

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

VERSOS ESCRITOS EN AGUA. LA INFLUENCIA DE *PARADISE LOST*  
EN BYRON, KEATS Y SHELLEY

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

Mario Murgia Elizalde  
Asesora: Dra. Ana Elena González Treviño

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

*A good cast is worth repeating.*

Vaya mi más profundo agradecimiento a mi tutora, la Dra. Ana Elena González Treviño, y a los lectores de esta tesis: la Dra. Nair Anaya Ferreira, la Dra. Irene Artigas Albarelli, el Dr. Gabriel Linares González y el Mtro. Colin White. Sin su tiempo y su dedicación, esta investigación no hubiese sido nunca.

A la Mtra. Raquel Serur Smeke, por la confianza y el apoyo.

Para **ARCRAF**:

*Mirth, with thee I mean to live.*

**Sobre la ocasión en que quien escribe  
escuchó por vez primera la  
"Oda al otoño"  
de Juan Keats**

A Colin White

En las celdas de aquel recinto amado  
se volvió cuerpo el otoño keatsiano:  
el acento es escocés carraspeo  
y el ánimo es de un corazón inglés.  
Los ritmos del poeta arrebatado  
cubren de hojas el oído; la mano,  
temblorosa, acaricia el gorjeo  
del ave canora y el grillo a la vez.  
Sois vos, Albo Pastor de pétrea voz,  
aliento de verdades y momentos;  
y al darnos esas vides y aquella hoz,  
magines de alegrías y tormentos,  
hallamos gracias de invención urgente:  
conmináis vientos, valles de la mente.

**influencia.** (Del lat. *influens*, *-entis*, part. act. de *influere*). 4. desus. Gracia e inspiración que Dios envía interiormente a las almas.

***DRAE*, vigésima segunda edición**

It is my opinion that the power of eloquence is most manifest when it deals with subjects which rouse no particular enthusiasm.

**John Milton, "Prolusion 7"**

And, of course, Henry the Horse dances the waltz.

**The Beatles**

## ÍNDICE

### Introducción

- I. Milton y la idea de influencia..... 7
- II. El problema de la asimilación de *Paradise Lost* desde el romanticismo..... 20

### Capítulo 1. El otro hijo de la memoria. Milton y la fabricación del canon

- I. La idea de tradición..... 30
- II. Milton: influencia y cognición poética..... 65

### Capítulo 2. El búho y el águila. Keats ante la poesía de Milton

- I. Keats y su herencia poética..... 102
- II. El drama de Hiperión..... 129

### Capítulo 3. El memorioso corazón desgarrado. Shelley y el poeta heroico

- I. Shelley y Milton, poetas políticos..... 156
- II. El poeta vuelto héroe, ¿o viceversa?..... 186
- III. Prometeo condenado..... 209

### Capítulo 4. Desdicha placentera. Byron y la herencia filantrópica de *Paradise Lost*

- I. Byron y la fama..... 221
- II. La respuesta prometeica de Byron al Satanás de Milton..... 234
- III. La interiorización heroica del modelo miltoniano en los dramas de Byron..... 250
- IV. *Cain* como reconfiguración romántica del pecado satánico..... 267

Epílogo. Las voces de lo sublime..... 279

Bibliografía..... 286

**VERSOS ESCRITOS EN AGUA. LA INFLUENCIA DE *PARADISE  
LOST* EN BYRON, KEATS Y SHELLEY**

**Introducción**

**I. Milton y la idea de influencia**

El estudio de la influencia literaria presupone enfrentarse a opiniones disímbricas, incluso encontradas, sobre la naturaleza, no sólo de aquellas obras que proyectan sus ecos a través del tiempo, sino de textos que se crean y desarrollan bajo un influjo determinado, a la luz de algún antecedente vital y poderoso. En el ámbito de la literatura en general, y de la poesía en particular, la influencia y su papel en la creación literaria han cobrado eco, sobre todo a partir de mediados del siglo XX, en diversas corrientes críticas que consideran estas dos instancias vetas ricas en comprensión de los textos, los autores que los han producido y los diversos públicos que han tenido acceso a ellos. Así, el problema de la influencia ha adquirido diferentes carices y se ha encarnado en múltiples teorías, tales como el dialogismo, la intertextualidad y la recepción del texto por parte de los lectores, por mencionar unas pocas.

De cualquier forma, y a pesar de los diferentes puntos de vista, todas las teorías sobre convivencia -ya sea sincrónica o diacrónica- entre textos y entre autores han procurado ir más allá del ámbito de la obra misma y de su creador individual para intentar esclarecer los mecanismos y las vías que dan paso a las relaciones entre obras y autores. El énfasis se ha puesto, más que nada, en el carácter de la comunicación entre experiencias de escritura, la cual, en algún momento, da como resultado la aparición de una obra en el marco de lo que se conoce generalmente como "tradición literaria".

En la tradición inglesa, la presencia de un poeta en particular se volvió determinante en el quehacer de sus sucesores, sobre todo desde fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. El poeta del que hablamos es John Milton, cuya figura se ha colocado en el imaginario literario inglés y occidental casi a la par de otros grandes clásicos como Shakespeare, Cervantes y Dante.

La obra miltoniana, y en especial *Paradise Lost*, ha sido objeto de los más variados escrutinios, lecturas e incluso reescrituras a través de los más de 350 años posteriores a su publicación en 1667. Decenas de críticos y poetas se han enfrentado desde entonces al tratamiento de *Paradise Lost* como

obra poética, como ejemplo arquetípico de la epopeya inglesa, como modelo a seguir y, de manera mucho más interesante, incluso como parámetro a rechazar. Los enfoques han sido tan variados como los casi cuatro siglos que ahora nos separan de Milton.

Es esta variedad de puntos de vista en cuanto a la influencia miltoniana en la poesía inglesa lo que da pie al presente estudio. Si bien es cierto que la respuesta de muchos poetas ingleses al influjo artístico del autor de *Paradise Lost* se ha traducido con frecuencia en relaciones de amor-odio, también es innegable que, sobre todo a partir de la segunda década del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, la visión exaltada de la obra de Milton determinó el camino que habría de seguir la poesía inglesa moderna, si hemos de entender el término "moderno" de manera general como sinónimo de "post-Ilustración". Y es que los intelectuales y los poetas del siglo XVIII, responsables de las cavilaciones relacionadas con la creación artística y su influencia en el hombre común, conformaron una élite que, en gran medida, encauzó un cambio de gusto muy característico de la época, una revolución intelectual y sentimental que se antoja por demás moderna. La razón se convierte en una posesión casi exclusiva de las esferas sociales altas o con ciertos privilegios educativos,

ámbitos donde, tal vez de manera paradójica, tienen origen las obras que habrían de cautivar a un público cada vez más consciente de que necesita participar de los sentimientos y no sólo racionalizarlos. Para finales del siglo XVIII, en plena transición al romanticismo, quedaba claro ya que el asociacionismo de ideas prevaeciente en el pensamiento inglés hasta ese punto comenzaba a transformarse en una necesidad de casar el sentimentalismo subjetivo con la racionalidad objetiva, de manera que uno se nutriera del otro. El resultado de este proceso fue, sin embargo, la prevalencia del sentimiento, no como instancia de sentimentalización sino como vehículo de expresión imaginativa:

Feeling transcends what is usually regarded as "reason", not only because it offers a more spontaneous vitality of realization, but also because it is aware of nuances of significance and of interrelationship to which the logical process is impervious. [...] By feeling, one becomes aware of the subtlest and most fluid interrelationships between objects or between ideas.<sup>1</sup>

Entonces, según sostiene Walter Jackson Bate, la idea de creación y de conocimiento del mundo depende no sólo de la unión (para este entonces considerada ya indisoluble) entre raciocinio y pasión, sino de la prevalencia de esta última sobre el primero. Los poderes creativos de la imaginación, además de su capacidad de concretarse a través del sentimiento

---

<sup>1</sup>Walter J. Bate, *From Classic to Romantic*, pp. 130-131.

-y, en varios casos, incluso del sentimentalismo-, comenzaron a ser vistos como un resultado de la asociación natural y causal de ideas, lo que llevó al cultivo, a la contemplación y, en casos afortunados, al estudio de lo vasto, de lo sublime, del arte que surge de la exposición a la naturaleza y que se manifiesta a través de la escritura y la poesía. Este fenómeno no tiene precedentes en la historia literaria inglesa, y es precisamente *Paradise Lost* la obra de Milton que encarna, según mucha de la crítica de los siglos XVIII y XIX, un balance perfecto entre lo sublime y lo épico, entre el nacionalismo y la fe, entre el desencanto político y el vigor poético. En otras palabras, estamos hablando aquí del legado de Milton al romanticismo inglés, caracterizado en las heroicas -y tal vez, en este sentido, estereotipadas- figuras de poetas jóvenes y torturados del diecinueve como Byron, Keats y Shelley.

El poeta romántico inglés es hijo y heredero de dos presencias contundentes, es decir, John Milton y la Ilustración. A pesar de que se han dedicado numerosos estudios al problema de la influencia de Milton en la historia literaria, no sólo inglesa, sino incluso europea en general, relativamente poco se ha escrito sobre los problemas que implica para el poeta romántico y su obra algo que Harold

Bloom ha llamado "la angustia de la influencia" y que W. Jackson Bate ha tipificado como "el lastre del pasado".<sup>2</sup> El carácter negativo que evocan los términos utilizados por Bloom y Bate ("anxiety" y "burden" respectivamente) para referirse a la influencia de obras monumentales como *Paradise Lost* sobre composiciones subsecuentes nos remite a procesos en los que el *pathos* romántico se traduce en la recepción, asimilación y creación que de manera tradicional se asocian con los poetas ingleses de la segunda mitad del siglo XVIII y, ante todo, con los románticos decimonónicos.

Es en este tenor que la influencia desencadena una urgente necesidad creativa. La conciencia de sí que la tradición infunde en el artista en general, y en los poetas en particular, provoca un deseo ante todo personal de composición que se despierta como nunca antes en la Inglaterra del primer siglo "moderno", es decir, el siglo XVIII, del cual los poetas románticos son producto indiscutible. Fue precisamente en este siglo cuando el problema de la posición del poeta después del Renacimiento se dramatizó, por así decirlo, y dio paso a

---

<sup>2</sup>Quizá las dos obras más conocidas que de manera directa tratan este tema sean *The Anxiety of Influence* del propio Bloom y *The Burden of the Past and the English Poet* de Walter Jackson Bate. El primero se centra en la influencia y sus efectos psico-artísticos en la tradición poética inglesa, mientras que el segundo ofrece una visión general sobre la construcción del canon literario inglés a lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

diversas discusiones sobre la relación del artista con el pasado:

It is this period [the 18<sup>th</sup> century] that made the turn from Renaissance to modern. In the process it discovered the costs as well as the gains of a self-consciousness unparalleled in degree at any time before. If there was trauma, there was also honesty: honesty both to fact and to essential ideal. This is what is most relevant - perhaps most reassuring- about the eighteenth century to us as we look for companionship or help in our own attempt to clear the head and get closer to essentials.<sup>3</sup>

Aquí, la palabra clave es "conciencia de sí", ya que es precisamente este principio lo que los poetas románticos ingleses heredan de sus antecesores dieciochescos para convertirlo en eje y fundamento de su obra poética. En el sentido romántico más general, el objetivo principal de escribir un poema no sería otro que el de una especie de conocimiento de sí mismo por parte del artista como tal, a través de un conocimiento que sólo se puede adquirir gracias a la consideración de la creación ajena, a la contemplación estética de un modelo aceptado y asumido. De aquí la "honestidad" a la que Bate alude. Esto implica que la contemplación de las obras artísticas del pasado da lugar a una inevitable canonización de las mismas porque éstas constituyen el origen al cual el poeta habrá de remitirse siempre para satisfacer sus ideales artísticos.

---

<sup>3</sup>W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, p. 4.

El legado miltoniano en poetas como William Blake, Samuel T. Coleridge y William Wordsworth ocupa muchas páginas en diversos libros y ensayos que centran su interés en la composición poética misma, es decir, en el *efecto escrito*, por llamarlo de alguna manera, de la presencia de Milton y su obra en los versos de los grandes románticos ingleses. Si bien es cierto que estudios similares se han llevado a cabo en cuanto a la producción escrita de la segunda generación de poetas románticos, el énfasis de tales disertaciones está en la manera en que la obra de Byron, Keats y Shelley refleja la prosodia y la retórica de Milton, haciendo a un lado sistemáticamente la recepción mimética que de su obra se desarrolló durante el siglo XVIII y que dio como resultado la asimilación de *Paradise Lost* como determinante no sólo estilística sino también estructural de una buena parte de la obra de estos poetas.

Milton es una figura tan importante en el ámbito de las Letras Inglesas y Occidentales que podría resultar sorprendente enterarse de la poca influencia que tuvo durante su propia época. *Paradise Regained* y *Samson Agonistes* no causaron demasiada impresión cuando aparecieron en 1671, pero poco antes de la muerte de Milton en 1674, otra de sus obras, *Paradise Lost*, comenzó a adquirir prestigio, y para finales

del siglo XVII había alcanzado ya el nivel de "clásico" de la poesía inglesa. Las circunstancias de semejante auge son por demás interesantes, sobre todo si se toma en cuenta que la canonización de Milton se debe en gran medida a uno de sus más fervientes admiradores: John Dryden. Este poeta, figura dominante del ámbito literario de la segunda mitad del siglo XVII, ensalzó *Paradise Lost* en 1688, cuando publicó un epigrama en el que declara que Milton combinaba los poderes creativos de Homero y Virgilio. Es así que Dryden mismo se convierte en uno de los primeros y más talentosos miembros de algo que podría llamarse "la escuela miltoniana", la cual habría de dominar la poesía inglesa durante casi dos siglos.<sup>4</sup> A todas luces, tenemos aquí un ejemplo de la canonización de un poeta por otros poetas. Los poetas de la segunda mitad del

---

<sup>4</sup> En el ámbito de la crítica, por otro lado, no puede ignorarse el peso de Joseph Addison en la popularización de Milton, así como en su proceso de canonización. Trevor Ross apunta:

Perhaps no single campaign of canonization in all of English *criticism* has ever been waged so successfully as Addison's consecration of *Paradise Lost* in the eighteen Saturday papers of *The Spectator* that ran from January to May 1712. Milton's reputation among poets and critics had been relatively secure prior to Addison's intervention, but the latter's assault on contemporary taste ensured the poet's work a popularity that Milton himself could never have expected nor possibly desired (*The English Literary Canon*, p. 213. *Mis cursivas*).

A pesar de la importancia de la intervención de Addison en este proceso, los que nos interesa aquí, como ya se ha señalado antes, es el proceso de canonización de la poesía desde la poesía. Mientras que la acción canonizadora de Addison comprende el ámbito crítico y popular, la de Dryden corresponde esencialmente al poético, aunque dado su polifacético quehacer literario su influencia se extienda también al campo de la crítica.

siglo XVIII, en su afán de lidiar con la angustia de la influencia a través de la asimilación de modelos "originales" como *Paradise Lost*, contribuyeron a la canonización de Milton en un sentido ideal y abstracto: su poesía miltonizante expresa no sólo reverencia, sino también un conocimiento extenso de la obra del predecesor y, a su vez, un reconocimiento de los límites de las capacidades inherentes a cada uno de ellos mismos.

Ahora bien, el siglo XIX, al contar con un concepto bien definido de la figura miltoniana, presenta otro tipo de problemas en cuanto al enfrentamiento con la figura del predecesor y su asimilación, sobre todo si se toma en cuenta que los poetas que nos ocupan, Byron, Keats y Shelley, tienen tras de sí a figuras como las de Blake, Wordsworth y Coleridge, quienes, en primer lugar, ya habían procesado y asimilado la influencia de Milton y *Paradise Lost*, y que, en segunda instancia, habían sido protagonistas de un proceso de canonización mucho más expedito e inmediato que el de Milton mismo. Además, debemos tomar en cuenta que los miembros de la segunda generación de poetas románticos tuvieron vidas más cortas que las de sus antecesores de la primera generación, lo cual implica proyectos poéticos que, aunque contundentes y con gran influencia posterior, se perfilan como procesos

formativos de una poesía que, de haberse ejercitado durante más tiempo, tal vez hubiese sido más madura, redondeada e introspectiva.

Ante este panorama, el objetivo del conocimiento propio se convierte para los románticos en un logro de dimensiones titánicas, sobre todo si se toma en cuenta que la conciencia de sí (o "self-consciousness") es un término tremendamente esquivo en cuanto a su definición, ya que ésta siempre estará supeditada a la visión ajena:

No se puede vivir ni actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo -así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida-; valorativamente hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene.<sup>5</sup>

Es decir, según Bajtín, referencia inevitable en la conciencia de uno y del otro en el mundo de las letras, la conclusividad en uno mismo es imposible dada la presencia del otro. La relación entre los románticos y Milton encuentra al menos un principio en este tipo de reconocimiento, ya que éste último "agita" la imaginación decimonónica.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos del otro)*, p. 32.

