideas expresadas por P. MAGNUSON (1974) y A. MARTINEZ (1977); según esta última, los primeros treinta versos corresponderían a la parte compuesta bajo el opio. Lo mismo opinará años más tarde, M. KANEDA (1988). Ha de destacarse el hecho de que autores de trabajos tan importantes como son los de E. S. SHAFFER (1975) y J. R. BARTH (1977) presenten

⁴ Véase *Biographia Literaria*, ed. J. SHAWCROSS (1907: I, 62). En una nota de Junio de 1834, en *Table Talk*, tal y como aparece en la edición de *Miscellaneous Criticism* realizada por RAYSOR (1936: 435), Coleridge habla de estos dos estados, manifestando que la fantasía sin los sentidos y sin la razón se convierte en “delirio”, mientras que la imaginación se convierte en “manía”.

posiciones un tanto indecisas sobre este punto. E. S. SHAFFER, por un lado, mantiene que Coleridge presentó el poema en los términos en los que aparece en el prefacio para que fuese acogido como un canto profético, y, por otro, no descarta la posibilidad de que lo soñase en la forma tan condensada en la que lo presenta en su publicación.

La gran adalid de los que se manifiestan en contra de las palabras de Coleridge en el prefacio sobre este punto es E. SCHNEIDER (1953). Su conclusión es la de que el opio pudo, en todo caso, facilitar la escritura del poema, aunque sin influir en sus características o en su configuración. Serán una gran mayoría los críticos que mantengan posiciones como ésta o más radicales, como es el caso de W. U. OBER (1959), que descarta cualquier tipo de efecto de la droga sobre la creatividad de Coleridge en este caso. Igual de radicales se manifiestan W. A. BEYER (1963) y A. C. PURVES (1961); este último fundamenta su opinión en la maestría por parte del poeta que se desprende del análisis formal que realiza de *Kubla Khan*.

Intertextualidades. En los estudios críticos sobre *Kubla Khan* se observa un afán, en ocasiones de proporciones desmedidas, por asignarle a esta composición unas relaciones de intertextualidad con obras de la índole más diversa. Este hecho, que no ha remitido en el transcurso de la historia crítica del poema, sino que, muy al contrario, se ha afianzado e incluso incrementado a lo largo del tiempo, constituye, a nuestro entender, quizá el fenómeno más sorprendente en la recepción y tratamiento del texto por parte de la crítica. Dentro de los intertextos señalados, en el que más han incidido la mayoría de los críticos es *Paradise Lost*. El primero en establecer esta intertextualidad fue L. COOPER (1906). Así se han manifestado también críticos de la talla de J. L. LOWES (1927), M. BODKIN (1934), A. SNYDER (1934), H. W. PIPER (1941), J. B. BEER (1959), R. GERBER (1963), H. H. MEIER (1965), W. J. BATE (1968), N. FRUMAN (1971), H. R. ROOKMAKER (1984) y M. LEVINSON (1986), entre otros, para quienes el poema de Milton es el intertexto principal de *Kubla Khan*. De entre los mencionados, W. J. BATE, H. H. MEIER y R. GERBER proponen también una relación intertextual con *The Faerie Queene*, obra de la que hablan a su vez I. H. CHAYES (1966) y E. S. SHAFFER (1975), quien encuentra en la técnica impresionista utilizada por Spenser en esta composición el origen del efecto de *collage* que, a su entender, presenta *Kubla Khan*.

H. H. MEIER (1967) mencionará asimismo la intertextualidad del poema con la Biblia, concretamente con el Libro del *Génesis*. Para E. S. SHAFFER, sin embargo, *Kubla Khan* es una condensación de los tres actos del *Apocalipsis* en el momento climático del primero: la apertura del sexto sello.

J. BRANWELL (1953) rompió una lanza a favor de una de las intertextualidades más tenidas en cuenta por la crítica a partir de ese momento: la obra de Platón. Concretamente, en opinión de este autor, los dos textos claves serían la *Atlántida* y el *Ion*. Este último junto con el *Fedro* serán los intertextos para la imagen del poeta inspirado de los últimos versos de *Kubla Khan* según G. WATSON (1961), C. I. PATTERSON (1974), A. J. HARDING (1982) y R. HOFFPAUIR (1986). De acuerdo con la interpretación de K. RAINE (1964), el fundamento que subyace al significado de *Kubla Khan* es la teoría de la anámnesis. Para P. M. ADAIR (1967), tanto los escritos platónicos como los neoplatónicos formarán parte de la intertextualidad del poema. Por su parte, P. MAGNUSON (1974), considera que la obra de Aristóteles es la intertextualidad básica de *Kubla Khan*.

Varios son los que se inclinan por las baladas: H. H. MEIER (1965), G. HOUGH (1953), quien menciona concretamente a una de las baladas recogidas por Percy, *The Demon Lover*, y A. NICHOLSON (1983), que nos remite a una balada del alemán Burger titulada *Lenore*. De origen alemán es también el intertexto aludido por W. B. BEYER (1963), *Oberon* de C. M. Wieland. W. J. BATE (1968) encuentra relaciones de intertextualidad con *Raselas*, de S. Johnson. Tanto D. MERCER (1953) como S. K. HENINGER (1959) encuentran una relación muy estrecha entre *Kubla Khan* y las teorías del místico y teósofo alemán J. Böhme. E. SCHNEIDER (1953) y W. U. OBER (1959) consideran que la intertextualidad más manifiesta es la que mantiene *Kubla Khan* con dos composiciones de R. Southey, *Gebir* y *Thalaba*. Un texto poético oriental, *A Hymn to Ganga*, publicado en torno al año 1785 a partir de una traducción del sánscrito realizada por Sir William Jones, es la propuesta de G. H. CANNON (1955). En fecha bastante avanzada, J. BATE (1986) sugiere la intertextualidad del poema de Coleridge con *Macbeth* y *The Tempest*. H. W. PIPER (1987) apuntará hacia *The Bard*, de Thomas Gray.

Los libros de viajes y de cosmogonía forman otro bloque de intertextualidades casi tan extenso como el anterior. J. L. LOWES (1927) cita un listado muy amplio⁵, que será completado posteriormente por diversos críticos. W. SYPHER (1939) señala un libro de viajes escrito por J. Browne y publicado en 1694 con el título de *Mr Roger's Three Year Travels over England and Wales*. H. PARSONS (1941) subraya de forma prácticamente exclusiva la intertextualidad con la obra de Purchas, a la que nos remite Coleridge en el prefacio introductorio. La *Teogonía* de Hesíodo es la intertextualidad propuesta por R. H. MILNER (1951). J. M. PATRICK (1957) encuentra un intertexto en la obra de Ammiano Marcelino (XIV, 3.4). J. B. BEER (1959) menciona dos obras de Robert Wood, en realidad de arqueología más que de viajes, consideradas en época de Coleridge como auténticos monumentos sobre esta materia, tituladas *Ruins of Babec* y *Ruins of Palmyra*. Además de *Sacred Theory of the Earth*, de T. Burnet, H. W. PIPER (1987) considera esencial *De Paradiso Terrestri*, de Morino, prefijado a la *Geographia Sacra* de Bocarth.