<sup>6</sup> Aquí la referencia a Lacan es inevitable dados sus estudios del yo y del otro a través de la literatura. En "La instancia de la letra", Lacan se pregunta: "¿Cuál es pues ese otro con el cuál estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo es él quien me agita?". La respuesta que da se sitúa en el ámbito de la conciencia de sí definida a través de la conciencia del otro: "Su presencia no puede ser comprendida sino en un grado segundo de la otredad, que lo

Si bien es verdad que en gran medida la experiencia estética de Byron, Keats y Shelley está íntimamente relacionada con la poesía miltoniana (tomando a los románticos como un "yo" en perspectiva frente a Milton, o el "otro"), también se puede afirmar que, al reconocer al predecesor como modelo, estos poetas desarrollan un registro poético propio e independiente que los dota de una identidad creativa altamente original: el conocimiento y, por lo tanto, la conciencia de lo que se es provienen en principio del exterior, pero, a través del ejercicio de la imaginación poética se traducen en introspección constante. Y es que, para el poeta, un momento esencial es siempre el instante de la creación, el cual, a su vez, implica una mirada constante al otro, por angustioso que esto pudiera resultar en algunos casos. Debido a esto, no podemos dejar de lado la idea de que, como problema central, la profundización en el conocimiento de las capacidades y habilidades creativas está matizada por una herencia poética que implica un mayor o menor grado de tensión por tener que "lidar" con los logros artísticos del antecesor. Entonces, supuestamente y en términos freudianos, por más conciencia de sí que se tenga (o que se pretenda tener), la presencia de un

---

sitúa ya a él mismo en posición de mediación con mi propio desdoblamiento con respecto a mí mismo así como con respecto a un semejante". (Jacques Lacan, *Escritos 1*, p. 504).

predecesor estimulará en mayor o menor medida las acciones del epígono.

Pero, para los románticos ingleses al menos, la postura frente a Milton no se reduce a la angustia y la consecuente imitación. ¿En qué consistiría la influencia, pues, para los románticos de la segunda generación? ¿En qué sentido representan Milton y *Paradise Lost* un modelo de influencia y, por lo tanto, una fuente de "ansiedad"? En un sentido muy básico, la ansiedad miltoniana consiste en la incapacidad asumida de igualar o tal vez superar los alcances épicos de *Paradise Lost*. El meollo del asunto, sin embargo, no está en la afirmación de que Byron, Keats y Shelley se encuentran abrumados por la historia literaria, ya que esto se presta tal vez a demasiada especulación. El punto central lo constituye la manera en que sus obras poéticas asimilan a Milton. Estos poetas manejan la influencia de *Paradise Lost* en su propia obra a través de experimentos relacionados con el papel que desempeña la introspección y el tratamiento exacerbado de lo bello y lo sublime (consecuencia parcial de su asimilación de la obra de Milton) en proyectos poéticos altamente innovadores.

## II. El problema de la asimilación de *Paradise Lost* desde el romanticismo

Así pues, algunas de las principales preguntas que se plantean en este estudio son: ¿qué implicaciones tiene *Paradise Lost* en la composición de piezas como *The Fall of Hyperion*, *Prometheus Unbound* o *Cain*? ¿De qué manera determina, por ejemplo, el Satanás de Milton el desarrollo de figuras como Alastor o del famoso "héroe byroniano"? Se plantea aquí un análisis del problema de la lectura de *Paradise Lost* por parte de los románticos de la segunda generación, así como de la influencia del poema miltoniano sobre ellos.

La prevalencia del término "influencia" en este ensayo se explica por varias razones. La primera y la más esencial es que otros términos que se utilizan para definir la relación entre textos y autores tienden a volverse polivalentes según los contextos en los que se utilicen. Refiriéndose a la intertextualidad, por ejemplo, Graham Allen afirma que "such term is in danger of meaning nothing more than whatever each particular critic wishes it to mean".<sup>7</sup> Por supuesto, los riesgos de polivalencia que representa el término "intertextualidad" pueden extenderse a cualquier término con el que se pretenda hacer un seguimiento de presencias o

---

<sup>7</sup> *Intertextuality*, p. 2.

referencias en algún conjunto de obras literarias. No obstante, la ventaja que en este caso presupone el seguimiento de la influencia es que este término da una idea de continuidad temporal y poética que "intertextualidad", "transtextualidad" o incluso la sencilla "presencia" no sugieren en primera instancia. Por otro lado, la influencia permite asociaciones que, más que constreñirse al ámbito textual (en un juego de significaciones en el que uno o varios textos externos llenan una "nada semántica" en el texto en cuestión),<sup>8</sup> se extienden a campos que, en el estudio de las facetas de la obra de Milton y de sus repercusiones en al menos dos siglos de poesía inglesa, son prácticamente imposibles de dejar de lado. Como sostiene John T. Shawcross:

Milton's influence upon succeeding poets and thinkers falls into various areas: the poetic in form and versification, in subject matter and treatment within the poem, in concepts involved in political and governmental theory, or aesthetics, or landscape, or gender relations and societal concerns. [...] The reader is expected to insert the context of the original into the context of a present text.<sup>9</sup>

Así, la noción de influencia demuestra ser, no polivalente en cuanto a su significación, sino versátil en términos de su aplicación en diversas áreas de estudio. Por

---

<sup>8</sup> Cfr. Julia Kristeva, "'Nous Deux' or a (Hi)story of Intertextuality".

<sup>9</sup> *John Milton and Influence*, p. 3.

supuesto, la exploración de todas estas áreas en un solo ensayo resulta imposible. Sin embargo, es precisamente esta "inserción" a la que se refiere Shawcross lo que define el camino que ha de seguir este trabajo. No se trata sólo de dilucidar los alcances de la inserción de Milton en Byron, Keats y Shelley, sino de detectar su movimiento, su disposición y su evolución en el contexto de la poesía romántica inglesa de la segunda generación. En este sentido, Milton no completa la significación poética de Byron, Keats y Shelley, sino que es parte integral de ella de forma asumida.

De igual forma, el estudio de la influencia permite un seguimiento cronológico invertido; por ejemplo, ¿cómo modifica nuestra lectura de Keats la visión de la muerte espiritual en *Paradise Lost*? ¿Cómo abre las puertas Shelley para una concepción del heroísmo en el poema de Milton? ¿Cómo es que el héroe byroniano convierte a Satanás en un héroe en sí mismo (tras la interpretación romántica de Blake en cuanto al ángel caído)? Como podrá verse, el flujo miltoniano en los románticos se revierte una y otra vez para dar paso a un diálogo constante y mutuamente definitorio. Lo que se intenta con todo esto es al mismo tiempo realizar un seguimiento de la notable influencia de John Milton y *Paradise Lost* en los procesos imaginativos y creativos que definen la retórica y la

introspección cognoscitiva de la obra poética de los románticos de la segunda generación. Además se plantea el tratamiento y la enunciación poética de lo sublime en *Paradise Lost* como intancias determinantes en la estética prerromántica de la sensibilidad y como base de la introspección romántica decimonónica. Por supuesto, esto tiene implicaciones cognitivas y afectivas. Como sostiene Patrick Colm Hogan:

In part, the relation of one author to a precursor is a matter of feeling, of fantasy, of repression and desire [...]. However, there is also a cognitive aspect to influence. In part, the relation of one author to a precursor is a matter of thought, perception, recollection, and generalization...<sup>10</sup>

En el caso de los románticos, y como veremos más adelante tanto en su obra poética como en sus epístolas, la relación entre el conocimiento (como resultado de la actividad intelectual) y la afectividad no puede pasarse por alto, por lo que la idea de intertextualidad resulta limitante en el sentido espacio-temporal, si tomamos en cuenta incluso cuestiones de nomenclatura (un "inter-texto" denota, en primera instancia, una relación sígnico-lingüística, sin que ésta sea necesariamente emotiva). La asimilación de *Paradise Lost* por parte de los románticos más jóvenes implica conocimiento a través del sentimiento, como lo evidencia su constante y apasionada relación de lectura con Milton (puesta

---

<sup>10</sup> *Joyce, Milton, and the Theory of Influence*, p. 17.

en constante evidencia por sus teorías acerca de *Paradise Lost* y por su ejercicio de reescritura e inserción de pasajes, conceptos y marcas retóricas). Debido a esto, partimos aquí de la premisa de que la lectura de la obra de Byron, Keats y Shelley puede revelar un intento, exitoso en gran medida, de reescribir la épica miltoniana a través de la recontextualización de instancias poético-filosóficas como la humanización del (anti) héroe satánico de *Paradise Lost*, la verbalización de procesos intelectuales y sentimentales a través de la influencia poética y la incorporación del entorno a dichos procesos.

En este sentido, el uso de la noción de influencia permite también la discusión del concepto de genialidad y de la inspiración a la que ésta da lugar en el devenir de la historia literaria. Y es que, en el caso de Milton y muchos de los poetas que alojaron su obra en sus propios quehaceres artísticos, se reconoce al menos una sensación de admiración que, además de verse salpicada de estupor, se manifiesta de manera constante. Aunque esto implica que, para efectos de este estudio, deberemos partir de las nociones de influencia desarrolladas sobre todo por Walter Jackson Bate y, más tarde, por Harold Bloom, no significa que se dé por hecho una relación de ansiedad poética entre obras o poetas. Aquí, la

influencia se concibe como proceso cognoscitivo de lectura, mediante el cual la interiorización de la lectura deviene en respuesta creativa y, necesariamente, afectiva. De esta manera, Byron, Keats y Shelley se convertirían, en términos de Stanley Fish, al mismo tiempo en críticos y "lectores informados" de *Paradise Lost*: "[The informed reader is] sufficiently experienced as a reader to have internalized the properties of literary discourses, including everything from the most local of devices (figures of speech and so on) to whole genres."<sup>11</sup>

Así pues, y estableciendo un puente entre las teorías de la influencia de Bloom y de interiorización de discursos literarios de Fish, se intentará aquí hacer un seguimiento de algunos de los procesos de lectura y reescritura románticos sobre los cuales *Paradise Lost* ejerce una influencia evidente y que tienen su origen en el siglo XVIII. Por ejemplo, Samuel Johnson, crítico consciente de su oficio y lector de voracidad inusitada, escribía:

He [Milton] seems to have been well acquainted with his own genius, and to know what it was that Nature had bestowed upon him more bountifully than upon others; the power of displaying the vast, illuminating the splendid, enforcing the awful, darkening the gloomy, and aggravating the dreadful: He therefore chose a subject on which too much could not be said, on which he might tire his fancy without the censure of extravagance. The appearances of nature, and

---

<sup>11</sup> *Is There a Text in This Class?*, p. 48.

the concurrences of life did not satiate his appetite of greatness [...]. Milton's delight was to sport in the wide regions of possibility; reality was a scene too narrow for his own mind. He sent his faculties upon discovery, into worlds where only imagination can travel, and delighted to form new modes of existence, and furnish sentiment and action to superior beings, to trace the counsels of hell, or accompany the choirs of heaven.<sup>12</sup>

Para Johnson, el genio natural que se extiende más allá de los límites terrenales concede a Milton capacidades irrepetibles e inigualables en comparación con las de cualquier otro poeta. Ni Johnson mismo puede dejar de sentirse impresionado, en un sentido de admiración literaria: "We read Milton for instruction, retire harassed and overburdened, and look elsewhere for recreation; we desert our master, and seek for companions".<sup>13</sup> En su propio contexto, Johnson ha ya interiorizado las propiedades del discurso poético de Milton, lo cual se traduce en una crítica ante todo *emotiva* de *Paradise Lost*. Aunque el texto bio-bibliográfico de Johnson sobre Milton se concentra más en los efectos del poeta (tanto morales como literarios) que en su obra misma, retrata muy bien la actitud que el siglo XVIII inglés adoptaría ante, sobre todo, *Paradise Lost* y sus complejidades intrínsecas. Esta postura habría de permear el quehacer poético de la

---

<sup>12</sup> Samuel Johnson, "Milton" en *Rasselas. Poems and Selected Prose*, pp. 459-60.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 464.

segunda mitad de este siglo y, aun más, ejercería, como ya se dijo, una poderosa influencia en la lectura miltoniana de siglos posteriores.

Pero volviendo al siglo XIX y a los poetas que nos conciernen directamente, la admiración que se plantea aquí como catalizador para la creación poética y como expresión de influencia se ve claramente reflejada en los versos de un breve poema de Keats, "On Seeing a Lock of Milton's Hair":

For many years my offerings must be hush'd;  
When I do speak, I'll think upon this hour,  
Because I feel my forehead hot and flush'd,  
Even at the simplest vassal of thy power...

La figura de Milton resulta tan significativa para Keats, que la influencia se somatiza, si bien de manera metafórica, para adquirir forma en un poema. Aunque expresada a primera vista en términos de grandiosidad que recuerdan a los de Johnson, el claro que la impresión que Milton causa en Keats tiene implicaciones que lo llevan más a un acercamiento poético que a un alejamiento pasional. En Keats, la posible angustia ante la presencia de Milton representa necesidad creativa y respuesta emotiva.

Aunque no se puede afirmar que Byron y Shelley respondan de la misma manera a la influencia miltoniana, resulta claro que en ellos la acción de ésta también se evidencia de forma particular. En este sentido, la segunda generación de poetas

románticos ingleses constituye un grupo de "compañeros" (por utilizar las palabras de Johnson) que, a partir de un reconocimiento de la influencia, crean un imaginario poético propio que se traduce en proyectos decisivos para poetas posteriores y altamente diferenciables dada su intensidad prosódica. Los románticos jóvenes se perfilan aquí como lo que Fish llama "comunidad interpretativa": a partir de la tensión que ocasiona la idea de influencia ("tensión" entre el modelo del predecesor y la conciencia de modernidad romántica) reinterpretan *Paradise Lost* con base en un concepto imaginativo del poema y de su autor a través de una experiencia de lectura altamente informada y sentimentalizada. Así pues, la experiencia de lectura y reescritura (es decir, la interiorización retórico-sentimental de la epopeya miltoniana) constituye entonces una instancia de cognición poética, en la que, de forma conciente y discriminatoria, el poeta romántico utiliza su experiencia de lectura de *Paradise Lost* para alterar y asimilar el discurso miltoniano en oposición a la mera mimesis léxico-retórica.

Para ofrecer un seguimiento progresivo de esta cognición poética en los románticos ingleses más jóvenes, proponemos iniciar con Keats, dada la evidente influencia del registro léxico de *Paradise Lost* sobre sus fragmentos épicos.

Continuamos con Shelley, quien diluye el nivel retórico de la epopeya miltoniana en su política de lo heroico; y terminamos con Byron, que en su obra poético-dramática es, de los tres, quien más se aleja de la prosodia de Milton para demostrar, sin embargo, su afinidad a él en cuanto a la idea de lo sublime y sus repercusiones en la definición de la falibilidad humana.

Conviene así dar paso a una lectura de la poesía de Byron, Keats y Shelley en función no sólo de sus innovaciones artísticas individuales, sino de su replanteamiento de la influencia de *Paradise Lost* como base de una conciencia romántica a gran escala en la que el poeta, considerado como ser humano imaginativamente privilegiado, se torna protagonista de una constante búsqueda de unidad estética e intelectual que anuncia el modernismo en lengua inglesa.

## Capítulo 1

### El otro hijo de la memoria. Milton y la fabricación del canon

You whom reverend love  
 Made one another's hermitage;  
 You to whom love was peace, that now is rage;  
 Who did the whole world's soul contract, and drove  
 Into the glasses of your eyes  
 (So made such mirrors, and such spies,  
 That they did all to you epitomize),  
 Countries, towns, courts: beg from above  
 A pattern of your love!

**John Donne. "The Canonization"**

#### I. La idea de tradición

El tema de los textos literarios como instancias poseedoras y transmisoras de conocimientos es casi tan antiguo como la escritura misma y, dada su recurrencia, invita siempre a reflexionar sobre las posibles maneras en que estos conocimientos se transmiten, sobre quién los transmite, sobre quién los recibe e incluso sobre qué uso se le da a la información obtenida a través de los libros. En su *Areopagítica*,<sup>1</sup> John Milton abunda en lo siguiente:

---

<sup>1</sup>Ésta es quizá la obra en prosa más famosa e influyente de Milton dado que en ella se ocupa, entre otras cosas, de los límites de lo que hoy día hemos dado en llamar libertad de expresión, o tal vez de manera más exacta, libertad de prensa. El tema de este texto, dirigido en 1664 al Parlamento, es principalmente el de las licencias que deberían darse para la publicación de textos, previa revisión y sanción. El procedimiento propuesto no debe confundirse

I deny not, but that it is of greatest concernment in the Church and Commonwealth, to have a vigilant eye how books demean themselves as well as men; and thereafter to confine, imprison, and do justice on them as malefactors. For books are not absolutely dead things, but do contain a potency of life in them to be as active as that soul was whose progeny they are; nay, they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of that living intellect that bred them. I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous dragon's teeth; and being sown up and down, may chance to spring up armed men.<sup>2</sup>

Tenemos aquí la voz de Milton el republicano, de Milton el funcionario, de Milton el puritano y, sobre todo, de Milton el escritor. El título del tratado alude a un discurso presentado por Isócrates a la "Ecclesia" o asamblea popular de Atenas. El tema era el de los poderes ejercitados por el Areópago, o Corte de los Sabios. Asumiendo el papel del mismo Isócrates, Milton une en su famoso tratado el concepto de humanismo cívico -enraizado en el republicanismo clásico- a la visión puritana de Inglaterra como un Nuevo Israel, en el que la elección activa (incluida la elección de textos) promueve un avance moral en todos los sentidos al provocar el discernimiento colectivo del bien y el mal. Pero además de la conciencia cívica y religiosa, lo que sobresale en *Areopagítica* es el profundo sentido poético de Milton. Apunta Barbara Lewalski:

---

con la censura, a la cual Milton, por cierto, tampoco se oponía del todo.

<sup>2</sup> John Milton, "Areopagítica" en *The Prose of John Milton*, p. 271.

In this tract Milton does not speak of himself as a poet, but he embodies that role throughout, in a poetic style vibrant with striking images and figures, little allegories, small narratives. Milton constructs citizen readers and writers who are engaged in "Wars of Truth," which involve combat and danger, heroic adventures and trials, constant struggles, difficult quests, and which stimulate intellectual energy and cultural vibrancy.<sup>3</sup>

Dado que éstas son preocupaciones comunes de su tiempo, no sorprende pues la conciencia del poeta y en ese entonces también famoso panfletista sobre las implicaciones de los textos y los libros en quien los lee y pone en práctica lo que indican sus contenidos. Una de las ideas centrales del pasaje anterior de *Areopagítica* es la que tiene que ver con la capacidad de los libros para preservar el intelecto de quien los produce y, por ende, para convertirse en una suerte de extensión o apéndice del escritor que, incluso, adquiere vida propia. Milton, con conciencia absoluta de sí mismo como poeta y retor llama la atención sobre esto debido a una certeza individual: si la mente de quien escribe es peligrosa, también lo será el libro que nazca de ella.

Para Milton, sin embargo, la bondad o maldad del texto - así como la naturaleza moral de su lector- es cuestión de elección: "Milton builds choice into his very rhetoric, helping thereby to *construct* the readers and citizens he wants

---

<sup>3</sup> *The Life of John Milton*, p. 192.

and the republic needs".<sup>4</sup> Milton hace aquí por lo menos dos cosas: en primer lugar construye un parámetro de lectura y de lector, y, en segundo, sienta las bases de un canon a través de la elección consciente, racional y emotiva. De manera oblicua, Milton enuncia las bases de una tradición política y poética con base en el discernimiento y la discriminación. A pesar de que los libros tienen vida propia, la decisión sobre cuáles son beneficios y cuáles son dañinos está en el lector mismo:

Read any books whatever come to thy hands, for thou art sufficient both to judge aright, and to examine each matter. [...] For books are as meats and viands are, some of good, some of evill substance; and yet God in that unapocryphall vision, said without exception, Rise Peter, kill and eat, leaving the choice to each man's discretion.<sup>5</sup>

En este sentido, resulta difícil separar la costumbre de comparación entre lo bueno y lo malo de la idea de "canon literario" (sin perder de vista que, claro está, éste es un término bastante reciente, desconocido para el siglo XVII). Lo que es más, la idea absoluta de tradición, como institucionalización del parangón canónico, está basada necesariamente en la selección. Como apunta Raymond Williams:

"For tradition is in practice the most evident expression of the dominant and hegemonic pressures and limits. It is always

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 193. Mis cursivas.

<sup>5</sup> "Areopagitica" en *op. cit.*, p. 285.

more than an inert historicized segment; indeed, it is the most powerful practical means of incorporation".<sup>6</sup>

Así pues, Milton, a través de la oratoria, no sólo intenta dar forma a un presente en desarrollo, sino que prevé una función selectiva del texto para la conformación de un futuro aún por definirse. Pero también, la comparación implica una necesidad de sobresalir, de imponerse, de justificar el quehacer propio; es decir, en palabras de Williams, se desarrolla una suerte de hegemonía intelectual y, en el caso de Milton, se prefigura en sí mismo cierta hegemonía poética con base en las categorías axiológicas basadas en la separación del "buen texto" del "mal texto".

Ésta es una práctica que los "grandes" de la literatura han ejercitado desde siempre y de la cual encuentran difícil separarse. Por ejemplo, tenemos a T.S. Eliot y su consabida tendencia al desdén cuando habla nada menos que de Shakespeare, o bien, de Milton: "Milton's poetry could *only* be an influence for the worse, upon any poet whatever".<sup>7</sup> Ésta no es simplemente una muestra de *bluff* literario por parte de Eliot: el poeta se justifica, se impone, se *incluye* en la

---

<sup>6</sup> Raymond Williams, *Marxism and Literature*, p. 115.

<sup>7</sup> Eliot, *On Poetry and Poets*, p. 45.

tradición inglesa al retar, por decirlo así, a una figura poética en sí misma altamente tradicional.

Pero, ¿vale la pena ocuparse de aseveraciones tan ominosas como aquella de la imposición literaria tan temprano en el desarrollo de este trabajo? Si volvemos a Eliot y asumimos que es cierto lo que alguna vez sostuvo en cuanto al hecho de que ningún poeta de lengua inglesa ha intentado siquiera aventurarse a la posibilidad de escribir un poema épico de las dimensiones de *Paradise Lost*, tal vez podríamos responder que sí y, aunque fuese por un momento, estar de acuerdo con Eliot y con Milton mismo en cuanto al carácter potencialmente positivo o, en este caso, negativo de la creación poética. Sin embargo, no podemos hacer de lado el hecho de que Milton y su obra han desencadenado hechos poéticos cuyos resultados pueden sentirse -y leerse, claro está- hasta nuestros días y que se extienden desde Andrew Marvell hasta Wallace Stevens, pasando por William Wordsworth y W. B. Yeats. Y es que *Paradise Lost*, para bien o para mal, se ha quedado en la memoria, más o menos colectiva, de poetas y críticos.

Ahora bien, si, como apunta Milton, el libro *preserva*, podemos llegar a la conclusión de que el libro en sí mismo es un instrumento de la memoria, la cual sirve, a su vez, para el

establecimiento de tradiciones. De hecho, y a pesar de su peligrosidad, "[...] a good book is the precious life-blood of a master spirit, embalmed and treasured up on purpose to a life beyond life".<sup>8</sup> El libro no sólo está imbuido de la vida de su autor, sino que en sí mismo crea una vida ulterior que se construye a través de la memoria que sus contenidos estimulan. Esto representa, nada menos, la base de la invención de un canon en cualquier tradición literaria. Mientras que Milton esboza la teoría de la formación canónica, Eliot nos muestra, casi cuatro siglos después, las repercusiones (si bien negativas en este caso) del manejo de la memoria poética a partir de lo que, a fin de cuentas, ha demostrado ser un "buen libro" en términos de permanencia: *Paradise Lost*. La aseveración de Eliot es resultado de la memoria del canon; es decir, se trata de la articulación básica de una tradición literaria.

El número de páginas que se han dedicado a la definición de canon son incontables a estas alturas.<sup>9</sup> Por ello, sería

---

<sup>8</sup> Milton, *op.cit.*, p. 341.

<sup>9</sup> Para corroborar esto, baste sólo mencionar la obra de Harold Bloom. Más de la mitad de sus libros están dedicados a la definición del canon literario occidental: *The Anxiety of Influence* (1973), *The Strong Light of the Canonical* (1987) y *Poetics of Influence* (1988) son amados y odiados casi por igual en el ámbito de la crítica literaria de nuestros días. Por otro lado, el origen del término "canon" puede resultar iluminador para determinar los caminos que su enunciación ha seguido en el mundo occidental. Según

inútil y falaz aventurarse a presentar una definición para efectos de este trabajo. No obstante, es innegable que en el trato de la influencia vale la pena adentrarse en al menos una de las maneras en que se enuncia el canon, es decir, a través de ejercicios de escritura basados en un binomio constituido por un modelo y por la idea de originalidad al lidiar con dicho modelo. Si asumimos que la ejemplaridad es la característica esencial de cada modelo, entonces podemos aducir que lo que mueve a un escritor a seguir un ejemplo no es otra cosa que su interés particular en él, el cual, a su vez, es resultado de un conocimiento, más o menos extenso, del modelo ya mencionado. Por supuesto, varios escritores pueden compartir intereses en el mismo "original", aunque no necesariamente por las mismas razones, las cuales, en gran medida, son personales y únicas en cada caso. En este sentido, Terry Eagleton ha dicho que

It is not just as though we have something called factual knowledge which may then be distorted by particular interests and judgements, although this is certainly possible; it is also that without particular interests we would have no knowledge at all, because we would not see

---

Trevor Ross: "An ancient word, 'canon' originally meant either of two things, a measuring rod or, later, a list. From the first is derived the idea of a standard that can be applied as a law or principle. From the second comes the concept of canonization, the Catholic practice of admitting someone to the list of saints. Modern critics often assume that only the oldest definition, a canon as rule, is relevant to considerations of literary canonicity" (*The Making of the English Literary Canon*, p. 23).

the point of bothering to know anything. Interests are constitutive of our knowledge, not merely prejudices which imperil it. The claim that knowledge should be 'value-free' is itself a value-judgement.<sup>10</sup>

Entonces, por subjetivo que resulte el interés dado su carácter íntimo, es de esperarse que en algún momento se traduzca en conocimiento. No obstante, y para complementar la idea de Eagleton, la producción de este conocimiento a través del interés representa una calle de dos sentidos, por decirlo así. Por una parte, nos encontramos con razones subjetivas que, de forma ideal, nos conducen a un descubrimiento, es decir, al conocimiento *per se*; pero, por otra, este descubrimiento, a su vez, provoca un aumento en el interés primario o bien ocasiona el nacimiento de intereses nuevos, ya sean éstos afines, distintos o incluso opuestos al estímulo intelectual original. El conocimiento desemboca así en juicios de valor y de selección que resultan esenciales en la enunciación del canon. Para Eagleton, al proceso selectivo del canon se suma una circunstancia inalienable: la imposición de un esquema o de una estructura que resulta arbitraria. Este punto de vista lo comparten incluso académicos que, a diferencia de Eagleton y siguiendo hasta cierto punto a Bloom, se pronuncian por la existencia efectiva de un canon

---

<sup>10</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, p. 14.

literario, y sobre todo poético, como base de la tradición literaria:

So arbitrary are canons that they encourage two contrasting ways of ordering the items they contain. The first is the practice of hierarchization, of ranking items according to an evaluative scheme that discriminates between major and minor authors and excludes undesirable works [...]. Yet the second, a much less scrutinized habit of thought, can be equally exclusionary. Because they bring together any number of items without making clear their interrelations, lists can bespeak a levelling syntax, and the longer the list, the more likely its items will be treated as an amorphous, potentially uniform mass...<sup>11</sup>

Estos procesos de selección o enlistamiento son motivo de controversia reciente. Los cánones (y las tradiciones a las que éstos dan lugar) se forman por razones políticas que privilegian ciertos valores y marginan otros. El hecho de que el canon sea eminentemente discriminatorio trae como resultado una escala de valores que, si bien enunciada como tal a partir del siglo XVIII en Inglaterra, se ha puesto en práctica al menos desde el siglo XVII (y, diría Trevor Ross, desde la Edad Media incluso), como puede apreciarse en *Areopagítica*.

Todos estos procesos de discriminación se antojan un tanto mecánicos (aunque caprichosos), pero hemos de recordar que todo proceso cognitivo encuentra sus principios en una acumulación de ideas que en un momento dado dé lugar a razonamientos y reflexiones que expliquen tanto el proceso

---

<sup>11</sup> Ross, *op. cit.*, p. 24.

mismo que condujo a ellos como la instancia que desencadenó el interés particular de conocimiento. Esta acumulación sistematizada de conocimiento es, de hecho, el punto de partida de un canon y, por extensión, de una tradición. Sin embargo, y en palabras de Raymond Williams: "What we have to see is not 'a tradition' but a selective tradition: an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification".<sup>12</sup> Es decir, la tradición, como el canon, su inevitable producto, son tanto formaciones como formadores ideológicos que, aunque impositivos, presentan cierto dinamismo formativo, que, a fin de cuentas, debería oponerse a la visión del pasado como algo inerte y del todo superado:

Most versions of 'tradition' can be quickly shown to be radically selective. From a whole possible area of past and present, in a particular culture, certain meanings and practices are neglected or excluded. Yet, within a particular hegemony [...] this selection is presented and usually successfully passed off as 'tradition', 'the significant past'.<sup>13</sup>

Es decir, incluso la significación del pasado en el que se fundamenta "lo tradicional" es una cuestión discriminatoria. Para ilustrar esto, baste un ejemplo concreto: si ojeamos las páginas de cualquier antología

---

<sup>12</sup> Williams, *op.cit.*, p. 114.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 116.

literaria de cualquier género (instancia clara de un proceso selectivo de cultura literaria), nos encontraremos con que la colección de textos responde en gran medida a la puesta en práctica de los juicios de valor que resultan del acceso a la obras y del conocimiento y juicio o crítica que de ellas se lleva a cabo. Estas compilaciones no sólo reflejan el binomio interés-conocimiento al que ya se ha hecho referencia, sino que establecen -según sus intereses- fundamentos propios, aunque con cierto grado de consenso al menos. Dado que, a fin de cuentas, el objetivo principal de toda publicación - incluidos, por supuesto, los consabidamente canónicos libros de texto *sobre literatura*- es la divulgación de ciertos conocimientos correspondientes a ciertos intereses particulares, resulta inevitable aceptar que todo canon es parcial. Esto no puede ser de otra manera, ya que cualquier canon, en tanto que selección de modelos, sienta sus bases en selecciones valorativas determinadas, una vez más, por intereses muy bien definidos, en la mayoría de los casos.

Lo anterior puede sonar crudo, incluso mercenario para algunos, pero no se puede dejar de lado el hecho de que cualquier intento de canonización es un acto de divulgación, un acto de publicidad cultural. Y nos guste o no, los ámbitos académicos tampoco escapan de la publicidad:

Canon-formation is almost exclusively associated with the mechanism of cultural reproduction, and in particular with the establishment of university curricula and syllabi. In an objectivist culture, literary production is at the service of consumption, in particular the acquiring and systematizing of knowledge about experience.<sup>14</sup>

En la portada de *The Western Canon*,<sup>15</sup> de Harold Bloom, por ejemplo, puede leerse lo siguiente en la parte superior: "An impressive work... deeply, rightly passionate about the great books of the past". El comentario del ensayista Michael Dirda, escrito originalmente para *The Washington Post Book World*,<sup>16</sup> es tan apasionado como el libro al que se refiere. La profusión de adjetivos y adverbios en tan breve enunciado apunta en dos sentidos. En primera instancia, Dirda muestra un claro y entusiasta interés por la obra de Bloom, lo cual se traduce en "buena publicidad": literalmente, el objetivo es vender el libro. Dirda está procurando que su comentario sea memorable y que, como resultado de esto, quien lo lea evoque el libro positivamente. En segundo lugar, lo que el reseñador hace, aunque quizá no de manera totalmente consciente, es contribuir a la canonización de *The Western Canon* y, por

---

<sup>14</sup> Trevor Ross, *The Making of the English Literary Canon*, p. 10.

<sup>15</sup> Me refiero aquí a la primera edición en rústica de 1995.

<sup>16</sup> Las reseñas y ensayos literarios de Dirda aparecen semanalmente en esta prestigiada publicación. El crítico es doctor *honoris causa* por el Washington College de Chesterfield, Maryland y ganó el *Pulitzer Prize for Distinguished Criticism* en 1993. Esto pone de manifiesto su posición privilegiada en el ámbito de la crítica literaria, al menos en Estados Unidos.

extensión, a la de Bloom como crítico y, en gran medida, como constructor del canon que presenta y analiza. En pocas palabras, el canon al que Dirda pertenece, y que también publicita, cumple también una función eminentemente definitoria, parafraseando los términos de Raymond Williams.

A pesar de las implicaciones mercadológicas que se encuentran detrás de una estrategia formativa como la anterior y de la decidida naturaleza contemporánea de la promoción abierta del consumo, estas enunciaciones canonizantes no son de ninguna manera exclusivas del último siglo en el ámbito de la literatura. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en un poema de John Dryden, escrito en 1693 y dedicado a su buen amigo William Congreve en ocasión de su comedia *The Double Dealer*. A continuación tenemos algunos de sus versos más propagandísticos:

Great Jonson did by strength of judgement please;  
 Yet doubling Fletcher's force, he wants his ease.  
 In different talents both adorned their age;  
 One for the study, t'other for the stage.  
 But both to Congreve justly shall submit,  
 One matched in judgement, both o'ermatched in wit.  
 In him all the beauties of this age we see,  
 Etherege's courtship, Southerne's purity,  
 The satire, wit, and strength, of manly Wycherley.<sup>17</sup>

Hay que notar la muy favorable comparación dialéctica que Dryden hace de Congreve con los grandes de la escena de la

---

<sup>17</sup> Dryden, "To My Dear Friend Mr Congreve on His Comedy Called *The Double Dealer*" en *John Dryden. The Oxford Authors*, p. 455.

dramaturgia de la Restauración, e incluso con Ben Jonson, epítome del genio culto y letrado y figura literaria plenamente establecida para ese entonces.<sup>18</sup> Algunos versos después, Dryden aprovecha sus hiperbólicos y apologéticos versos para hacerse también un poco de publicidad y asegurarse un lugar en el Olimpo de los poetas:

Be kind to my remains; and, oh, defend,  
Against your judgement, your departed friend!<sup>19</sup>  
Let not the insulting foe my fame pursue,  
But shade those laurels which descend to you;  
And take for tribute what these lines express:  
You merit more, nor could my love do less.