La intertextualidad con motivos de carácter mítico y legendario la han puesto de relieve diversos críticos. Deseamos señalar la relación que encuentra W. SYPHER (1939) entre la imagen de la "woman wailing" y una leyenda muy conocida en la época, originada a partir de un exorcismo supuestamente practicado a una joven en el siglo XVIII en la región de Cheddar. R. GERBER (1963) interpreta *Kubla Khan* siguiendo uno de los mitos clásicos: el mito de Cibele. En la misma línea se manifiesta H. H. MEIER (1965), quien también encuentra en el poema una elaboración del mito de Adonis, pasando por el arquetipo del paraíso. Precisamente esta idea es la que da un significado a la composición según la opinión de I. H. CHAYES (1966), quien relaciona su contenido con los ritos órficos. Igualmente lo hace P. M. ADAIR (1967), para quien en *Kubla Khan* aparecen reelaborados varios mitos, teniendo cabida tanto los ritos órficos como los ritos sagrados de las abluciones en el Ganges y los de los sacerdotes tártaros. El tono dionisiaco aparece sugerido asimismo en la obra de

⁵ Los intertextos principales según este autor serían: William Bartram, *Travels through North and South Carolina* (1791); James Bruce, *Travels to Discover the Source of the Nile* (1790); Thomas Maurice, *The History of Hindostan* (1795, 1798); F. Bernier, *Voyage to Swat*; Pausanias, *Description of Greece* (traducido por Thomas Taylor en 1794); Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (1753); Atanasio Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (1652); Heródoto (II, 28); Estrabón, *Geografía* (VI, ii, 4); Séneca, *Quaestiones naturales*; Bernardino Ramazzino, *Opera Omnia* (1716?); Valerio Flaco, *Argonauticon* (VIII).

C. M. BOWRA (1977). W. J. BATE (1968) habla de la posible relación de *Kubla Khan* con ciertas alegorías orientales, tomadas del *Eclesiastés*. Por su parte, J. DREW (1987) hace una lectura de la composición basada, como ya se ha señalado, en los ritos y figuras de la mitología del budismo tántrico.

El supuesto fragmentarismo de Kubla Khan. En cualquier análisis de *Kubla Khan* resulta insoslayable algún tipo de pronunciamiento respecto a su controvertido carácter fragmentario. Es más, cualquier lectura del poema lo lleva implícito, aunque existan casos en los que se ha analizado *Kubla Khan* obviando esta cuestión, esto es, ignorando el prefacio introductorio, como ocurre, por ejemplo, en los análisis de D. B. SCHNEIDER (1962), A. C. GOODSON (1979) y W. BENZON (1985) —quienes encuentran que la estructura del poema responde al cerrado esquema dialéctico de *tesis, antítesis y síntesis*—, o de N. RUDICH (1974). Sin embargo, la mayoría de los críticos, de alguna manera, hacen referencia a este aspecto. De paradójicas se podrían calificar las lecturas de los que consideran a *Kubla Khan* como un fragmento y, sin embargo, lo analizan como si tuviese una estructura acabada. Esto es lo que ocurre en los estudios de E. E. BOSTETTER (1963), V. L. RADLEY (1966) y N. C. STARR (1966), por citar algunos. Por razones obvias, trataremos de limitarnos a destacar las voces de aquellos críticos que han puesto un énfasis especial sobre este punto. Es muy de tener en cuenta la opinión de T. S. ELIOT (1933), para quien el poema aún está por escribir, lo que supone una visión negativa de su fragmentarismo. E. SCHNEIDER (1953) considera que el prefacio es un ardid de Coleridge ideado para justificar la publicación de un fragmento. Esta misma es la opinión de G. WATSON (1961), que le atribuye al prefacio un carácter estrictamente exculpatorio; se apoya para ello en las ideas de Coleridge sobre el concepto de unidad orgánica aplicado al arte. Contraria es la opinión de O. ELTON (1933), quien afirmará que *Kubla Khan* es un poema acabado, tanto —manifiesta— como lo pueda estar un sueño. E. H. W. MEYERSTEIN (1937), basándose en la, a su juicio, perfección formal de la composición, será mucho más rotundo a la hora de afirmar que *Kubla Khan* es un poema completo. Esta misma línea la mantendrá unos años después A. C. PURVES (1961), apoyando su tesis en un minucioso análisis formal de la estructura del texto poético. Como poema acabado lo consideran también H. HOUSE (1953), D. MERCER (1953), G. H. CANNON (1955) y G. YARLOTT (1967). El estudio de J. B. BEER (1959) podría entenderse como una respuesta a las ideas de E. Schneider, de tal modo que este crítico admite que el poeta no consiguió concluir el proyecto inicial, pero aún así la composición presenta una unidad estética indiscutible. Esto mismo opinan R. GERBER (1963) y S. K. HENINGER (1959), quien considera que el poeta falla en su intento de integración simbólica, se queda en el mero proceso, y eso es lo que produce el efecto fragmentario; sin embargo, *Kubla Khan* es, a su juicio, una totalidad acabada.

La cuestión del valor estético del fragmento en el Romanticismo, en lo que respecta a *Kubla Khan*, comienza a tenerse en cuenta en el trabajo de R. H. FOGLE (1951), aunque en unos términos aún un tanto vacilantes: su idea es la de que la unidad romántica que caracteriza a este poema depende precisamente de su efecto fragmentario, producido formalmente por la interrupción de la parte narrativa. J. BRAMWELL (1952) mantiene igualmente una postura un tanto confusa, que admite a la vez el efecto estético de unidad, sugiriendo que Coleridge no se percataría nunca de que *Kubla Khan* era un poema completo. Anticipando trabajos posteriores, C. R. WOODRING (1961) señala cómo la técnica de la interrupción se convirtió en una auténtica señal de identidad de los escritos de Coleridge, encontrando así