Queda claro en estos versos -por cierto, los últimos del poema- el interés de Dryden. El amplio preámbulo celebratorio da pie a una intención testamentaria que se centra en la necesidad y permanencia del poeta y su obra en el imaginario y, por supuesto, en la memoria. Congreve, al menos desde el punto de vista de su precursor, tiene dos obligaciones; a saber, la de cultivar su propio talento y agudeza creativos y

---

<sup>18</sup> A pesar de esto, Dryden siempre tuvo ciertas reservas de carácter más bien emotivo en cuanto a los talentos y la agudeza de Ben Jonson, sobre todo al compararlo con Shakespeare. En sus *Critical Issues*, Dryden comenta: "If I would compare him [Jonson] with Shakespeare, I must acknowledge him the more correct poet, but Shakespeare the greater wit. [...] I admire him, but I love Shakespeare (Dryden, "Critical Issues" en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, p. 1668). Más adelante trataremos con mayor detalle la canonización de Shakespeare en contraste con la de Jonson.

<sup>19</sup> En este momento Dryden había dejado ya de escribir teatro y le habían sido retirados sus cargos como Poeta Laureado e Historiador Real.

la de asegurar para la posteridad el influjo de su predecesor. Si a esto sumamos los dísticos heroicos, forma preferida por Dryden para el tratamiento de temas elevados y trascendentes, nos encontramos aquí con un panegírico que, al menos en esencia, comparte las intenciones del comentario crítico dedicado a la obra de Bloom. Por su parte, Dryden se las arregla, de forma por demás hábil, para instaurarse a sí mismo como modelo y para consagrar a Congreve como su epígono, todo esto en un asombroso despliegue de tácticas poético-propagandísticas. Es evidente que las formas y los medios satisfacen las necesidades de los periodos en los que se desenvuelven: de la misma manera en que la Restauración requiere una enunciación poética del elogio, en el siglo XX se echa mano de la reseña periodística para llevar a cabo la crítica de la crítica.

Con todo y las casi automáticas evocaciones mercenarias en el sentido económico-político, los términos "publicidad" y "propaganda" están relacionados al "hacer público" y, en este sentido, a la propagación y perpetuación de la obra u obras a través de un aprovechamiento de la imagen de su autor son acciones que constituyen la base del canon literario (y del mercado de los libros) en cuanto a la concreción de la memoria histórico-literaria. Es decir, es sólo a través de la

aceptación y, sobre todo, del consenso público, que el canon literario puede asumirse, enunciarse y establecerse como tal.

Sin embargo, es precisamente el carácter dictatorial del canon lo que ocasiona problemas al momento en que la energía social forma la tradición con base en el canon. Esta "energía social" forma en sí misma una estructura definitoria con elementos formativos continuos:

We are defining these elements as a 'structure': as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension. Yet we are also defining a social experience which is still in process, often indeed not yet recognized as social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolating, but which in analysis (though rarely otherwise) has its emergent, connecting, and dominant characteristics, indeed its specific hierarchies.<sup>20</sup>

Mediante la noción de "estructura", ya sea de experiencia o de sentimiento, Williams identifica en el proceso de jerarquización un orden que, en principio y según Trevor Ross, carece de gradación aparente. En otras palabras, y nuevamente desde el punto de vista estructural, las convenciones que se crean a partir del establecimiento de figuras o modelos, así como de la reivindicación del gran sentido de autoconciencia que resulta de esto, ocasionan una segregación inevitable -y, como ya había apuntado Ross, arbitraria e incluso amorfa- de obras y autores. Este fenómeno de la conciencia del canon y de

---

<sup>20</sup> Williams, *op. cit.*, p. 132.

la formación de tradiciones, como ya habíamos apuntado antes, es producto de la modernidad:

We could, in fact, argue that the remorseless deepening of self-consciousness, before the rich and intimidating legacy of the past, has become the latest single problem that modern art (art, that is to say, *since the later seventeenth century*) has had to face, and that it will become increasingly so in the future. In comparison, many of the ideas or preoccupations (thematic, social, formal or psychoanalytic) that we extract as aims, interests, conflicts, anxieties, influences, or "background," and then picture as so sharply pressing on the mind of the artist, are less directly urgent.<sup>21</sup>

No es gratuito que W. Jackson Bate haga referencia a la autoconciencia del artista como un fenómeno que se inicia en la segunda mitad del siglo XVII, así como tampoco son fortuitas las referencias previas a John Dryden, detentador de un gran poder político-literario en aquellos años. La modernidad, como producto de una exacerbación de la conciencia de sí, es un concepto que, si bien evidenciado a través de la obra poética, se basa en una forma de vida donde priva el individuo como parte esencial de su comunidad. Según Anthony Giddens, la modernidad se define a partir de lo siguiente: "the institutions and modes of behaviour established first of all in post-feudal Europe [...]. 'Modernity' can be understood as roughly equivalent to 'the industrialised world', so long

---

<sup>21</sup> W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, p. 4. Mis cursivas.

as it be recognised that industrialism is not its only institutional dimension. [...] 'Modernity' is essentially a post-traditional order".<sup>22</sup> Necesariamente, la comunidad se vuelve consciente del pasado y, por ende, construye una tradición basada en el canon, lo que, tratándose de un "orden postradicional", podría parecer paradójico; y sin embargo: "In modernity, the influence of distant happenings on proximate events, and on intimacies of the self, becomes more and more commonplace".<sup>23</sup> Dado este fenómeno propio de la modernidad, no es casual que el poeta moderno, aquél que nace a finales del siglo XVII según Bate, encuentre en su propia experiencia la explicación a hechos del pasado y la posibilidad de una formación presente y futura. Continúa Giddens en su definición de modernidad a través de la conciencia de sí:

In the post-traditional order of modernity, and against the backdrop of new forms of mediated experience, self-identity becomes a reflexively organised endeavour. The reflexive project of the self, which consists in the sustaining of coherent, yet continuously revised, biographical narratives, takes place in the context of multiple choice as filtered through abstract systems.<sup>24</sup>

Y uno de estos sistemas abstractos es la formación tradicional o canónica en el ámbito literario en general y poético en particular. No sorprende que "during the

---

<sup>22</sup> *Modernity and Self Identity*, pp. 14-15, 20.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 5.

Restoration and the eighteenth century there occurred many attempts at recreating a primal scene of English canon-making"<sup>25</sup> con Dryden a la cabeza de muchos de esos intentos (y con Milton en mente). De hecho, puede afirmarse que este crítico, poeta, dramaturgo y traductor es una figura clave en la formación del canon literario inglés y la tradición poética en esta lengua. Es justo a partir de Dryden que, en Inglaterra, el canon empieza a perfilarse como un sistema de preservación de la memoria literaria nacional y vernácula y no sólo como un corpus de modelos de ingenio y escritura "elevada" proveniente de la antigüedad clásica:

Trying to account for the prevalence of change and diversity in human affairs, critics like Dryden began positing a variety of phenomenal foundations for value, foundations which they believe would provide them with at least a partial solution to the relativity of values that their historicist understanding of contingency seemed to present. Yet the solution also required them to reconsider the value and function of literature, in its relation to knowledge, language, and historical change. Dryden was the first critic to deal seriously with the paradoxical nature of value, and the first to invoke an historicist interpretation of changing circumstances in defending a plural canon of English literature.<sup>26</sup>

Es cierto también que la idea de canon literario está lejos de ser concreta en el siglo XVII, cuando las referencias a "los grandes" se traducen en evocaciones reverenciales a la obra de Homero, Sófocles, Eurípides, Virgilio, Ovidio,

---

<sup>25</sup> Ross, *op. cit.*, p. 173.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 148.

Lucrecio, Horacio y también Platón y Longino, entre otros filósofos. Y es que, hasta bien entrado el siglo XVIII, las diferencias entre texto literario y texto filosófico, histórico, etc. prácticamente no existían. Es sólo hasta que la idea de "literatura" comienza a solidificarse que el canon como tal adquiere preponderancia en Europa en general y en Inglaterra en particular. El concepto de literatura y, por lo tanto, de tradición literaria y lo que hoy día se conoce como canon son fenómenos eminentemente románticos:

It was, in fact, only with what we now call the 'Romantic period' that our own definitions of literature began to develop. The modern sense of the word 'literature' only really gets under way in the nineteenth century. Literature in this sense is an historically recent phenomenon: it was invented sometime around the turn of the eighteenth century, and would have been thought extremely strange by Chaucer or even Pope.<sup>27</sup>

De acuerdo con Eagleton, la idea de literatura (aquellos escritos que tienen que ver con el carácter imaginativo de la invención estética) se convierte pronto en una ideología, la cual debe sostenerse en una imagen más que en un mero concepto, por explícito que éste resulte. Esto da pie así a una selección de obras capaces de englobar una "imagen" de literatura: he ahí el inicio del canon y de su naturaleza como postura política y estética. Pero, aunque las ideas de

---

<sup>27</sup> Eagleton, *op.cit.*, p. 18.

literatura y de canon literario son sorprendentemente recientes, no podemos olvidar que la originalidad y su relación con el quehacer artístico y literario constituyen preocupaciones añejas en la mente del escritor y, sobre todo, del poeta. En nuestras vidas post-románticas tendemos a concebir términos como "literatura", "canon" y "clásico" como piedras angulares de la formación académica, por lo que tendemos a asociarlos con modelos de valor estético preconcebidos y, en general, correspondientes a obras que sientan las bases del uso de la lengua, de la construcción y el desarrollo de algún género en particular, y, en ocasiones, del ejercicio de figuras retóricas y de pensamiento que, a su vez, parecen definir corrientes artístico-literarias completas (como el hipérbaton y el "concepto" para el barroco o el exabrupto y la metáfora sublimada para el Romanticismo, por ejemplo).

Así pues, la enunciación del canon literario parece seguir dos tendencias que se mueven con la misma intensidad, pero, al parecer, en sentidos opuestos. Por una parte, tenemos que el canon, como construcción de una memoria literaria nacional, particulariza ciertas muestras textuales sobresalientes (es decir la "gran literatura" vernácula) y las compara con modelos "universales" (provenientes de la

antigüedad clásica) para caracterizar y afianzar una cultura literaria propia. "Any act of writing -escribe Trevor Ross- involves a claim to cultural legitimacy, whether or not the author chooses to inscribe him or herself in the writing".<sup>28</sup> De esta manera, y al establecerse modelos vernáculos por selección, se refuerza y legitima la idea de gran literatura, la cual tiende a idealizar a sus exponentes, convirtiéndolos así en clásicos universales, si entendemos el universo como el mundo occidental.

Todo lo anterior nos hace suponer que, dejando a un lado los gustos y tendencias generales que determinan el valor estético de una obra literaria y la convierten en constituyente del canon, en algún momento, de hecho, se decidió que determinado autor o determinada obra habrían de convertirse en modelos literarios. Esta suposición, aunque aparentemente vacua y generalizadora, no puede pasarse por alto, sobre todo si, como dice Bloom: "Who reads must choose, since there is literally not enough time to read everything, even if one does nothing but read".<sup>29</sup> Uno de los problemas con el canon, sin embargo, es que, para efectos de su formación, ya se ha decidido qué se lee y hasta cómo se lee, y todo

---

<sup>28</sup> Ross, *op.cit.*, p. 27.

<sup>29</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, p. 15.

parece indicar que a los demás sólo nos queda escoger de entre una lista preestablecida. La pregunta, por simplista que parezca, sigue siendo ¿quién decide entonces? Un ejemplo de "quién decide" nos lo da una vez más Terry Eagleton, quien en un recuento de la invención de la materia de Literatura Inglesa en la Universidad de Cambridge señala la importancia de F.R. Leavis y su esposa Q.D. Leavis en la formación del canon literario inglés a principios del siglo XX:

In fashioning English into a serious discipline, these men and women blasted apart the assumptions of the pre-war upper-class generation [...] *Scrutiny* was the title of the critical journal launched in 1932 by the Leavises, which has yet to be surpassed in its tenacious devotion to the moral centrality of English studies, their crucial relevance to the quality of social life as a whole. Whatever the 'failure' or success of *Scrutiny* [...] the fact remains that English students in England today are 'Leavisites' whether they know it or not, irremediably altered by that historic intervention.<sup>30</sup>

La especificidad en la construcción de lo que debe estudiarse como "literatura inglesa" se extiende, además, a una lista de autores que dieron lugar, de forma literal, a lo que debía leerse. Continúa Eagleton:

With breathtaking boldness, *Scrutiny* redrew the map of English literature in ways from which criticism has never recovered. The main thoroughfares of this map ran through Chaucer, Shakespeare, Jonson, The Jacobeans and Metaphysicals, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T.S. Eliot and D.H. Lawrence. This was English literature.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Eagleton, *op. cit.*, p. 31.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 34

Los problemas de tal concepto son evidentes, sin embargo: la decisión tomada por individuos selectos da pie a un desarrollo excluyente y parcial que, imbuido por una idea de estabilidad educativa, termina siendo una imposición cultural, identificable con una estructura de sentimiento -parafraseando a Williams- a través de la cual se transmite una sensibilidad particular a los demás. Lo que llama la atención de este fenómeno es que, de una forma u otra y como se verá a continuación, sigue repitiéndose hasta nuestros días, si bien con variantes en el proceso de comunicación.

Ya hemos mencionado antes la manera en que Michael Dirda, con toda una carga publicitaria y tal vez sin proponérselo abiertamente, colabora con la canonización de Bloom, o la manera en que Dryden quiso hacer de Congreve un modelo, sin alcanzar, no obstante, los niveles de memorabilidad esperados. El primer ejemplo es quizá demasiado contemporáneo como para poder comprobar sus efectos canonizantes (aunque Bloom ocupa ya un lugar importante dentro del mundo literario, y claro está, no a causa de Dirda), mientras que, en el caso de Congreve, tenemos un muy buen ejemplo del artista que, a pesar del gran peso que tuvo entre sus contemporáneos, al avanzar el tiempo sólo se recuerda (a veces) como el dramaturgo de *The*

*Way of the World*. Debe observarse que tanto Dirda como Dryden, manteniendo las distancias temporales y formales, son ejemplos de algo que podría denominarse "autoridad literaria", aunque la consabida especialización ocupacional de los tiempos modernos los separa en cuanto a investidura: en realidad el título de poeta laureado de Dryden dista mucho del estatus de poseedor de un premio Pulitzer de Dirda, pero los procesos de canonización que protagonizan bien pueden considerarse equivalentes en términos discursivos. De cualquier manera, resulta inevitable recurrir a ejemplos de canonización más concretos para responder la pregunta que anteriormente nos planteamos.

En las mentes de los críticos de la segunda mitad del siglo XVII y de todo el siglo XVIII, el ejemplo más antiguo de poesía nacional era Chaucer. Dryden tenía muy presente la relevancia de *The Canterbury Tales* en el horizonte cultural y lingüístico de Inglaterra, como lo demuestra en pasajes como el siguiente, tomado del prefacio a *Fables Ancient and Modern*:

In the first place, as he is the father of our English poetry, so I hold him in the same degree of veneration as the Grecians held Homer, or the Romans Virgil. He is a perpetual fountain of good sense; learned in all sciences; and therefore speaks properly on all subjects. As he knows what to say, so he knows where to leave off; a continence which is practised by few writers, and

scarcely by any of the ancients, excepting Virgil and Horace.<sup>32</sup>

Dryden recurre a la comparación de Chaucer con los clásicos antiguos para establecer parangones incuestionables y para rastrear los orígenes mismos de la lengua y, por ende, de la tradición literaria inglesa. Así pues, Dryden prácticamente eleva a Chaucer al nivel de "padre" de todos los autores subsecuentes, incluidos Spenser y Milton mismo. No obstante, unos cuantos párrafos después, nos encontramos con que:

The verse of Chaucer, I confess, is not harmonious to us [...] There is the rude sweetness of a Scots tune in it, which is natural and pleasing, though not perfect [...] We can only say that he lived in the infancy of our poetry, and that nothing is brought to perfection at the first. We must be children before we grow men.<sup>33</sup>

La postura de modernidad de Dryden se entiende si recordamos que en los trescientos años que lo separan de Chaucer la lengua inglesa había sufrido modificaciones (entre ellas, el gran cambio vocálico de los últimos 150 años) que convertían al inglés "medio" de Londres y, por lo tanto, a la métrica utilizada por Chaucer en casi una curiosidad lingüística y sintáctica para el lector de los siglos XVII y XVIII. Además,

---

<sup>32</sup> Dryden, *The Oxford Authors*, p. 559.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 560.

la lectura de *The Canterbury Tales* era limitada, muy probablemente por las mismas razones.<sup>34</sup>

Entonces, la eminencia de Chaucer no basta para Dryden: el modelo "primigenio" es demasiado antiguo y, al menos desde su perspectiva, un tanto basto. ¿Qué hacer entonces? Recurrir a un pasado más inmediato es quizá la mejor opción, por lo que Ben Jonson, William Shakespeare y, más tarde, John Milton se convierten en "grandes" a los que se puede echar mano dada su cercanía, tanto en términos de lengua como de gusto e ingenio.

Incluso hoy en día, cuando se piensa en el canon literario inglés, e incluso occidental, la primera figura que viene a la mente es Shakespeare: "At once no one and everyone, nothing and everything, Shakespeare is the Western canon".<sup>35</sup> Los antecedentes de esta postura se remontan no sólo a Dryden, sino a los mismos contemporáneos de Shakespeare. A tan sólo siete años de la muerte del dramaturgo, Ben Jonson afirmaba lo siguiente:

---

<sup>34</sup> Y sin embargo, las limitaciones en la lectura de Chaucer durante el siglo XVIII contrastaban con su gran fama. Además de la famosa aseveración de Dryden en cuanto a que Chaucer "is a rough diamond, and must be polished ere he shines" (*Of Dramatick Poesy...*, p. 286, vol. 2), George Sewell, editor y crítico, aseguraba en *A New Collection of Original Poems* de 1720 que "Chaucer's Fame is taken upon Credit, from the Recommendations of others; and they who speak of him, rather pay a blind Veneration to his Antiquity than his intrinsic Worth" (Sewell *apud*. Ross, p. 165).

<sup>35</sup> Bloom, *op.cit.*, p., 71.

[...]I will not lodge thee by  
 Chaucer or Spenser, or bid Beaumont lie  
 A little further, to make thee a room:  
 Thou art a monument without a tomb,  
 And art alive still, while thy book doth live,  
 And we have wits to read, and praise to give.<sup>36</sup>

Tenemos aquí a un poeta y sabio extremadamente influyente en su tiempo y en años por venir, a tal extremo que la llamada "Tribe of Ben", que incluía a la mayor parte de los poetas menores de su época, así como a académicos y hombres de estado, haría resonar la voz de Jonson y, sobre todo, las glorias de su sapiencia, durante varios lustros. No es de sorprender que aquel "monumento sin tumba" de los versos anteriores sea, en gran medida, creación de Jonson mismo. Por supuesto, no sugerimos aquí que la canonización de Shakespeare haya iniciado con el poema de Jonson, pero sí podemos suponer que la buena publicidad que a Shakespeare hace este también renombrado poeta da pie a la caracterización del dramaturgo como figura central en la tradición poética inglesa.

Pero entonces, ¿qué pasó con Jonson y su propia figura? Si bien este poeta y dramaturgo es, en definitiva, parte preponderante del canon inglés, queda claro que su fama no alcanza ni con mucho a la de Shakespeare, a pesar de que,

---

<sup>36</sup> Jonson, "To the Memory of My Beloved, the Author Mr. William Shakespeare: and What He Hath Left Us", *Poems of Ben Jonson*, p. 285.

como intelectual, Jonson ocupó siempre un sitio al que Shakespeare jamás hubiese podido, o siquiera intentado, acceder. Y quizá, por paradójico que pudiera parecer, sea ésta la razón por la que no existe una "Royal Jonson Company" o por la que no vemos versiones fílmicas de *Volpone* entre los éxitos taquilleros del verano.

Cuando en 1616 apareció *Workes*, antología de la obra poética de Jonson, el folio se convirtió en la primera obra canónica consciente de sí de la literatura inglesa. Y sin embargo,

Although Jonson received a royal pension and an honorary degree soon after the folio's publication, he cannot be said to have been canonized as a direct result of his *Workes* in the same way that Spenser had been by *The Shepheardes Calendar*. He was instead jeered by the wits for presuming to dignify drama.<sup>37</sup>

La idea de Jonson de publicar el grueso de su producción literaria, con un pretencioso título que pretendió emular las *Opera* de la antigüedad clásica, establece preponderancia para la voz del autor en cuanto a su propia canonización y prefigura el advenimiento del culto de la originalidad, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo a través de la nueva preponderancia de la voz de un "autor" específico:

---

<sup>37</sup> Ross, *op.cit.*, p. 115.

[The] idealization of the authorial voice prefigures the cult of originality, yet since there were no cultural or economic reasons for sustaining it, it would soon fade following the restoration. [...] Nonetheless, the ongoing professionalization of letters in the later seventeenth century would have as one its consequences an increasing phenomenalization of textuality, in which the cultural field would be perceived as being distinctive and autonomous by virtue of the special, inherently valuable nature of its products.<sup>38</sup>

Una vez más, Dryden, con su idealización de los clásicos en comparación con autores de su propia tradición, tiene una de las voces cantantes en esta cuestión. En su "Essay of Dramatic Poesy" comenta:

In the meantime I must desire you to take notice that the greatest man of the last age, Ben Jonson, was willing to give place to them [es decir, los clásicos griegos y latinos] in all things. He was not only a professed imitator of Horace but a learned plagiary of all the others. If Horace, Lucan, Petronius, Arbiter, Seneca, and Juvenal had their own from him, there are a few serious thoughts which are new in him. You will pardon me, therefore, if I presume he loved their fashion when he wore their clothes.<sup>39</sup>

En contraste, he aquí lo que afirma de Shakespeare:

He was the man who, of all modern and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul. All the images of nature were still present to him, and he drew them not laboriously, but luckily. [...] Those who accuse him to have wanted learning give him the greater commendation. He was naturally learned. He needed not the spectacles of books to read nature. He looked inwards and found her there.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>39</sup> Dryden, *op.cit.*, p. 84.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 110.

Parece ser que la diferencia más grande entre Jonson y Shakespeare, la que hace más grande a este último, es la naturalidad en términos de agudeza, ingenio y creatividad, virtudes que necesariamente se traducen en sus textos. Dryden pone particular énfasis en la genialidad inherente a Shakespeare, la cual contrasta con la cultura adquirida de Jonson, quien se convierte en mero anotador de los clásicos. Para Dryden, la memorabilidad de Shakespeare depende de capacidades creativas a través de las que literalmente se lee el mundo y se reinterpreta en un proceso interno que, como se aprecia en la cita anterior, sólo se atisba en la crítica drydeniana.

Puede notarse entonces que lo que determina la permanencia del genio en la memoria y, sobre todo, la inmanencia de su genialidad en el contexto público es una decidida naturalidad poética que se opone al artificio del aprendizaje académico. Al menos en el caso de Shakespeare, esta característica parece haber sido decisiva en su proceso de canonización, tanto así que Samuel Johnson, el crítico canónico por excelencia en la tradición inglesa,<sup>41</sup> la retoma para hacer su propia caracterización de Shakespeare:

---

<sup>41</sup> Dice Bloom con la pompa que lo caracteriza: "No elegy for the Western Canon can be complete without an appreciation of the

Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirrouer of manners and of life. [...] In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species.<sup>42</sup>

Contra lo que pudiera pensarse, Johnson no está disminuyendo aquí las capacidades shakespearianas para desarrollar la individualidad de sus personajes (consideremos, por ejemplo, la decidida especificidad de los caracteres de Enrique V, Lady Macbeth o incluso Hamlet, a pesar de las críticas negativas en contra de este último por parte de T.S. Eliot), sino que se concentra en su habilidad para retratar, a través de ellos, sistemas de vida con los que el lector -o el espectador- puede relacionarse de forma natural y automática, lo cual, según han determinado estos críticos tempranos del corpus shakespeariano, simplemente no ha podido suceder ni con Jonson ni con poeta o dramaturgo alguno, al menos en lengua inglesa.

---

canonical critic proper, Dr. Samuel Johnson, unmatched by any critic in any nation before or after him" (*The Western Canon*, p. 171). Baste esta hipérbole para dar una idea tanto del peso de la crítica moral-literaria de Johnson como de la manera en que Bloom de hecho se identifica con él (y astutamente justifica su propia angustia de la influencia) en tanto que crítico. Las actitudes de Bloom y Johnson convergen así en algo que Eagleton llama "gesto" crítico: "...the critical gesture itself [Johnson's] is typically conservative and corrective, revising and adjusting particular phenomena to its implacable model of discourse" (*The Function of Criticism*, p. 12).

<sup>42</sup> Samuel Johnson, "Preface to Shakespeare" en *Rasselas. Poems and Selected Prose*, p. 241.

Los lectores contemporáneos estamos acostumbrados a las alabanzas a Shakespeare, al menos por parte de la crítica: la imagen del dramaturgo y poeta como modelo casi inmaculado se ha grabado en la memoria colectiva a lo largo de casi cuatrocientos años de una veneración que se las ha arreglado para opacar, o al menos disminuir, los posibles defectos de la producción dramática o poética shakespeareana. No obstante, y por paradójico que pudiera antojarse, este proceso particular de canonización ha funcionado también como instancia canonizadora para poetas que, por decirlo de manera "bloomiana", no tuvieron más remedio que escribir después de Shakespeare, aunque no necesariamente a su sombra. Uno de ellos es nada menos que Milton mismo. A los 22 años de edad, en 1630, Milton escribió un soneto dedicado a Shakespeare, el cual cito a continuación en su totalidad:

What needs my Shakespeare for his honoured bones  
 The labour of an age in piléd stones?  
 Or that his hallowed reliques should be hid  
 Under a star-ypointing pyramid?  
 Dear son of memory, great heir of fame,  
 What need'st thou such witness of thy name?  
 Thou in our wonder and astonishment  
 Hast built thyself a livelong monument.  
 For whilst to the shame of flow-endeavouring art  
 Thy easy numbers flow, and that each heart  
 Hath from the leaves of thy unvalued book  
 Those Delphic lines with deep impression took;  
 Then thou our fancy of itself bereaving,  
 Dost make us marble with too much conceiving;  
 And so sepulchred in such pomp dost lie,  
 That kings, for such a tomb, would wish to die.

Aquí Milton toca un aspecto clave en el tema de la canonización: la autoconstrucción de la imagen del poeta a través de su obra y de la impresión que ésta causa en el lector y los epígonos. Esta autocanonización es para Milton resultado de la imaginación, de un proceso que inicia con el impacto causado por la obra poética ("in our wonder and astonishment") y que se traduce en impresión, no sólo en términos de alteración del ánimo, sino también en el sentido de grabar o dejar huella ("...each heart hath... those Delphic lines with deep impression took..."). Así, el poeta asciende a niveles de profeta a través de su creación, y es esta separación de lo terrenal lo que se convierte en el legado más fehaciente de Shakespeare para Milton. Shakespeare es pues un creador en dos sentidos importantes. Por un lado, es artífice de su propio monumento poético y, por otro, se convierte en influencia para sus lectores y receptores al transformarlos en un monumento más tangible y duradero que cualquier estatua de piedra ("...dost make us marble with too much conceiving...").

Lo más curioso de todo esto es, sin embargo, que Milton se vuelve, a través de su propia alabanza a Shakespeare, no sólo uno de sus más importantes canonizadores, sino también precursor de una crítica que asume su propia deuda con la

tradición y con sus figuras más afamadas. Milton, a través de Shakespeare, se asume como poeta y como conocedor de su propia postura moral ante el acto creativo que presupone el ejercicio retórico de la escritura.

## **II. Milton: influencia y cognición poética**

Como ya hemos visto, puede resultar difícil separar los nombres de Shakespeare y de Milton de la idea de canon y, por lo tanto, de la influencia misma de Harold Bloom. Su presencia aquí es inevitable dada su importancia, junto con Paul de Man, en la crítica de la poesía romántica inglesa del siglo XX. Además, sus observaciones sobre el canon resultan inescapables dadas aseveraciones como "Shakespeare largely invented us" o "Milton's place in the canon is permanent".<sup>43</sup> Y sin embargo, a pesar de su respetabilidad en el medio de la crítica, su visión freudiana del canon como un sistema en el que el hijo o epígono (identificado con el poeta heredero de la gran tradición) debe acabar con el padre (o el poeta "fuerte") para alcanzar la trascendencia, encuentra muchos detractores.

---

<sup>43</sup> *The Anxiety of Influence*, p. xviii, y *The Western Canon*, p. 159, respectivamente.

Hablando de *The Anxiety of Influence*, Paul de Man, crítico admirado por Bloom, afirma que, si bien "[Bloom] has always tended to be more attuned to the language of the poets than to the reigning academic trends", es precisamente esto lo que ocasiona "an eye-catching, flamboyant terminology" que resulta "heavily emotional, to the point that it is not easy to distinguish between the various structures that are described".<sup>44</sup> Terry Eagleton, por su parte, abunda sobre el autoritarismo y la oscuridad de Bloom anotando lo siguiente: "[La crítica de Bloom] is humanism on the extreme edge, grounded in nothing but its own assertive faith, stranded between a discredited rationalism on the one hand and an intolerable scepticism on the other".<sup>45</sup> Y no obstante, es este humanismo a ultranza de Bloom lo que funciona como un primer paso para comprender el impacto de Milton a partir de su poesía misma en generaciones posteriores de poetas ingleses. En *A Map of Misreading*, Bloom afirma:

No poet compares to Milton in his intensity of self-consciousness as an artist and in his ability to overcome all negative consequences of such concern. Milton's highly deliberate and knowingly ambitious program necessarily involved him in direct competition with Homer, Virgil, Lucretius, Ovid, Dante, and Tasso, among other precursors. More anxiously, it brought hem very close to Spenser, whose actual influence on *Paradise Lost*

---

<sup>44</sup> "Review of Harold Bloom's *Anxiety of Influence*" en *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, pp. 274-5.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 185.

is deeper, subtler and more extensive than scholarship so far has recognized. Most anxiously, the ultimate ambitions of *Paradise Lost* gave Milton the problem of expanding Scripture without distorting the Word of God.<sup>46</sup>

Para Bloom, ni siquiera Milton, el "gran poeta" está a salvo de la ansiedad de la influencia. Y no obstante, la habilidad freudiana del poeta para superar a sus predecesores lo convierte en ejemplo insuperable de autoconsciencia artística. La pregunta aquí es: ¿cómo intuir estos niveles de autoconsciencia si, a pesar de lo que dice Bloom, *Paradise Lost* es a fin de cuentas una distorsión (o, tal vez mejor dicho, una reescritura) de la Palabra de Dios? En el cuerpo de su obra sobre la ansiedad de la influencia, la respuesta de Bloom se encuentra, si acaso, diluida en consideraciones sobre un complejo de Edipo atemporal que coloca a cualquier poeta en vengativa desventaja frente a sus precursores. Como afirma Eagleton: "Bloom's epical battles of poetic giants retain the psychic splendour of a pre-freudian age, but have lost its innocence: they are domestic rows, scenes of guilt, envy, anxiety and aggression".<sup>47</sup>

A pesar de su entusiasmo por el lenguaje poético como tal, Bloom ha descuidado el hecho de que la poesía de Milton -como toda poesía perteneciente a cualquier tradición- no es

---

<sup>46</sup> P. 125.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 184.

un mero "atrincheramiento retórico" que, a través de la tensión y la agresión, establece una continuidad. Desde un principio, es justo la idea de continuidad (asumida en mayor o menor grado) lo que establece la relación entre un poeta y otro, o entre un texto y otro. El proceso de la influencia, entre Milton y los románticos o Milton y sus predecesores, es de hecho inverso al que propone Bloom, aunque en primera instancia se tipifique a través de él. Stanley Fish comenta lo siguiente en este sentido:

Milton criticism sometimes offers us the choice between an absolutist poet with a focused vision and a single overriding message and a more tentative, provisional poet alert to the ambiguities and dilemmas of moral life. The truth is that Milton is both, and is so without either contradiction or tension.<sup>48</sup>

Milton no podría ser absolutista en ningún sentido, y es por eso que en este respecto podemos ir un paso más adelante: Milton no está alerta sólo ante las complejidades de la oralidad, sino también de la retórica y de su propia posición en la tradición que lo engloba. En la poesía de Milton, así como en la relación con sus predecesores y sus descendientes dieciochescos y románticos, la autoconciencia se traduce en una verdadera cognición poética, base de la influencia miltoniana. A diferencia de la ansiedad de la influencia, la cognición poética presupone un impulso creativo a través del

---

<sup>48</sup> *How Milton Works*, p. 5.

conocimiento profundo del predecesor por medio de su lectura, lo cual no ocasiona un efecto negativo de tensión poética (identificado con la ansiedad misma), sino que desencadena un proceso de adjudicación retórica, estilística e ideológica que determina la conciencia de sí del poeta a través de su propia experiencia artística.

Para ejemplificar este tipo de cognición en Milton, podemos retomar la observación de Dryden en cuanto a su relación con Spenser, un vínculo ya establecido entre ambos desde fines del siglo XVII: "Milton was the poetical son of Spenser [...]. Milton has acknowledged to me that Spenser was his original".<sup>49</sup> Spenser, como resulta evidente, es la referencia de Milton en lengua inglesa cuando se habla de epopeya. En un poema dirigido a Giovanni Battista Manso,<sup>50</sup> Milton expresa su interés por el género:

O mihi si mea sors talem concedat amicum  
 Phoebaeos decorasse viros qui tam bene norit,  
 Si quando indigenas revocabo in carmina reges,  
 Arturumque etiam sub terris bella moventem,

<sup>49</sup> Dryden, *op.cit.*, pp. 552-553.