que la estética del fragmento es algo realmente buscado por el poeta. M. F. SCHULZ (1963) afirmará que, leído como poema narrativo, *Kubla Khan* resulta incompleto, pero, leído como un “sueño romántico”, está internamente completo. La indeterminación entre lo fragmentario y lo acabado se encuentra, en cierto modo, en la interpretación de M. SUTHER (1965), quien expone su idea de que, aunque el poeta tuviese intención de completarlo, es posible que al llegar a cierto punto descubriese que no se podía continuar porque estéticamente estaba acabado. I. H. CHAYES (1966) presenta una interpretación de este punto un poco más definida, al manifestar que el término “fragmento” tenía para los románticos un significado casi genérico, no exento de las características de unidad y totalidad que se han debatido en relación con *Kubla Khan*. Algo muy similar opina D. F. RAUBER (1969), para quien *Kubla Khan* es un ejemplo extraordinario del fragmento romántico, en el que la composición ha de concluirse pero produciendo el efecto de lo inacabado, especialmente si se presenta como parte de una totalidad; entonces se convierte en una expresión de lo infinito. Fragmentarismo y poema completo a la vez para E. S. SHAFFER (1975), que ve en *Kubla Khan*, por una parte, el fragmento de un proyecto épico y, por otra, un resumen simbólico de lo que sería su significado. L. BRISMAN (1978) encuentra que *Kubla Khan* internaliza el hecho de la interrupción para convertirse no tanto en un poema interrumpido como en un poema sobre la interrupción; no obstante, mantiene una cierta indeterminación con respecto a la calificación del texto desde un punto de vista estético como totalidad o como fragmento. D. PEARCE (1981) mantendrá la misma interpretación, aunque afirmando el carácter de poema completo de *Kubla Khan*. Ambivalencia es lo que encuentra en *Kubla Khan* R. BREUER (1980): el texto es un fragmento en su superficie pero un poema completo en su estructura profunda. Por medio de esta contradicción se convierte en un símbolo de la disociación entre sujeto y objeto, entre el pensar y el ser, de tanto interés para los románticos. Fragmento y totalidad también en opinión de K. M. WHEELER (1981), aunque a partir de una interpretación distinta a la de Breuer, pues considera que el poema no es más que parte de una totalidad que sólo puede percibirse a través de la imaginación poética, y precisamente eso sería lo que Coleridge quería reflejar; sin embargo, estéticamente es un todo orgánico. T. McFARLAND (1981) se referirá a E. S. SHAFFER para pronunciarse en el mismo sentido, aunque subrayando el efecto de unidad estética que encuentra en *Kubla Khan* un modelo del fragmento romántico, que remite a una totalidad previa que ha de reproducirse, aunque fragmentándola, al mismo tiempo, a través de la representación que hace de ella. J. P. MILEUR (1982) le atribuye al prefacio la transformación de lo que originariamente era una composición acabada en un fragmento. Coleridge rompería el poema para que así tuviera un significado más denso. El fragmento como género para los románticos es la base sobre la que fundamenta A. JANOWITZ (1985) su opinión de que Coleridge utilizaba la noción de fragmento para defender a sus composiciones de posibles críticas, al tiempo que les confería un estatus dentro de un género poético identificable. D. JASPER (1935) también le otorga un papel importante al prefacio en este punto, como apoyo a la fragmentariedad del texto poético, que sería un fragmento deliberado como único modo de romper con los límites del lenguaje y del entendimiento y de acceder a niveles más profundos de la mente, donde se hallaría la clave de la infinitud. *Kubla Khan* es, en opinión de M. LEVINSON (1986), un fragmento terminado, esto es, una composición originariamente fragmentaria a la que, con posterioridad, su autor le ha añadido una parte con la intención de redondearla. Más adelante, L. R. BROWN (1991) mantendrá la misma tesis. Avanza en esta línea F. GUTBRODT (1990) —con una tesis similar a la mantenida por P. YAEGER (1983)— para quien

la mayoría de las composiciones fragmentarias de Coleridge lo son a causa de su temor a que el resultado final no estuviese a la altura que él deseaba. D. PERKINS (1990) va a subrayar la importancia del hecho de la interrupción, presente en el prefacio y en el texto poético como señal de identidad del fragmento de Coleridge.

Interpretaciones fundamentadas en la poética de Biographia Literaria. El tipo de interpretación más frecuente de *Kubla Khan* es el que lo relaciona con la teoría literaria de su autor, y, en especial, con las ideas que aparecen en *Biographia Literaria*. Algunos críticos se han centrado en la distinción de Coleridge entre hombres de "commanding genius" y hombres de "absolute genius"⁶. El crítico que más ha insistido en esta idea probablemente sea J. B. BEER (1959, 1985), que encuentra en la figura de Kubla la representación del genio dominante y en el poeta de la última estrofa la imagen de lo que sería el genio absoluto. En el mismo año, C. R. WOODRING (1959) realiza una interpretación de *Kubla Khan* que lleva implícita esta distinción: encuentra una oposición entre los placeres puramente materialistas que se derivan de la creación del Khan y el gozo profundo ("deep delight") que produce la creación del poeta. Posteriormente, M. KANEDA (1988) repetirá las ideas de J. B. Beer al respecto, basándose en su tesis de que en los poemas del llamado *annus mirabilis* se encuentra la base del pensamiento posterior de Coleridge.

Otra de las ideas cardinales de Coleridge sobre las capacidades de la imaginación es la de la reconciliación de cualidades opuestas⁷. Las yuxtaposiciones de elementos opuestos y las antítesis son factores fundamentales en *Kubla Khan*. Así lo ha visto R. H. FOGLE (1951), para quien el poema representa la doctrina de la reconciliación de contrarios, fundamentalmente a través del contraste entre el mundo artificial y finito de Kubla y el mundo de las fuerzas irracionales y vitales, cuyo significado está condensado en la imagen del río sagrado. H. HOUSE (1953) encuentra reflejada esta idea de la síntesis de contrarios en la unión de la cúpula y el río que aparece en los versos 31 y 32. También verán dicha síntesis en esta imagen C. MOORMAN (1959), D. B. SCHNEIDER (1962) y M. SUTHER (1965). H. BLOOM (1961) considera que el poema muestra que el auténtico acto de creación, a través de la reconciliación de los contrarios como única señal de la imaginación, es el que se hallaría en la visión del poeta de la última estrofa. También H. H. MEIER (1965) ve en la reconciliación de los contrarios la base sobre la que se construye *Kubla Khan*. E. ANDERSON (1975) se va a manifestar desde el punto de vista de las imágenes musicales, relacionándolas con la teoría de la unión de los contrarios y la actividad creativa del poeta, cuya síntesis final aparece reflejada en la expresión "the mingled measure". A juicio de J. R. BARTH (1977), la unión de los contrarios es uno de los fundamentos que perfilan el significado último de *Kubla Khan* como símbolo poético, conseguido a través de la imaginación del poeta. El movimiento dialéctico del poema, con su síntesis final, sirve, según la interpretación de W. BENZON (1985), para representar esa reconciliación de elementos contrarios.

Por otro lado, se han encontrado reflejadas en el poema diversas interpretaciones de los procesos mentales que tendrían lugar en el acto creativo a partir de la teoría de Coleridge sobre la imaginación. Así, G. HOUGH (1953) dice que *Kubla Khan* es un poema sobre el proceso creativo, cuyo factor fundamental es la imaginación poética, que aparece simbolizada en el texto por medio de la imagen del río sagrado. En esta imagen, y en términos simi-

⁶ Véase *Biographia Literaria*, ed. J. SHAWCROSS (1907: I, 21).

⁷ Véase *ibid* (II: 12).

lares, se centrará también muchos años después F. S. COLWELL (1989). Para I. H. CHAYES (1966), las dos primeras estrofas son la representación –y el resultado– de una forma de creación inconsciente; en ellas se encuentran reflejadas la fantasía y los dos tipos de imaginación, mientras que el valor que Coleridge le otorga en *Biographia Literaria* a la voluntad, a la consciencia, en el proceso creativo, se pone de manifiesto en la última estrofa. Más específica es la lectura de V. L. RADLEY (1966), quien afirma que en *Kubla Khan* Coleridge trata de representar el mundo de la imaginación de forma pictórica a través de imágenes tales como las cavernas iluminadas por el sol o la cúpula-palacio de placer flotando sobre las aguas; esto es, trata de recrear la actividad en acción. Como parábola del acto creativo lo interpretan asimismo, entre otros, J. V. BAKER (1957), V. BUCKLEY (1961), C. M. BOWRA (1977), L. BRISMAN (1978) y D. JASPER (1985).

El aspecto más teórico del pensamiento estético de Coleridge lo han visto ilustrado en *Kubla Khan* muchos críticos. Destacaremos algunas de las interpretaciones más representativas. A juicio de J. SHELTON (1966), las teorías organicistas están reflejadas por medio de las imágenes de carácter vegetal, que a su vez sirven como símbolos de la creación artística y de su inestabilidad. El papel asignado tanto al elemento inconsciente como al elemento consciente en el pensamiento estético de Coleridge sobre la creación artística es el aspecto que subraya P. M. ADAIR (1966). Para G. YARLOTT (1967), la clave estaría en el contraste arte/naturaleza que encuentra en el poema. Ideas similares mantiene L. KRAMER (1979) cuando habla de la contraposición en *Kubla Khan* entre la imaginación *daemonic* y la imaginación romántica, que dan lugar a los efectos estéticos de lo sublime y lo bello respectivamente. Una línea parecida sigue F. H. HÖNIG (1982), aunque centrando la antítesis entre lo neoclásico y lo romántico, cuyos ejes fundamentales en el poema son el abismo y la fuente. Manteniendo esquemas similares, pero con parámetros más generales, se manifiesta G. DAVIDSON (1990), al encontrar cómo en la composición se reconcilian lo apolíneo y lo dionisíaco por medio de la creación del Khan, algo que el poeta –afirma– sólo puede conseguir a través del amor. Mucho más genuino de Coleridge es el análisis de J. P. MILEUR (1982), según el cual, el prefacio y el texto poético, en virtud de la intertextualidad que los caracteriza, actúan como recreación literaria de las ideas del poeta sobre la disociación y la coalescencia del sujeto y el objeto en el proceso cognitivo, sobre la imaginación primaria y la secundaria –a través de esa capacidad de revisión de la imaginación secundaria que representaría el prefacio, mientras que el texto poético representaría a la imaginación primaria–, sobre la alegoría y el símbolo, y sobre el organicismo en la obra de arte. En su análisis del poema, M. LEVINSON (1986) encuentra una antítesis entre el mundo artificial-vertical creado por Kubla y el mundo natural-subterráneo de la estrofa siguiente, que pone de manifiesto el peligro de la sumisión a esas fuerzas orgánicas que se celebran en la segunda estrofa. Un lamento ante la imposibilidad de elevar una composición por encima de la fantasía hasta convertirla en un producto de la imaginación secundaria es lo que encuentra D. PEARCE (1981) en la segunda parte del poema. Para A. J. HARDING (1982), se plantea en *Kubla Khan* el problema del poeta post-mitológico, quien se encuentra con que no puede trascender su temporalidad en aras de un estado de inspiración. C. R. RZEPKA (1986) define a *Kubla Khan* como un poema sobre el proceso sintético de la imaginación creativa: en él se representa el acto de la *poiesis* concebido como un eco del acto eterno de la creación del YO SOY infinito⁸. La cues-

⁸ Al final del capítulo XIII de *Biographia Literaria*, la imaginación aparece conceptualmente desdoblada y definida en los siguientes términos: "The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The

ción del poeta visionario es la clave del poema a juicio de T. FULFORD (1991): así como el decreto del Khan crea por sí mismo, a través de la palabra, un palacio, del mismo modo el visionario se imagina un lenguaje similar, que pudiera crear un mundo de unidad espiritual, sin la necesidad de depender de una comunidad existente, pero esto queda en la última estrofa como una mera posibilidad; posteriormente, a través de su teoría de la imaginación, Coleridge trataría de afirmar esta potencialidad del artista.