<sup>50</sup> Poeta, estadista y soldado nacido en Nápoles alrededor de 1569 y muerto en 1645. Manso hizo las veces de cicerone para Milton en un viaje que éste último realizó a Nápoles en 1638. La estrecha relación personal e intelectual que se forjó entre los dos poetas queda bien ejemplificada con un dístico que Manso escribió para Milton antes de que éste partiera de regreso a Inglaterra: "Ut mens, forma, decor, facies, mos, si pietas sie,/ Non Anglus, verum Herclè Angelus ipse fores" ("Si tu mente, forma, gracia, rasgos y maneras fueran iguales a tu religión,/ entonces, por Hércules, no serías un anglo, sino un ángel mismo"). Nótese el juego entre *anglus* y *angelus* (ver Lewalsky, p.98).

Aut dicam invictae sociali foedere mensae  
 Magnanimos Heroas, et -O modo spiritus adsit-  
 Frangam Saxonicas Britonum sub Marte phalanges!<sup>51</sup>

El tema del mito artúrico que Milton planeaba desarrollar en su juventud y, al parecer, por medio del drama, respondía a ejercicios de retórica y gradilocuencia (aunque no se derivaba sólo de la urgencia de homenajear a Manso y Tasso y, por lo tanto, de remedar la gran epopeya italiana), para establecer parangones político-poéticos nacionales y personales, como fue el objetivo de la escritura de *The Faerie Queene*. En sus versos a Manso, Milton parece tener la intención de recurrir a Spenser pero, curiosamente, en la práctica de la epopeya, termina ensalzando a Shakespeare en una absorción al menos ideal de su obra dramático-poética. Por un lado, Milton alaba a Shakespeare abiertamente, pero se guarda de su influencia directa, como queda claro en los versos "What need'st thou such witness of thy name?/ Thou in our wonder and astonishment/ Hast built thyself a livelong monument", del poema que ya hemos citado con anterioridad. Los ecos de Shakespeare en la obra de Milton son obvios en

---

<sup>51</sup> "Si alguna vez evoco en poesía a los reyes de mi patria, y a Arturo desatando guerras incluso bajo tierra; si alguna vez cuento sobre los Magnánimos Héroeas en el vínculo social de la invencible Mesa Redonda; y -que el espíritu esté presente para asistirme- si alguna vez destruyo la falanges sajonas con guerra británica, que entonces mi pueblo me conceda semejante amigo, uno que sepa bien honrar a los hijos de Febo". Mi traducción.

instancias como, por ejemplo, el uso del verso blanco en *Comus* o, de manera más prosódicamente compleja, en *Paradise Lost*.<sup>52</sup> Por otra parte, y en cuanto a su modelo de epopeya, la influencia de *The Faerie Queene*, en la práctica, parece sólo limitarse a un interés genérico, sobre todo si recordamos que Milton, en su obra, jamás hace referencia explícita a Spenser o sus logros en la poesía inglesa.<sup>53</sup> Parecería que, al evitar la invocación del predecesor, los

---

<sup>52</sup> En una nota de defensa del tipo de verso de *Paradise Lost*, escrita para el cuarto número de la primera edición de 1668, después de que el editor se quejara de que el poema "rhymes not", Milton afirma: "Not without a cause therefore some both Italian and Spanish poets of prime note have rejected rhyme both in longer and shorter works, as have also long since *our best English tragedies...*". Lo más probable es que Milton esté pensando en poemas italianos escritos en verso blanco como "Le sette giornate del mondo creato" de Torcuato Tasso o en las traducciones al castellano de *La odisea* de Gonzalo Pérez (editada en 1556 en Amberes y dedicada al futuro rey Felipe II) o de "Aminta" (original de Tasso) del pintor y poeta sevillano Juan de Jáuregui (1607). En su introducción al poema traducido, Jáuregui defiende el uso de verso blanco. En cuanto a este tipo de verso en lengua inglesa, lo más factible es que Milton tuviera en mente la tragedia shakespeariana, principalmente. Para un análisis detallado de estas y otras particularidades estructurales del verso blanco miltoniano, así como de sus antecedentes en la poesía inglesa y europea, véase el capítulo 7, "Milton's Blank Verse: the Diction", de *The Italian Element in Milton's Verse* de F.T. Prince; "The Rhythmic Structure of English Verse" de Paul Kiparsky en *Linguistic Inquiry*, p.p. 189-247; y más recientemente, "Service is Perfect Freedom" de John Creaser en *The Review of English Studies*, junio de 2007, p.p. 268-315.

<sup>53</sup> Este particular fenómeno no es exclusivo de Milton, sin embargo. La relación Milton-Spenser-Shakespeare es paralela a la relación presencial que existe, digamos, entre Chaucer y sus modelos más cercanos: Boccaccio y Petrarca. En el prólogo del "The Clerk's Tale", Chaucer comenta: "Fraunceys Petrak, the luriat poete,/ Highte this clerk, whos rethorike sweete/ Enlumyned al Ytallie of poetrie..." Sin embargo, su antecesor formal más cercano, Boccaccio, no merece una sola mención explícita en todo el cuerpo de *The Canterbury Tales*.

poderes creativos del poeta se vieran exacerbados en una metáfora in absentia que involucra tanto a la referencia poética de Milton como la idea arquetípica de la epopeya trasladada a un ámbito contemporáneo. Al hablar de los orígenes de algunos pasajes de "Lycidas", Northrop Frye atisba este fenómeno, aplicable también a la concepción primigenia de *Paradise Lost*:

In such cases [cuando en el poema se perciben sólo ecos de otros poemas y no existen referencias explícitas] there is not a source at all, no one place that the [poem] 'comes from,' or, as we say with such stupefying presumption, that the poet 'had in mind.' There are only archetypes, or recurring themes of literary expression..."<sup>54</sup>

Como un conjunto complejo de unidades poéticas e imaginativas, *Paradise Lost*, al igual que "Lycidas", no encuentra su origen en un solo referente (la epopeya spenseriana, en este caso) sino en un arquetipo épico de la heroicidad nacional, el cual Milton recrea y revisa una y otra vez en su propio proyecto. Por supuesto, ésto es el principio básico de una suerte de estrategia de lectura, reescritura y contextualización que, en la poesía de Milton, alcanza su punto álgido en *Paradise Lost*, ejemplo de influencia poética fuerte y decisiva en sí mismo:

---

<sup>54</sup> "Literature as Context: Milton's *Lycidas*" en *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, p. 210.

They [strong poets] tend not to think as they read: "This is dead, this is living, in the poetry of X." Poets, by the time they have grown strong, do not read the poetry of X, for really strong poets can read only themselves. For them, to be judicious is to be weak, and to compare, exactly and fairly, is to be not elect.<sup>55</sup>

Pero la resistencia ante la autocomparación no es sólo una guerra de egos entre el poeta y sus antecesores, o en este caso específico, entre Milton y Shakespeare o Spenser. Lo que vemos aquí es más bien una búsqueda de la enunciación propia, de la voz singular, si se quiere, a la que, por lo visto, ni siquiera los poetas en apariencia "fuertes" como Milton pueden dejar de aspirar. La fuerza, traducida en excelencia poética es, después de todo, una expectativa, sobre todo cuando el poeta se embarca en proyectos poéticos extensos que intentan ser trascendentes en múltiples sentidos.

Si hay un poeta en lengua inglesa consciente de la excelencia como obligación, ése es Milton. Hay que recordar que, al menos en la composición de *Paradise Lost*, la intención de Milton es escribir "Things unattempted yet in prose or rhyme", lo cual lo separa de todos sus predecesores, incluyendo a Shakespeare y Spenser, por supuesto. La epopeya miltoniana, en este sentido, se aleja del todo de la

---

<sup>55</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 19.

naturalidad shakespeariana y de la mitología nacional de Spenser para convertirse en la poesía de la revelación religiosa.

Y no obstante, *Paradise Lost* es el producto de un hecho por demás humano y secular, la revolución o, tal vez mejor dicho, del fracaso de una revolución. En 1660, año del derrumbamiento del Protectorado -cuando Milton ya planeaba y empezaba a escribir *Paradise Lost*-,<sup>56</sup> se publicó "The Ready and Easy Way to establish a free Commonwealth, and the Excellence thereof, compared with the Inconveniencies and Dangers of readmitting Kingship in this Nation", donde Milton afirmaba:

Thus much I should perhaps have said, though I were sure I should have spoken only to trees and stones; and had none to cry to, but with the prophet, "O earth, earth, earth!" to tell the very soil it self, what her perverse inhabitants are deaf to. Nay, though what I have spoke should happ'n (which thou suffer not, who didst create mankind free! nor thou next, who didst redeem us from being servants of men!) to be the last words of our expiring libertie. But I trust I shall have spoken perswasion to abundance of sensible and ingenuous men; to som perhaps, whom God may raise to these stones to become children of reviving libertie; and may reclaim, though they seem now chusing them a captain back for Egypt, to bethink themselves a little, and consider whither they are rushing; to exhort this torrent also of the people, not to be so impetuous, but to keep their due channell; and at length recovering and uniting their better resolutions, now that they see alreadie how open and unbounded the insolence and rage is of our common enemies, to stay these ruinous proceedings, justly and timely fearing to what a precipice of destruction the

---

<sup>56</sup> David Norbrook, *Writing the English Republic*, p. 434

deluge of this epidemic madness would hurrie us, through the general defection of a misguided and abus'd multitude.<sup>57</sup>

Así, la esperanza de Milton en una suerte de milagro antimonárquico se diluye en la angustiosa certeza de que la depravada multitud inglesa, como los israelitas, desean regresar a un cautiverio semejante al de los faraones egipcios. Como afirma Barbara Lewalsky: "The fierce invective and tragic vision that inform these passages mix with lamentation and a bitter, prophetic jeremiad as, absent enough such lovers of liberty, he foresees the certain collapse of all his political hopes and projects".<sup>58</sup> Para cuando *Paradise Lost* se publicó por primera vez en 1667, y tras muchos retrasos debido a las sospechas que de Milton tenía la Corona inglesa dado su espíritu republicano, la casa de los Estuardo tenía ya siete años de vuelta en el trono y el Protectorado era un recuerdo vívido de la debacle política. Milton estaba decepcionado, y con razón, ya que "the most conspicuous legacy of the revolution was a bitter one: the entrenchment of that politics of polarization and vilification which the hatreds of civil war had created and which was to persist through the remainder of the Stuart

---

<sup>57</sup> *The Prose of John Milton*, p. 550.

<sup>58</sup> Lewalsky, *op.cit.*, p. 397.

age".<sup>59</sup> En ese momento, como nunca antes en la historia literaria inglesa, el uso de la epopeya para justificar los insondables caminos de Dios se tornaba especialmente pertinente. Y es que los avatares históricos se perfilan aquí como "la influencia de influencias", una que va más allá del determinismo político del panfleto para modificar las aspiraciones poéticas de Milton, así como de la influencia que recibe de sus modelos. En este momento, ni la naturalidad de Shakespeare ni el nacionalismo de Spenser bastan para configurar el gran poema épico; Milton se ve en la necesidad de combinar ambos aspectos en algo que constituiría los cimientos tanto de *Paradise Lost* como de sus ecos en poetas posteriores, es decir, el tratamiento y poetización del desencanto ante una humanidad falible y, de hecho, fallida, a pesar de su inherente espíritu revolucionario: "If the poem [*Paradise Lost*] has a dark side, then, it cannot be ascribed simply to the restored monarchy. The centre of gravity of the poem, its major creative impulse, belongs in the revolutionary period".<sup>60</sup> Y es en este espíritu revolucionario que se puede encontrar la base de la canonización de *Paradise Lost* como obra maestra, no sólo de la poesía inglesa, sino de

---

<sup>59</sup> Blair Worden, *Stuart England*, p. 145.

<sup>60</sup> Norbrook, *ibid.*

la epopeya occidental: el hecho de que el poema sea en esencia un producto de la revolución y del desencanto fue lo que provocó una respuesta al principio dudosa y reticente por parte de los lectores<sup>61</sup> y, después, una decidida veneración que, aunque algunas veces más mesurada que otras, sentó los cimientos de una inevitable miltonización de los poetas del siglo XVIII y XIX.

Es probable que el adjetivo "inevitable" que utilizamos antes se perciba como exagerado, pero la respuesta crítica y poética que obtuvo *Paradise Lost* apenas a un par de años de su publicación, y aun en vida de Milton, es un fenómeno de lectura con sólo unas cuantas posibilidades de comparación en la historia literaria inglesa. En este caso, el proceso de canonización de Milton y su poema siguen patrones muy parecidos al de Shakespeare: la elevación de *Paradise Lost* a niveles de monumento literario se inicia desde la poesía misma.

---

<sup>61</sup> Joseph Addison, en *Spectator* 297 (9 de febrero de 1712), señala tres "fallas" principales en *Paradise Lost*, a saber: "Foreign Assistances" (los consabidos calcos latinos y de otras lenguas en el vocabulario y la sintaxis de los versos), a "kind of Jingle in his Words" (es decir, la profusión de figuras retóricas concatenadas en todo el poema) y, por último, un exceso de "Technical Words" o "Terms of Art" (como "Doric pillars", "Pilasters", "Cornice", etc. cuando Milton hace referencia al tema de la construcción, por ejemplo). Ver Angus Ross, *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison*, p. 112.

No obstante, y a diferencia de lo que pasó con la figura de Shakespeare, detrás de Milton se encontraba todo un bagaje socio-político y discursivo que dio pie a opiniones divididas sobre su obra más extensa. El viejo y cultísimo John Milton, ya totalmente ciego para 1667, era todavía una figura a la que la corona restaurada veía con recelo, dadas sus tendencias republicanas y, por lo tanto revolucionarias. En este sentido, el poeta expresa su "aislamiento", resultado de la decepción y la ceguera -física y metafórica- en versos como los siguientes:

[...] Thus with the year  
 Seasons return but not to me returns  
 Day or the sweet approach of ev'n or morn  
 Or sight of vernal bloom or summer's rose  
 Or flocks or herds or human face divine  
 But cloud instead and ever-during dark  
 Surrounds me, from the cheerful ways of men  
 Cut off and, for the book of knowledge fair,  
 Presented with a universal blank  
 Of nature's works to me expunged and razed  
 And wisdom at one entrance quite shut out.  
 (*Paradise Lost*, III, vv. 40-50)

Además, si tomamos en cuenta el tema religioso y espiritual - además de didáctico- del poema, no sorprende el recelo con que *Paradise Lost* se recibió y la controversia que causó al ser publicado por primera vez. Andrew Marvell, amigo cercano de Milton, escribía en 1674:

When I beheld the poet blind, yet bold,  
 In slender book his vast design unfold,  
 [...]the argument  
 Held me a while, misdoubting his intent

That he would ruin (for I saw him strong)  
 The sacred truths to fable and old song...  
 ("On Mr. Milton's *Paradise Lost*", vv. 1-8)

Las sospechas de Marvell están bien fundadas en una preocupación por la vastedad, y por lo tanto, la pretensión de una empresa tan sublime como la que Milton había emprendido.<sup>62</sup> No obstante, unos versos más adelante, Marvell se desdice e inicia, abierta y decididamente, la tendencia a valorar *Paradise Lost* a la luz de sus grandes vuelos épicos:

Pardon me, Mighty Poet, nor despise  
 my causeless, yet not impious surmise.  
 But I am now convinced that none will dare

---

<sup>62</sup> En este trabajo se entenderá lo sublime en relación con las características que Edmund Burke otorga al concepto y que definirían su desarrollo en gran parte de los siglos XVIII y XIX. En *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Burke sostiene lo siguiente:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure (p. 86).

En cuanto a las consecuencias de lo sublime en quien se ve expuesto a él, Burke afirma que es el arrobamiento la más evidente y, al mismo tiempo, la más espiritual de todas. A este respecto, continúa: "The passion caused by the great and sublime [...] is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its emotions are suspended, with some degree of horror. Astonishment [...] is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect" (p. 101). Es necesario especificar aquí que un ejemplo claro de lo sublime en la poesía es, según Burke (p. 105), la descripción de Satanás en *Paradise Lost*, I, vv. 589-606. Lo sublime miltoniano está claramente relacionado con el arrobamiento y, en términos de su influencia en la tradición poética inglesa, con las consecuencias que Burke caracteriza como "inferiores".

Within thy labours to pretend a share.  
 Thou hast not missed one thought that could be fit,  
 And all that was improper dost omit:  
 So that no room is here for writers left,  
 But to detect their ignorance or theft.  
 (vv. 23-30)

La táctica de alabanza de Marvell es muy peculiar. Tenemos al poeta que habla de la obra de un colega como ejemplo de perfección, no sólo en términos de contenido, sino también en cuanto a capacidad creativa, la cual, de cierto, resulta insuperable, incluso para Marvell mismo, al quedar incluido entre los escritores a quienes toca contemplar (sin dejar de criticar, por supuesto) el modelo que ellos mismos crean en *Paradise Lost*. Pero por otra parte, Marvell, como lo hiciera Jonson con Shakespeare, se deja de imitaciones y usa, como apoyando su propia premisa, la forma tradicional que Milton había rechazado para escribir su poema: el dístico heroico. El método es por demás ingenioso, porque, como Marvell mismo apunta: "Thy verse created like thy theme sublime,/ In number, weight, and measure needst not rhyme". Claro está, Marvell sí hace uso de la rima para ensalzar a través de un lítote extendida las capacidades poéticas de Milton. La implicación es que, si Marvell necesita del tradicional verso pareado, la suya no es una empresa tan sublime como la de Milton. Pero Marvell no es inocente y mucho menos se da a la

autoflagelación. Al alabar a Milton en términos de capacidad inventiva e imaginativa, y al hacerlo con un ejercicio poético tan hábil y complejo en su retórica como el que puede notarse en los versos citados con anterioridad, Marvell interioriza la influencia miltoniana y pone de manifiesto sus propias capacidades. Marvell inicia un juego de asimilación y veneración ante la grandeza de *Paradise Lost* que poetas contemporáneos y posteriores, desde Dryden hasta Shelley, compartirían y desarrollarían, a veces de manera exitosa y en ocasiones con resultados miméticos bastante limitados.

Pero más que con Marvell, es con Dryden que la canonización de Milton y su poema épico empieza a desarrollarse casi sistemáticamente a través de una abierta tensión entre la admiración y la incomodidad ante el particular estilo y la versificación de *Paradise Lost*. Aproximadamente en 1684, Dryden escribió este famoso epigrama:

Three poets in three distant ages born,  
Greece, Italy, and England did adorn.  
The first in loftiness of soul surpassed,  
The next in majesty, in both the last.  
The force of nature could no further go;  
To make a third she joined the other two.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> "Under Mr. Milton's Picture before His *Paradise Lost*", *Poems and Fables*, p. 236.

Aquí, Milton no sólo se ve colocado en el panteón de los poetas clásicos (Homero y Virgilio, por supuesto) sino que además éstos se funden en él a través de un proceso que, para Dryden, resulta obra de la naturaleza: ésta no puede perfeccionar las figuras del pasado, por lo que simplemente las combina, de forma muy conveniente, en un poeta inglés, es decir vernáculo, y "moderno". Sin embargo, y a pesar de su claro entusiasmo en estos pareados, Dryden siempre estuvo consciente de las consecuencias de semejante comparación. Casi un año después, en 1685, nos encontramos con que:

Imitation is a nice point, and there are a few poets who deserve to be models in all they write. Milton's *Paradise Lost* is admirable; but I am therefore bound to maintain, that there are no flats among his elevations, when it is evident he creeps along sometimes for above an hundred lines together? Cannot I admire the height of his invention, and the strength of his expression, without defending his antiquated words, and the perpetual harshness of their sound? It is as much commendation as a man can hear, to own him excellent; all beyond it is idolatry.<sup>64</sup>

Para Dryden, y ya en la antesala del siglo XVIII, las razones que convierten a Milton en un modelo digno de imitarse son las mismas que dan pie a los problemas de sus lectores al enfrentarse a sus versos. Así pues, la falta más notoria de *Paradise Lost* y la causa más contundente de su canonización,

---

<sup>64</sup> De "Preface to Second Miscellany" en *John Dryden. The Oxford Authors*, p. 432.

es que al poema se le construyó una gran fama relativamente pronto. El poema de Milton, hijo de la guerra civil, de la ceguera y la decepción, se ha convertido ya, en los albores del Siglo de las Luces, el siglo de revoluciones que cambiaría el curso del mundo occidental, en un monumento que se cierne sobre la memoria del poeta inglés de manera tal vez más impactante que la figura de la obra de Shakespeare. Dryden establece, tal vez sin proponérselo, la actitud reverencial y de arrobamiento prevaleciente en todo el siglo XVIII hacia la epopeya miltoniana.

Y es que el siglo XVIII es quizá el primer siglo de la historia moderna en el que la necesidad de acceder al talento y la grandeza de grandes figuras literarias del pasado, como Milton, por ejemplo, se torna un tema de reflexión y composición constante: el escribir con el bagaje de monumentos de la lengua inglesa como *Paradise Lost* se traduce no sólo en un *deber* crear algo propio sino también en un ensalzar a aquellas obras que el poeta dieciochesco inglés considera modelos inevitables y, sobre todo, determinantes. Con respecto a los poetas de mediados de este siglo, tenemos que

The natural history of Sensibility reduces to the willful misprision of a too consciously post-Miltonic poetry. So much of the mid-eighteenth-century Sublime is subsumed by this anxiety of influence that we must wonder whether the revived sublime was ever more than a compound of repression and the perverse celebration of loss, as

though less could become more, through a continuity of regressiveness and self-deception.<sup>65</sup>

Pero, ¿cuál es esta pérdida que reduce a los poetas posmiltonianos a niveles tan bajos de copia, imitación y autoengaño? Harold Bloom no ofrece una respuesta clara o contundente. No podría ofrecerla. El crítico parece olvidar que, en el caso de la poesía del dieciocho, y en particular de la escuela poética de la sensibilidad, hablar de pérdida resulta terriblemente ambiguo, ya que, más que una pérdida (de inspiración creativa, de capacidades poéticas, de confianza en el propio talento, etcétera), los poetas de la sensibilidad se enfrentan a un carácter imitativo del cual están muy conscientes. John T. Shawcross explica esta actitud hacia Milton por parte de algunos poetas ingleses del siglo XVIII:

For the most part, eighteenth century poetry came out of a seventeenth century concerned with an interpretation of Horace's "ut pictura poesis." Poetry offered a reflection of the real world, a "speaking picture," and the basis of evaluation is therefore clearly the coleseness to the pictures of this world. One "imitated" these pictures.<sup>66</sup>

En un sentido amplio, la poesía del siglo XVIII, sobre todo aquella relacionada con la sensibilidad, se basaba en las características externas de las cosas, lo que constituía un "retrato parlante" que debía recrearse para satisfacer la

---

<sup>65</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p.111.

<sup>66</sup> *John Milton and Influence*, p. 72.

imaginación del lector. El logro exitoso de esta empresa dio lugar a la famosa "wit" dieciochesca:

The line of wit clearly played upon controls and artifice; the poem was more celebration than emotion. Imagery was to be linked as revelatory of the poet and the poet's emotions; perceiving such linkage, the reader would simulate associated thoughts. The poet employed rhetorical and structural parallelism, therefore, to emphasize such linkage, and antithesis to underscore it.<sup>67</sup>

Y sin embargo, la acumulación de ideas y la imitación no se traducen en una característica que haga víctima de "la ansiedad de la influencia" *per se* a los poetas dieciochescos. Una vez más, la asociación mimética de ideas es una instancia de cognición poética de Milton en una expresión retórico-poética particular al siglo precedente al romanticismo. Para el siglo XVIII, las odas de Horacio fueron una influencia decisiva en el desarrollo ilustrado de este tipo de composición poética, pero también Ben Jonson, Abraham Cowley y, sobre todo, John Milton resultarían definitorios a este respecto. Un ejemplo de esto es la poesía miltonizante de William Collins, que, considerada tradicionalmente imitativa, presenta aspectos de avance retórico que la alejan de la simple copia. He aquí algunos versos de "Ode on the Poetical Character":

High on some cliff, to Heav'n up-pil'd,  
Of rude access, of prospect wild,

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 73.

Where, tangled round the jealous steep,  
 Strange shades o'erbrow the valleys deep,  
 And holy genii guard the rock,  
 Its glooms embrown, its springs unlock,  
 While on its rich ambitious head,  
 An Eden, like his own, lies spread.  
 I view that oak, the fancied glades among,  
 By which as Milton lay, his ev'ning ear,  
 From many a cloud that dropp'd ethereal dew,  
 Nigh spher'd in Heav'n its native strains could hear:  
 On which that ancient trump he reach'd was hung;  
     Thither oft his glory greeting,  
     From Waller's myrtle shades retreating,  
 With many a vow from Hope's aspiring tongue,  
 My trembling feet his guiding steps pursue;  
     In vain—such bliss to one alone,  
     Of all the sons of soul was known,  
     And Heav'n, and Fancy, kindred pow'rs,  
     Have now o'erturn'd th' inspiring bow'rs,  
 Or curtain'd close such scene from ev'ry future view.  
 (vv. 55-76)

En esta especie de antiestrofa (tercero y último movimiento de la oda), Collins recuerda los libros II y IV de *Paradise Lost*, de donde rescata la descripción del Edén con la dicción miltoniana de "o'erbrow", "his ev'ning ear" y "trump", por mencionar algunos ejemplos. Pero además, y evitando lo mecánico de la mera imitación, Collins explora las posibilidades de lo bello y lo sublime, convirtiendo la dicción de *Paradise Lost* en arquetípica de esto último (los ecos de Spenser evocan lo bello en otras partes del poema). Collins altera el género y la forma y se mueve de la estética de la belleza a la estética de lo sublime, emulando, pero sobre todo, analizando y ejemplificando lo que Milton representa para la poesía de mediados del siglo XVIII. La

reescritura del arquetipo épico miltoniano se convierte en esta oda en demostración de la cognición poética y mimética de un poeta "menor" que recodifica su lectura de *Paradise Lost* en su propia poesía.

Es así que la consabida angustia de la influencia adquiere un viso inusitadamente positivo, en el sentido del desarrollo de la poesía, gracias (y a veces a pesar de) el talento de Milton y, en general, de las capacidades del predecesor. La idea de influencia es la instancia que dispara el deseo creativo del poeta inglés a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El conocimiento y la reevaluación del poeta predecesor se convierten en un catalizador que ocasiona la exacerbación del sentimiento como medio de búsqueda -si bien limitada en comparación con los logros del romanticismo- de una interiorización que lleve al poeta al autoconocimiento. Este proceso, previo al siglo XVIII, es complicado de encontrar, al menos en la poesía europea:

For us now, looking back on the last four centuries as a whole, the central interest of the eighteenth century is that it is the first period in modern history to face the problem of what it means to come immediately after a great creative achievement. It was the first to face what it means to have already achieved some of the ends to which the modern (that is, the Renaissance) spirit had at the beginning aspired.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> W. Jackson Bate, *op.cit*, p. 12.

La conciencia de sí del poeta sentimental inglés dieciochesco, sin embargo, se traduce en una explosión de sensibilidad que se deriva de su afán de lidiar con la influencia a través de la asimilación de modelos "originales" como *Paradise Lost*, y esto contribuyó a la canonización de Milton en un sentido abstracto: su poesía miltonizante expresa no sólo arrobamiento, sino también un análisis extenso de la obra del predecesor y, a su vez, un reconocimiento de los límites de las capacidades inherentes a cada uno de ellos mismos. Nos hallamos aquí ante un espejo doble. Si Milton se refleja en los poetas del sentimiento, entonces ellos definen a Milton como figura canónica en la misma medida que éste determina a William Collins, Thomas Gray y Edward Young como ejemplos sobresalientes de la poesía de la sensibilidad y de sucesores poéticos menores. La canonización de Milton, para estos poetas, se basó en una "sentimentalización" de su influencia, signo, según Jackson Bate, de la mente poética limítrofe entre el neoclásico y el romanticismo:

Any essential element disregarded or excluded by a premature generalization has inevitably rankled and demanded recognition; and the restriction of "reason" to logical abstraction, accompanied by the exclusion of other aspects of mind which had found a place in the broad classical conception of ethical insight, was counterbalanced by an increasing emphasis upon feeling, sentiment, or instinct as the basis of taste.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> W. Jackson Bate, *From Classic to Romantic*, p. 44.

Pero en su afán de reflejar la revolución intelectual y sentimental de la segunda mitad del Siglo de las Luces, la poesía sentimental dieciochesca entendió la autodefinición poética como un retorno a la dicción y a la prosodia de Milton, como una asimilación de la influencia de manera que ésta coadyuvara a la creación de una identidad poética individual. Paradójicamente, lo sublime miltoniano se convirtió, para el poeta menor del siglo XVIII, en los grilletes que, en términos bajtinianos,<sup>70</sup> limitaron una apertura estilística que les permitiera sortear los obstáculos impuestos por los aspectos formales de la poesía de Milton y acceder a un uso de la imaginación poética que tocaría al romanticismo refinar.

En este sentido, la canonización de Milton por parte de los poetas románticos ingleses de la primera generación ejemplifica tal vez uno de los procesos de asimilación poética más exitosos y eficaces en cualquier tradición literaria occidental. La teoría de la influencia miltoniana en Blake, Coleridge y Wordsworth al menos se basa en la presuposición de que, como *Paradise Lost*, la poesía de la primera generación de románticos ingleses es un corpus

---

<sup>70</sup> Ver Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos del otro)*, *passim*.

posrevolucionario, tanto en términos de gusto estético como en un sentido político. Lo que en la mente del poeta sentimental dieciochesco constituyó un pretexto para asociar la sensibilidad general con una idea individual -aunque generalizante- de lo sublime, para el poeta romántico temprano representó un proceso de integración de lo sublime miltónico con un descubrimiento sin precedentes de capacidades artísticas opuestas a las generalidades de ciertos valores poéticos "universales", aunque afines a instancias constitutivas del poeta como centro de su propia poesía. Así, la introspección del poeta romántico acaba con moldes y patrones totalizadores:

It is profitable to speak of some singular pattern of mental tendencies which can be called Romanticism. This romanticism is not, to be sure, the "Movement" that our college course catalogues still like to term it, which verbal banner conjures up visions of hordes of true believers storming the heretical neoclassical fortress. Nor is it to be so readily associated with problems of reconstituting order, discovering a philosophy, establishing a system of value, as some tendencies in recent Romantic scholarship are wont to posit. Romanticism is associable, first of all, with considerable distrust of orders, philosophies, systems as such -distrust of them in principle, because they look suspiciously like mental entrapments to a Romantic consciousness. Much of the energy of Romanticism is channelled into tactical exercises designed to keep such entrapments at arm's (or mind's) length.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> L.J. Swingle, "The Romantic Emergence" en *Romantic Poetry. Recent Revisionary Criticism*, p. 57.

La conciencia romántica, por lo tanto, se mueve en una esfera de autoconciencia que rebasa los límites de la asociación de ideas para dar pie a una especie de creacionismo estético que concibe capacidades imaginativas singulares, ejercitadas a partir de una reconstitución de órdenes que, aunque previamente concebidos, se recrean en la imaginación del poeta.

La aportación más importante de la primera generación de románticos a la canonización de Milton, elemento determinante en la recepción que de *Paradise Lost* habían de tener sus jóvenes epígonos Byron, Keats y Shelley, es el pronunciamiento del carácter profético de la epopeya miltoniana. La poética visionaria decimonónica, a diferencia de la poesía sensible del dieciocho, hace de Milton una fuente de mimesis prosódica e ideológica y, al mismo tiempo, obliga al poeta a desarrollar una identidad artística decididamente introspectiva y no sólo descriptiva. Blake, por ejemplo, lidia con *Paradise Lost* al reconocerse e identificarse como poeta y, sobre todo, como creador en la figura de Satanás: "The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party

without knowing it".<sup>72</sup> La afirmación es tan poderosa y atractiva que ha causado controversia<sup>73</sup> e incluso hasta la fecha, el lector de Milton encuentra difícil separarse de esta idea, la cual constituye una visión producida por la imaginación romántica como vehículo de autoconocimiento: la razón por la que Blake coloca a Milton del lado de Satanás -y por la que él mismo toma igual partido- es que, como individuo y como ser humano, el poeta sólo puede identificarse con la criatura que epitomiza la caída y, como consecuencia, la falibilidad de su condición. En pocas palabras, Blake reconoce su propia decepción en el desencanto

---

<sup>72</sup> "The Voice of the Devil" en "The Marriage of Heaven and Hell", *The Complete Poems*, p. 181.

<sup>73</sup> A tal grado que Stanley Fish dedicó todo un libro a la dilucidación del problema en cuanto al protagonista de *Paradise Lost: Surprised by Sin*, editado por primera vez en 1967. En él, Fish se da a la tarea de ofrecer una tercera opción para la interpretación de *Paradise Lost*, complementaria a las dos tendencias que, según él, han determinado su lectura a través de casi tres siglos:

In the context of Milton criticism what was needed was a way of breaking out of the impasse created by two interpretive traditions. [...] For one party God and his only begotten son are the obvious co-heroes of the epic; for the other, the poem's true energy resides in the figures of Satan and Eve [...] (pp. ix-x)

Los partidarios de la primera teoría son Joseph Addison, C.S. Lewis y Douglas Bush, mientras que los de la segunda son, según Fish, Blake, Shelley, A.J.A. Wadlock y William Empson, entre otros. Según Fish, *Paradise Lost* "is a poem about how its readers came to be the way they are". Además, el propósito del poema es "to provoke in its readers wayward, fallen responses which are then corrected by one of several authoritative voices (the narrator, God, Raphael, Michael, the Son)". De esta manera, el lector comprende su naturaleza de pecador y se ve instado a participar en su propia salvación (ver p. x).

personificado por la figura satánica, la cual, a su vez, encarna la decepción de lo humano que originalmente ocasionara la escritura de *Paradise Lost*. Es este reconocimiento del individuo sublime en la obra del predecesor lo que da forma a la revolución que caracteriza al movimiento romántico en la poesía inglesa:

The Romantics were the poets who gave to this revolution significant visibility and striking evidence, and so they offer, through their poetry, a means for defining more exactly the nature of the revolution that Milton is said to have precipitated. What the Bible was to Milton, Milton came to be for the Romantic poets: the source for the visionary poetic which they accommodated to their poetry as he had done with scripture.<sup>74</sup>

Si aceptamos que Blake es el arquetipo del poeta profético, la visibilidad de Milton (en tanto que "profeta") en su poesía resulta innegable. *Paradise Lost* se convierte así en fuente y modelo de conocimientos que van más allá de la mera imitación de un supuesto "Sublime" limitado a la imitación de la prosodia, como en el caso de los poetas de la sensibilidad. La epopeya miltoniana se convierte, pues, en un modelo de quehacer poético, de función imaginativa y de revolución, origen del alma romántica.