Existen bastantes trabajos en los que se lleva a cabo una interpretación de *Kubla Khan* como ilustración del proceso creativo a la vez que como ilustración del pensamiento estético. Destacan entre ellos los siguientes: D. MERCER (1953) manifiesta que el tema básico de *Kubla Khan* es la actividad creativa del poeta, de tal modo que se trata de un poema simbólico de esa actividad, ilustrando, al mismo tiempo, el concepto de imaginación secundaria, que sería, en opinión de esta autora, la facultad operativa en el proceso de la creación artística. Para C. MOORMAN (1959), *Kubla Khan* es, por un lado, una composición que refleja el modo en que opera la mente del poeta en el momento de la creación y, por otro, presenta las ideas de Coleridge sobre la reconciliación de los contrarios, como ya se ha señalado con anterioridad. En términos similares se manifiesta H. BLOOM (1961). La cuestión de la creatividad poética y la pérdida de esa creatividad es el tema esencial de *Kubla Khan*, según la lectura de P. MAGNUSON (1974): la clave de esa creación se halla en el equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente en la imaginación del artista. A grandes rasgos, sus ideas se repiten en el traajo de A. MARTINEZ (1977). Por su parte, R. BREUER (1980) ve en *Kubla Khan* una ilustración de la idea de Coleridge de que la obra de arte es el único medio para acabar con la disociación racionalista-empírica del sujeto y el objeto. Esto quedaría reflejado en la última de las dos partes en que el crítico divide la composición. La primera parte, la meramente descriptiva, tiene un nivel simbólico de significación, en el que el río representa el flujo incesante de la conciencia humana. En la interpretación de K. M. WHEELER (1981) se pone de manifiesto que el prefacio expresa el carácter preponderante que ha de concedérselo al inconsciente en el acto creativo, mientras que el consciente asume un papel subordinado. En el prefacio y en el epílogo —última estrofa— se trata asimismo sobre el problema de la relación entre el artista y el receptor de su obra, mientras que en el cuerpo central encontramos una metáfora de la distinción entre imaginación primaria y secundaria. Otra alegoría implícita es la distinción entre fantasía e imaginación: el método creativo del Khan sugiere un tipo de construcción mecánica, basada en la fantasía como facultad directriz; sin embargo, las imágenes naturales de la segunda estrofa combinan la idea del modo de construcción verdaderamente artístico, de acuerdo con los principios de la obra de arte como un todo orgánico. P. HÜHN (1991) ve también la creatividad artística como punto central de *Kubla Khan*: se da una yuxtaposición continua de perspectivas, las auto-reflexivas y las alienadas, que viene a ser una forma de representar de modo paradójico la propia paradoja que se produce al convertirse los primeros treinta y seis versos en la creación que el poeta de la última estrofa se siente incapaz de conseguir.

primary IMAGINATION I Hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I Am. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process in rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead". (Ed. J. SHAWCROSS (1907: I, 202)).

Precisamente todos los puntos comentados aparecen más o menos directamente en el prefacio introductorio con el que Coleridge publicó *Kubla Khan*. Esta revisión bibliográfica pone de relieve hasta qué punto las lecturas del poema han estado mediatizadas por el propio Coleridge, quien, con dicho prefacio marcó, en buena medida, la orientación de la crítica⁹. La relación tan pormenorizada del lugar y del momento en que tuvo lugar la composición denota un interés del autor por llamar la atención sobre estos aspectos, interés que, como se puede observar en la revisión presentada, ha encontrado su respuesta entre los críticos. Por razones obvias, el supuesto carácter fragmentario del poema así como su composición bajo los efectos de un narcótico han sido puntos centrales en una gran parte de los estudios realizados. Se podría afirmar que, con respecto a ambas cuestiones, el prefacio es el único determinante de la controversia¹⁰: seguramente no serían muchos los críticos que hubiesen considerado *Kubla Khan* como un fragmento de no haber sido por las palabras de su autor¹¹. Del mismo modo, la composición en un estado de inconsciencia o de alucinación muy difícilmente se habría tenido en cuenta si se hubiera publicado el texto poético sin el prefacio introductorio¹². En cuanto a la cuestión de las intertextualidades, es cierto que J. L. LOWES (1927), cuya obra se ha convertido en un auténtico clásico sobre este tema, fue quien inició la larga lista de críticos que han centrado su atención en buscarle relaciones intertextuales a *Kubla Khan*, en algunos casos llegando al extremo de limitarse a buscar el origen de una sola frase¹³. Pero no cabe duda de que quien realmente marcó el camino fue el propio Coleridge al citar en el prefacio el intertexto que supuestamente sirvió de inspiración para el poema, el libro de viajes de Purchas. Con ello, estaba condicionando la lectura de su composición en términos de intertextualidad. Pocos han sido los críticos que no han tenido en cuenta este aspecto, aunque la mayoría lo han hecho no con el objeto de subrayar la relación entre el poema y el pasaje de Purchas, sino para sugerir obras alternativas a este voluminoso libro de

⁹ D. Perkins (1990: 98) afirma lo siguiente. "The introductory note guides our reading of the poem from start to finish". Dice que Coleridge escribió la nota introductoria porque quería propiciar determinadas expectativas, sobre todo con respecto a cuestiones formales, ya que en la poesía romántica los términos "visión", "sueño" y "fragmento" prácticamente equivalen a categorías genéricas y la experiencia de un lector es muy distinta cuando las expectativas que estos términos provocan no se activan.

¹⁰ D. H. REIMAN (1986: 332) pone de relieve cómo Coleridge hace uso en muchos de sus escritos de ciertos recursos retóricos, particularmente notorios en obras como *Biographia Literaria*, pero que también se pueden encontrar en sus composiciones poéticas. De este modo, afirma: "Most critics are now agreed that *Kubla Khan* is no mere "fragment of a dream" and that Coleridge's pretense that it was stems from his ambivalent feelings about how openly to declare his faith in his own imaginative powers". La causa de todo ello se encuentra, en último término, en el temor que le ocasionaba una recepción negativa de sus obras. J. C. CHRISTENSEN (1977: 933) realizará una interpretación diferente de esta particularidad de Coleridge: "Coleridge practises not mosaic composition but marginal exegesis, not philosophy but commentary". Este método comienza en 1815 y se extiende a *The Ancient Mariner*, *Kubla Khan*, *Biographia Literaria*, *The Statesman's Manual* y *Lay Sermon*. Considera que tanto las notas marginales a *The Ancient Mariner* como el Prefacio de *Kubla Khan* —compuestos en fechas próximas a la escritura de *Biographia Literaria*— demuestran los límites del lector (o del narrador) en su participación en una experiencia visionaria. Esta idea la va a seguir también K. M. WHEELER (1981: 36): "The preface acts as a link between the reader and the poem and as such its relation to the verse is a problematic as is the relation of art to reality or of spectator to art. It is appropriately ironic, as is the gloss, because it thereby renders the inherent irony of the spectator's situation. It gently caricatures the delusion of literal-mindedness, and gives metaphor".

¹¹ Nos parece oportuno hacer mención de nuevo a la interpretación de J. P. MILEUR (1982), quien considera que el Prefacio es lo que abre el poema a nuevas posibilidades de significación.

¹² M. LEFEBURE (1974) parece indicar que era la intención de Coleridge que el poema produjese el efecto hipnótico y la cadencia rítmica propia de un sueño, y el Prefacio sería el marco que corroboraría dicho efecto.

¹³ Es el caso de M. G. MYER (1983: 219). Se trata de la frase "Woman wailing for her daemon lover", atribuida al título de una balada tradicional, *The Daemon Lover*.

viajes como intertextos de *Kubla Khan*. Sin duda alguna, también mediatizó Coleridge las interpretaciones de *Kubla Khan* cuando afirmó que carecía por completo de mérito poético y que solo tenía valor como curiosidad psicológica, afirmando al mismo tiempo que lo publicaba a instancias de un poeta de gran celebridad, ni más ni menos que Lord Byron, esto es, alguien cuyo criterio poético quedaba fuera de toda duda. Es por ello que han sido muchos los críticos que han puesto un énfasis especial en resaltar de algún modo el “mérito poético” de la composición y, siguiendo la estela marcada por el autor en el prefacio, han entendido que, en 1816, para Coleridge, un poema era meritorio siempre y cuando respondiese de alguna manera a las ideas estéticas que aparecen en *Biographia Literaria*¹⁴.

Es difícil valorar hasta qué punto la intención de Coleridge era la de dirigir la lectura del poema en todos los aspectos señalados. S. M. KEARNS defiende una idea similar con respecto a *Biographia Literaria*:

Romantic autobiographers recognize the way in which the free circulation of their texts makes not only their writing, but the identity constituted in and through that writing, subject to the proliferation of meaning produced in the act of reading. They therefore attempt to assert their own authority over the author-function, which makes them subject to this reading, by developing strategies of writing that will figure in their texts the reading process itself. (1995: 27)

Ese deseo de mantener el dominio sobre la lectura y consiguiente interpretación del texto podría tener su equivalente en este caso en la utilización del recurso del prefacio. El carácter exculpatorio que una parte de la crítica le ha conferido se ha visto superado por esa otra función que consistiría en dirigir la orientación de la lectura del poema, en construir al lector a través del mismo texto, o paratexto en este caso, de lo que la revisión bibliográfica que se presenta en este trabajo puede constituir una prueba evidente, no obstante las inevitables divergencias entre los críticos en sus pronunciamientos sobre las distintas cuestiones y en las interpretaciones propiamente dichas, así como el hecho de que en muchos casos la respuesta de los críticos no se haya correspondido con la que el autor hubiese podido estar tratando de provocar.

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

- ABRAMS, M. H. (1934): *The Milk of Paradise*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- ADAIR, P. M. (1967): *The Waking Dream. A Study of Coleridge's Poetry*, London, Edward Arnold.
- ALLEN, N. B. (1942): “A Note on Coleridge's *Kubla Khan*”, *Modern Language Notes*, 57, pp. 108-13.
- ANDERSON, E. (1975): *Armonious Madness: A Study of Musical Metaphors in the Poetry of Coleridge, Shelley and Keats*, Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg.

¹⁴ No ha de pasarse por alto la circunstancia de que la composición de *Biographia Literaria* respondió en un principio a la intención de Coleridge de escribir un Prefacio para la edición de poemas que estaba preparando en la primavera de 1815, como se puede comprobar en estas palabras del autor: “A general Preface will be prefixed, on the Principles of philosophic and genial criticism relatively to the Fine Arts in general; but especially to Poetry: and a Particular Preface to the Ancient Mariner and the Ballads, on the employment of the Supernatural in Poetry and the Laws which regulate it”. (*Collected Letters*, ed. E. L. GRIGGS (1959: 560-61).

- ANGUS, D. (1960): "The Theme of Love and Guilt in Coleridge's Three Major Poems", *Journal of English and Germanic Philology*, 59, pp. 655-68.
- BAHTI, T. (1981): "Coleridge's *Kubla Khan* and the Fragment of Romanticism", *Modern Language Notes*, 96, pp. 1.035-50.
- BAKER, J. V. (1957): *The Sacred River*, Louisiana, Louisiana State University Press.
- BARTH, J. R. (1977): *The Symbolic Imagination. Coleridge and the Romantic Tradition*, Princeton, Princeton University Press.
- BATE, J. (1986): *Shakespeare and the English Romantic Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- BATE, W. J. (1968): *Coleridge*, London, Macmillan.
- BEER, J. B. (1959): *Coleridge the Visionary*, London, Chatto & Windus.
- (1985): "The Languages of *Kubla Khan*" en GRAVIL, R. et alii (eds.), *Coleridge's Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 218-62.
- BENZON, W. (1985): "Articulate Vision: A Structuralist Reading of *Kubla Khan*", *Language and Style*, 18, pp. 3-29.
- BEYER, W. A. (1963): *The Enchanted Forest*, Oxford, Basil Blackwell.
- BISHOP, M. "The Farm House of *Kubla Khan*", *The Times Literary Supplement*, 10 May, 1957.
- BLACKSTONE, B. (1962): *The Lost Travellers*, London, Longmans.
- BLOOM, H. (1961): *The Visionary Company: A Reading of Romantic Poetry*, London, Faber & Faber, pp. 199-237.
- BODKIN, M. (1934): *Archetypal Patterns in Poetry*, London, Oxford University Press.
- BOSTETTER, E. E. (1963): *The Romantic Ventriloquists*, Seattle, University of Washington Press.
- BOWRA, C. M. (1977): *The Romantic Imagination*, London & Basingstoke, The Macmillan Press.
- BRAMWELL, J. (1952): "*Kubla Khan* -- Coleridge's Fall?", *New Philologische Mitteilungen*, 53, pp. 449-66.
- BREUER, R. (1980): "Coleridge's Concept of Imagination -- with an Interpretation of *Kubla Khan*", *Bucknell Review*, 25, pp. 52-66.
- BRISMAN, L. (1978): *Romantic Origins*, London, Cornell University Press.
- BROWN, L. R. (1991): "Coleridge and the Prospect of the Whole", *Studies in Romanticism*, 30, pp. 235-53.
- BUCKLEY, V. (1961): "Coleridge: Vision and Actuality", *Melbourne Critical Review*, 4, pp. 3-17.
- BURKE, K. (1941/67): *The Philosophy of Literary Form*, Louisiana, Louisiana State University Press.
- CANNON, G. H. (1955): "A New, Probable Source for *Kubla Khan*", *College English*, 17, pp. 136-42.
- CHAYES, I. H. (1966): "*Kubla Khan* and the Creative Process", *Studies in Romanticism*, 6, pp. 1-21.
- COLERIDGE, E. H. (1912), *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, 2 vols., London, Oxford University Press.
- COLWELL, F. S. (1989): *Rivermen*, McGill -- Queen's University Press, pp. 67-100.
- COOPER, L. (1906): "The Abyssinian Paradise in Coleridge and Milton", *Modern Philology*, 3, pp. 327-32.
- COPELAND, T. (1941): "A Woman Wailing for her Demon Lover", *Review of English Studies*, 17, pp. 87-90.
- DAVIDSON, G. (1990): *Coleridge's Career*, London: Macmillan.
- DREW, J. (1987) *India and the Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, pp. 185-227.

- ELIOT, T. S. (1993/64): *The Use of Poetry & the Use of Criticism*, London, Faber & Faber.
- ELTON, O. (1932): *The English Muse*, London, G. Bellson & Sons.
- (1933): *A Survey of English Literature 1780-1830* (vol. 2), London, Edward Arnold.
- EMERSON, W. F. (1960): "Joseph's Sterling *Cambuscan* in Coleridge's *Kubla Khan*", *Notes and Queries*, 205, pp. 102-3.
- FIELDS, B. (1967): *Reality's Dark Dream: Dejection in Coleridge*, Kent, Ohio; Kent State University Press.
- FLEISSNER, R. E. (1960): "*Kubla Khan* and *Tom Jones*: An unnoticed Parallel", *Notes and Queries*, 205, pp. 103-5.
- FOGLE, R. H. (1951): "The Romantic Unity of *Kubla Khan*", *College English*, 13, pp. 13-18.
- FRUMAN, N. (1971): *Coleridge, the Damaged Archangel*, London, George Allen & Unwin.
- FULFORD, T. (1991): *Coleridge's Figurative Language*, London, Macmillan.
- GERBER, R. (1963): "Keys to *Kubla Khan*", *English Studies*, 44, pp. 321-41.
- (1965): "Cybele, *Kubla Khan*, and Keats", *English Studies*, 46, pp. 369-89.
- GOODSON, A. C. (1979): "Kubla's Construct", *Studies in Romanticism*, 18, pp. 405-25.
- GRAVES, R. (1924): *The Meaning of Dreams*, London, Cecil Palmer.
- GUTBRODT, F. (1990): *Fragmentation by Decree: Coleridge and the Fragment of Romanticism*, Zurich, Zeuttstrastellen der Studentenschaft.
- HARDING, A. J. (1982): "Inspiration and the Historical Sense in *Kubla Khan*", *The Wordsworth Circle*, 13, pp. 3-8.
- HARREX, S. C. (1966): "Coleridge's Pleasure Dome in *Kubla Khan*", *Notes and Queries*, 211, pp. 173-73.
- HAYTER, A. (1968): *Opium and the Romantic Imagination*, London, Faber & Faber.
- HENINGER, S. K. (1959): "A Jungian Reading of *Kubla Khan*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18, pp. 358-67.
- HILL, J. S. (1978): *Imagination in Coleridge*, London, The Macmillan Press.
- HOFFPAUIR, R. (1986): *Romantic Fallacies*, New York, Peter Lang, pp. 91-110.
- HOLMER, R. (1989): *Coleridge*, London, Hodder & Stoughton, pp. 135-68.
- HOUGH, G. (1953): *The Romantic Poets*, London, Hutchinson University Library.
- HOUSE, H. (1953): *Coleridge*, London, Rupert Hart-Davies.
- HÜHN, P. (1991): "Outwitting Self-Consciousness: Self Reference and Paradox in Three Romantic Poems", *English Studies*, 73, pp. 230-44.
- JANOWITZ, A. (1985): "Coleridge's 1816 Volume: Fragment as Rubric", *Studies in Romanticism*, 24, pp. 21-39.
- JASPER, D. (1985): *Coleridge as Poet and Religious Thinker*, London and Basingstoke, The Macmillan Press.
- KANEDA, M. (1988): *Coleridge's Tragic Struggle between Xanadu and Abyssinia*, Tokyo, Waseda University Press, pp. 53-101.
- KARRFALT, D. H. (1966): "Another Note on *Kubla Khan* and Coleridge's Retirement to Ash Farm", *Notes and Queries*, 211, pp. 171-71.
- KNIGHT, G. W. (1941): *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision*, London, Oxford University Press.

- KÖNIG, F. H. (1982): "Twenty years later: still walking to Xanadu", *Anuario de estudios filológicos*, 5, pp. 81-84.
- KRAMER, L. (1979): "That Other Will: The Daemonic in Coleridge and Wordsworth", *Philological Quarterly*, 58, pp. 299-320.
- LEFEBURE, M. (1974): *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, London, Victor Gollancz.
- (1986): *The Bondage of Love. A Life of Mrs Samuel Taylor Coleridge*, London, Victor Gollancz.
- LEVINSON, M. (1986): *The Romantic Fragment Poem*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- LOWES, J. L. (1927): *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of Imagination*, London, Constable.
- MAGNUSON, P. (1974): *Coleridge's Nightmare Poetry*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- MARTINEZ, A. (1977): "Coleridge, *Kubla Khan*, and the Contingent", *Concerning Poetry*, 10, pp. 59-60.
- McFARLAND, T. (1981): *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation*, Princeton, Princeton University Press.
- McGANN, J. J. (1983): *The Romantic Ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- MEIER, H. H. (1965): "Ancient Lines on Kubla's Lines", *English Studies*, 46, pp. 15-29.
- (1967): "Xanaduvian Residues", *English Studies*, 48, pp. 145-55.
- MERCER, D. (1953): "The Symbolism of *Kubla Khan*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, pp. 44-46.
- MEYERSTEIN, E. H. W. (1937): "Completeness of *Kubla Khan*" *TLS*, October 30.
- MILEUR, J. P. (1982): *Vision and Revision. Coleridge's Art of Immanence*, California, University of California Press.
- MILNER, R. H. (1951): "Coleridge's Sacred River", *TLS*, 1951, May 18.
- MOORMAN, C. (1959): "The Imagery of *Kubla Khan*", *Notes and Queries*, 204, pp. 321-24.
- MYER, M. G. (1983): "The Origin of a Phrase in *Kubla Khan*", *Notes and Queries*, 208, p. 219.
- NAI-TUNG TING (1984): "From Shantgu to Xanadu", *Studies in Romanticism*, 23, pp. 205-22.
- NICHOLSON, A. (1983): "*Kubla Khan*: The Influence of Burger's *Lenore*", *English Studies*, 64, pp. 291-95.
- OBER, W. U. (1959): "Southey, Coleridge and *Kubla Khan*", *Journal of English and Germanic Philology*, 58, pp. 414-22.
- PARSONS, H. (1941): "A New Interpretation of Coleridge's *Kubla Khan*", *Poetry Review*, 34, pp. 112-14.
- PATRICK, J. M. (1957): "Ammianus and Alpheus: The Sacred River", *Modern Language Notes*, 72, pp. 335-37.
- PATTERSON, C. I. (1974): "The Daemonic in *Kubla Khan*: Toward Interpretation", *PMLA*, 89, pp. 1033-42.
- PEARCE, D. (1981): "*Kubla Khan* in Context", *Studies in English Literature 1500-1900*, 21, pp. 565-83.
- PERKINS, D. (1990): "The Imaginative Vision of *Kubla Khan* in Coleridge's Introductory Note", in *Coleridge, Keats and the Imagination*, ed. J. R. Barth and J. L. Mahoney, Columbia and London, University of Missouri Press, pp. 97-108.
- PIPER, H. W. (1973): "Mount Abora", *Notes and Queries*, 218, pp. 286-89.
- (1976): "The Two Paradises in *Kubla Khan*", *Review of English Studies*, New Series, 28, pp. 148-58.

- (1981): "Coleridge, Symbolism and the Tower of Babel", en SULTANA, D. (ed.), *New Approaches to Coleridge: Biographical and Critical Essays*, London and Totowa, Vision & Barnes & Noble, pp. 172-91.
- (1987): *The Singing of Mount Abora: Coleridge's Use of Imagery and Natural Symbolism in Poetry and Philosophy*, London and Toronto, Associated University Press, pp. 60-73.
- PURVES, A. C. (1961): "Formal Structure in *Kubla Khan*", *Studies in Romanticism*, 1, pp. 187-91.
- RADLEY, V. L. (1966): *Samuel Taylor Coleridge*, Boston, Twayne Publishers.
- RAINE, K. (1964): "Traditional Symbolism in *Kubla Khan*", *Sewanee Review*, 72, pp. 626-42.
- RAUBER, D. F. (1969): "The Fragment as Romantic Form", *Modern Language Quarterly*, 30, pp. 212-21.
- RHYS, K. (1947): "Coleridge and Wales", *TLS*, August 16.
- ROBERTSON, J. (1967): "The Date of *Kubla Khan*", *Review of English Studies*, 18, pp. 439-49.
- RODWAY, A. (1963): *The Romantic Conflict*, London, Chatto & Windus.
- ROOKMAKER, H. R. (1984): *Towards a Romantic Conception of Nature: Coleridge's Poetry up to 1803*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- RUDICH, N. (1974): "*Kubla Khan*, a Political Poem", *Romantisme*, 8, pp. 36-53.
- RZEPKA, C. R. (1986): *The Self as Mind. Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press.
- SCHNEIDER, E. (1953): *Coleridge, Opium and Kubla Khan*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SCHNEIDER, D. B. (1962): "The Structure of *Kubla Khan*", *American Notes and Queries*, 1, pp. 68-70.
- SCHULZ, M. F. (1963): *The Poetic Voices of Coleridge*, Detroit, Wayne State University Press.
- (1979): "Coleridge and the Enchantments of Earthly Paradise", en CRAWFORD, W. B. (ed.), *Reading Coleridge: Approaches and Applications*, London, Cornell University Press, pp. 116-59.
- SCHAFFER, E. S. (1975): *Kubla Khan and the Fall of Jerusalem*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHELTON, J. (1966): "The Autograph Manuscript of *Kubla Khan* and an Interpretation", *Review of English Literature*, 7, pp. 30-42.
- SNYDER, A. D. (1934): "The Manuscript of *Kubla Khan*", *TLS*, August 2.
- STARR, N. C., (1966): "Coleridge's Sacred River", *Papers on Language and Literature*, 2, pp. 117-25.
- STILLINGER, J. (1994): *Coleridge and Textual Instability*, Oxford & New York, Oxford University Press.
- SUTHER, M. (1965): *Visions of Xanadu*, New York and London, Columbia University Press.
- SYPPER, W. (1939): "Coleridge's Somerset: A Byway to Xanadu", *Philological Quarterly*, 18, pp. 353-66.
- WALSH, W. (1967): *Coleridge*, London, Chatto & Windus.
- WATSON, G. (1961): "The Meaning of *Kubla Khan*", *Review of English Literature*, 2, pp. 21-29.
- WEBSTER, S. M. (1982): "Circumscription and the Female in the Early Romantics", *Philological Quarterly*, 61, pp. 53-57.
- WHALLEY, G. (1947): "Romantic Chasms", *TLS*, June 21.
- (1966): "Coleridge's Poetical Cannon", *Review of English Literature*, 7, pp. 9-24.
- WHEELER, K. M. (1981): *The Creative Mind in Coleridge's Poetry*, London, Heinemann.

- WOODRING, C. R. (1959): "Coleridge and the Khan", *Essays in Criticism*, 9, pp. 361-68.
- (1961): *Politics in the Poetry of Coleridge*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- YAEGER, P. (1983): "Coleridge, Derrida, and the Anguish of Writing", *Substance*, 39, pp. 89-102.
- YARLOTT, G. (1967): *Coleridge and the Abyssinian Maid*, London, Methuen.
- Obras Citadas:*
- CHRISTENSEN, J. C. (1977): "Coleridge's Marginal Method in the *Biographia Literaria*", *PMLA*, 92, pp. 928-40.
- COLERIDGE, E. H. (1912): *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, 2 vols., London, Oxford University Press.
- GRIGGS, E. L. (1959): *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, vol. IV, Oxford, Clarendon Press.
- KEARNS, S. M. (1995): *Coleridge, Wordsworth, and Romantic Autobiography*, London, Associated University Presses.
- LEFEBURE, M. (1974): *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, London, Victor Gollancz.
- MEYERSTEIN, E. H. W. (1951): "A Manuscript of *Kubla Khan*", *Times Literary Supplement*, May 18.
- MILEUR, J. P. (1982): *Vision and Revision. Coleridge's Art of Immanence*, California, University of California Press.
- MYER, M. G. (1983): "The Origin of a Phrase in *Kubla Khan*", *Notes and Queries*, 208, p. 219.
- PERKINS, D. (1990): "The Imaginative Vision of *Kubla Khan* in Coleridge's Introductory Note", in *Coleridge Keats and the Imagination*, ed. J. R. Bart and J. L. Mahoney, Columbia and London, University of Missouri Press, pp. 97-108.
- RAYSOR, T. M., (1936): *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Cambridge, Harvard University Press.
- REIMAN, D. H. (1986): "Coleridge and the Art of Equivocation", *Studies in Romanticism*, 25, pp. 325-5.
- SHAWCROSS, J., ed. (1907): *Biographia Literaria*, 2 vols., London, Oxford University Press.
- SNYDER, A. D. (1934): "The Manuscript of *Kubla Khan*", *Times Literary Supplement*, August 2.
- WHEELER, K. M. (1981): *The Creative Mind in Coleridge's Poetry*, London, Heinemann.