Y sin embargo, fue tal vez Wordsworth quien mejor entendió la vena revolucionaria de Milton y la decepción en

---

<sup>74</sup> Joseph Wittreich, "'The Illustrious Dead': Milton's Legacy and Romantic Poetry" en *Milton and the Romantics*, p. 7.

que desembocó. En 1802, Wordsworth escribió el siguiente poema:<sup>75</sup>

Milton! Thou should'st be living at this hour:  
 England hath need of thee: she is a fen  
 Of stagnant waters: altar, sword, and pen,  
 Fireside, the heroic wealth of hall and bower,  
 Have forfeited their ancient English dower  
 Of inward happiness. We are selfish men;  
 Oh! Raise us up, return to us again;  
 And give us manners, virtue, freedom, power.  
 Thy soul was like a Star, and dwelt apart:  
 Thou hadst a voice whose sound was like the sea:  
 Pure as the naked heavens, majestic, free,  
 So didst thou travel on life's common way,  
 In cheerful godliness; and yet thy heart  
 The lowliest duties on herself did lay.

Las loas a Milton, por supuesto, son de índole personal y se acercan a una idealización del poeta por parte de Wordsworth: las características heroicas que éste concede a Milton están relacionadas con el carácter de su poesía y, por medio de los versos mismos, se hacen extensivas a un carácter nacional inglés particular y de corte nacionalista, el cual Wordsworth añora, una vez más, debido a su propia decepción. A pesar de que la influencia de Milton ha sido fundamentalmente literaria, podría parecer que Wordsworth, según el soneto anterior, admira más al personaje que a su poesía; es curioso

---

<sup>75</sup> Vale la pena acotar las circunstancias en las que el poema fue escrito. Para 1802, Wordsworth había estado en Francia, dado su profundo interés en la causa de la libertad. Al regresar a su país, se dice que la falta de heroísmo de los ingleses lo deprimió terriblemente. (Ver Raymond D. Havens, *The Influence of Milton on English Poetry*, cap. X.)

que sólo dos versos estén dedicados a "la voz" de Milton, en donde "voz" puede leerse como "versos".

De esta manera, Wordsworth se convierte en el primer poeta inglés que fomenta la canonización de Milton no sólo desde el punto de vista literario, sino haciendo uso de las características de Milton como personaje ejemplar a nivel moral y político: "Wordsworth was, in truth, inspired as no other writer has been by the life and character of this 'great fellow-countryman,' and it was such inspiration, together with the admiration lying back of it that made possible the influence which Milton's work exerted upon his own".<sup>76</sup> Creo que es importante, además, darse cuenta de que, a pesar de la explícita admiración de Wordsworth por Milton, el romántico, en el desarrollo de sus proyectos poéticos, se aleja de la emulación que -a excepción de representantes de la escuela dieciochesca de la agudeza como Pope y Swift- había proliferado entre la mayor parte de los poetas del siglo anterior. Las razones de este novedoso tratamiento de Milton en la poesía wordsworthiana las expone elocuentemente Samuel Taylor Coleridge, contemporáneo de Wordsworth y

---

<sup>76</sup> Raymond Dexter Havens, *The Influence of Milton on English Poetry*, p. 181.

artífice de la teoría de la imaginación romántica, la cual este último compartió en gran medida. Según Coleridge:

In the mind itself purity, piety, and imagination to which neither the Past nor the Present were interesting except as far as they called forth and embraced the great Ideal, in which and for which he [Milton] lived, a keen love of Truth which after many weary pursuits found an harbour in a sublime listening to the low still voice in his own spirit, and as keen a love of his Country which *after disappointment*, still more depressive at once expanded and sobered into a love of Man as the probationer of Immortality, these were, these alone could be, the conditions under which such a work could be conceived, and accomplished.<sup>77</sup>

Es decir, Milton representa, tanto para Wordsworth como para Coleridge, un ideal de introspección que se traduce en poesía sublime y en una bondad ideal sólo equiparable a la del niño filósofo tan añorado en piezas como "Intimations of Immortality".<sup>78</sup> Asimismo, Coleridge no deja de apuntar las causas del éxito poético, por así decirlo, de Milton: una vez más, la desilusión ocupa un lugar preponderante en el desarrollo de la inspiración y, sobre todo, del amor por el hombre, tal vez el eje temático de *Paradise Lost*. Coleridge y Wordsworth han dilucidado en Milton valores románticos a partir de una lectura más bien instintiva y afectiva, más que

---

<sup>77</sup> De "Lecture 4" (4 de marzo de 1819) en *Lectures 1808-1819 on Literature*, p. 69. Mis cursivas.

<sup>78</sup> Es necesario aquí hacer hincapié en el hecho de que el antecedente miltoniano más directo de la oda de Wordsworth es "Lycidas", no sólo en términos formales, sino en el hecho de que ambas están dirigidas a los poderes supremos del poema y, en el caso particular del poema de Wordsworth, de la imaginación del poeta.

intelectual o filosófica, de *Paradise Lost*, lo que explica, por una parte, la preponderancia de la nostalgia de verdadero patriotismo en el poema de Wordsworth y, por otra, el énfasis en el amor a la verdad y en la decepción del discurso de Coleridge.

El impulso principal que determina la reacción de los románticos de la primera generación ante la influencia de Milton es precisamente la decepción hacia la política y hacia el hombre en general. Este desencanto, si bien parece originarse en la pérdida o falta de nacionalismo, se enraíza en la naturaleza fallida del hombre y en su imperfección. Fish afirma de *Paradise Lost* que: "Milton's purpose is to educate the reader to an awareness of his position and responsibilities as a fallen man, and to a sense of the distance which separates him from the innocence once his".<sup>79</sup> Lo que sorprende de esta aseveración no es el hecho de que Fish sugiera que el elemento central del poema es el lector mismo como determinante de los propósitos didácticos de Milton, sino que Blake, Coleridge y Wordsworth lo hayan intuido, casi doscientos años antes, a través del sentido de la decepción que define su postura ante la gran reputación de la que goza el precursor. Por supuesto, en el caso de

---

<sup>79</sup> Stanley Fish, *Surprised by Sin*, p. 1.

Wordsworth, y, casi por extensión, de Coleridge, la decepción se sublima en la añoranza de la inocencia perdida al terminar la niñez.

Mi insistencia en el papel de la decepción en los procesos literarios de canonización, sobre todo en el de Milton, está relacionada con coincidencias temáticas que se alejan del mero azar para convertirse en constantes en la obra de los poetas postmiltonianos más importantes, especialmente los románticos. Esta decepción no es sólo una postura que evidencia la inevitable mala influencia, por ponerlo en términos de Eliot, de *Paradise Lost* sobre toda la obra poética producida "a la sombra" de la epopeya de Milton, sino también un rasgo de memoria en la formación de la tradición poética inglesa, sobre todo desde el punto de vista romántico.

Por otra parte, si la idea de decepción es una de las principales herencias de Milton para los románticos decimonónicos, esto se debe a que en ningún otro momento de la historia literaria inglesa se adoptó con tal vehemencia el dolor como base para la composición poética:

The great Romantic poems were written not in the mood of revolutionary exaltation but in the later mood of revolutionary disillusionment or despair. Many of the great poems, however, do not break with the formative past, but continue to exhibit, in a transformed but recognizable fashion, the scope, the poetic voice, the

design, the ideas, and the imagery developed in the earlier period.<sup>80</sup>

La voz poética y las imágenes poéticas del "periodo anterior" están basadas en aquellas de Milton y en la visión del hombre como víctima de sus propias fallas ante el reconocimiento de sí mismo como ser revolucionario. Y es que hablar de conciencia de sí equivale a reconocer -o al menos a hacer patentes- defectos intrínsecos, los cuales los grandes románticos, a diferencia del Satanás de Milton, son capaces de traducir en una experiencia poética que sublima la desilusión causada por el fracaso inherente al individuo.

El objetivo último de Blake, Wordsworth y Coleridge fue el de igualar la grandeza de la epopeya miltoniana, pero, necesariamente, la introspección romántica hace de ésta una empresa que, a pesar de sus dificultades intrínsecas, desemboca en una relectura de seguimiento y, sobre todo, en un esfuerzo de reestructuración de la prosodia heredada de *Paradise Lost*. Es debido a esto que poemas como "The Prelude", "Jerusalem", u obras de la segunda generación del romanticismo inglés como "Prometheus Unbound", los dos "Hyperion" e incluso "Don Juan", constituyen ensayos exitosos en sí mismos de lo sublime, de la decepción materializada en

---

<sup>80</sup> M.H. Abrams, "English Romanticism: The Spirit of the Age" en *Romanticism and Consciousness*, p. 107.

una poesía consciente de sí y de su posición ante el precursor:

Romantic tradition is *consciously late*, and Romantic literary psychology is therefore necessarily a *psychology of belatedness*. The romance of trespass, of violating a sacred or daemonic ground, is a central form in modern literature, from Coleridge and Wordsworth to the present.<sup>81</sup>

El punto de referencia de esta "belatedness" podría identificarse con la poesía de Milton. No obstante, la "conciencia del retraso" que utiliza Bloom para explicarse la respuesta romántica a Milton es una afectación, un término retórico que responde más a las expectativas psicoanalíticas de un sector de críticos y lectores del siglo XX que al universo emotivo de la poesía romántica inglesa. No se trata de que Byron, Keats y Shelley hayan llegado tarde a la repartición de talento poético, sino que, por el contrario, son proclives a la explotación de dicho talento gracias a su reconocimiento y uso explícito de la influencia de Milton. No obstante, la absorción de los valores prosódico-retóricos miltonianos resulta más compleja para ellos debido a los alcances de Wordsworth en su proyecto poético y dado que - siempre en el caso de la segunda generación de románticos ingleses- el terreno sagrado que apunta Bloom puede identificarse con la voz miltoniana heredada a través de

---

<sup>81</sup> Bloom, *A Map of Misreading*, p. 35.

Wordsworth y Coleridge, la cual los hace autoconscientes en términos poéticos al menos. En un sentido estricto, Wordsworth -y en cierta medida Coleridge- inventó la lírica personal, introspectiva, a través de su lectura de Milton, por lo que Byron, Keats y Shelley debieron enfrentarse a la presencia de la figura de Milton, concentrada y, sobre todo, sublimada, en la psicología poética de Wordsworth.

De esta manera, la sátira nihilista de Byron, tal vez más cercana a la agudeza de siglo XVIII que a sus propios contemporáneos románticos; el escepticismo visionario de Shelley, dividido entre el intelecto y la emoción desbordada; y el naturalismo trágico de Keats, enfundado en posturas heroicas sublimadas, encuentran uno de sus puntos de partida en la epopeya miltoniana, aunque no necesariamente se estancan en ella. A continuación nos concentraremos en la maneras en que los proyectos poéticos de cada uno de los románticos de la segunda generación no sólo terminan de canonizar a Milton, sino que, además, a través de su postura ante la influencia, definen nuestra idea de poesía moderna en inglés.

## Capítulo 2

### El búho y el águila. Keats ante la poesía de Milton

His clenched hand shall uncloze at last,  
I know, and let out all the beauty:  
My poet holds the future fast,  
Accepts the coming ages duty,  
Their present for this past.

**Robert Browning. "Popularity"**

#### I. Keats y su herencia poética

El joven poeta John Keats, durante 1818, año que representaría el apogeo de su inspiración y de su poder creativo, escribió unos cuantos versos que intentaban ser el primer borrador de cierta "Oda a Maia". El poema primigenio estaba contenido en una carta escrita el 3 de mayo del mismo año y dirigida a John Hamilton Reynolds. Los versos rezaban de la siguiente manera:

Mother of Hermes! and still youthful Maia!  
    May I sing to thee  
As thou hast hymned on the shores of Baiæ?  
    Or may I woo thee  
    In early Sicilian? or thy smiles  
Seek as once they were sought, in Grecian isles,  
By bards who died content on pleasant sward  
    Leaving great verse unto a little clan?  
O give me their old vigour, and unheard,  
Save of the quiet Primrose, and the span  
    Of heaven and few ears  
Rounded by thee my song should die away  
    Content as theirs  
Rich in the simple worship of a day.

El lirismo de este poema, nunca desarrollado, es notable por dos razones: el abierto interés de Keats por el mundo mitológico clásico y las posibilidades de exploración formal y temática que éste ofrece, así como el deseo de un retorno al pasado que habría de determinar el desarrollo de su poesía, sobre todo en el fructífero año -en términos creativos- que presencié la escritura de la carta donde aparecen estos versos.

En particular, llama la atención aquella parte de la composición donde se menciona a los poetas de la antigüedad clásica, principalmente por la apasionada petición a la musa: "Oh, give me their old vigour". El uso keatsiano de la oda y sus aspectos temáticos y formales, al menos en este ejemplo, dista de ser original o exclusivo del romanticismo decimonónico. Durante el siglo anterior, la oda había sido explotada con gran éxito y con cierto abuso de la personificación por los poetas de la sensibilidad, sin duda, como respuesta a sus lecturas de la poesía miltoniana.<sup>1</sup> En este caso, Keats se centra en los poderes artísticos que Maia

---

<sup>1</sup> Las odas de William Collins y Thomas Gray, por ejemplo, suman un número considerable e incluyen, entre la más famosas, "Ode on the Poetical Character" y "Ode to Evening", así como "Ode on a Distant Prospect of Eton College", respectivamente. La mayoría de ellas, cabe señalar, presentan reminiscencias notables -que en ciertos casos se traducen en francas reescrituras- de "Lycidas" u "On the Morning of Christ's Nativity", entre otros poemas breves de Milton.

inspira y en la potencialidad de expresión que ella pueda ofrecer a quien le dedique su canto. La voz del poeta desea con fervor la cualidades y el vigor de los bardos del pasado para poder dar pie a composiciones propias que se eleven sin obstáculos a los oídos de una figura olímpica. Podemos especular que tal vez haya sido lo convencional de los versos lo que impidió que Keats continuara escribiendo el poema; y sin embargo, es digno de atención el vistazo que echa a tiempos pretéritos un poeta que ya contaba con una voz propia en esos años. Y es que, por paradójico que parezca, en los albores de su año más prolífico, Keats duda como nunca antes de su originalidad y de su poder de composición, a tal grado que, incluso antes de escribir la misiva antes mencionada, había dicho a su amigo Richard Woodhouse<sup>2</sup> que "there was nothing original to be written in poetry; that its riches were already exhausted - and all its beauties forestalled".<sup>3</sup> Aunque bien podría considerarse una afectación típicamente romántica, la angustia de Keats en cuanto a la falta de originalidad en la poesía puede justificarse con relativa facilidad dados los problemas que atormentaban al poeta en esa época: su largo

---

<sup>2</sup> Famoso abogado, apasionado de la literatura y asesor legal y literario de los influyentes John Taylor y James Hessey, editores de Keats.

<sup>3</sup> Ver Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, p.5.

poema "Endymion" -escrito en la más pura tradición épica del dístico heroico del siglo anterior- acababa de ser masacrado por varios críticos, entre los que se puede mencionar al poco apreciado John Wilson Croker del *Quarterly Review*,<sup>4</sup> además de que su hermano Tom estaba a punto de morir de tuberculosis, enfermedad que ya aquejaba también a Keats. La urgencia por escribir algo significativo, original y de verdadera importancia artística es comprensible si tomamos la figura de Keats como la quintaesencia del poeta romántico impetuoso, desesperado y atribulado por el amor y la inminencia de la muerte. Además, si algo debemos al siglo XIX y a su poesía es el reconocimiento franco a la posición del artista frente a la tradición, una idea que, como ya se mencionó en el capítulo anterior, se había prefigurado desde el siglo XVIII y había causado una necesidad de identificación concebida en un corpus de obras con virtud intrínseca y, por lo tanto, sin un sentido estricto de originalidad potencial:

In eighteenth-century England, the concept of literature was not confined as it sometimes is today to 'creative'

---

<sup>4</sup> William Hazlitt llamó "papa parlante" a Croker en alguna ocasión, dada su irracional costumbre de atacar todo aquello que no se ajustara a sus estándares morales o literarios. La edición de *The Quarterly Review* a la que me refiero aquí corresponde a abril de 1818. En ella, Croker escribe, entre otras cosas: "This author [Keats] is a copyist of Mr. [Leigh] Hunt; but he is more unintelligible, almost as rugged, twice as diffuse, and ten times more tiresome and absurd than his prototype" (ver Jackson Bate, *John Keats*, p. 369).

or 'imaginative' writing. It meant the whole body of valued writing in society: philosophy, history, essays and letters as well as poems. [...]The criteria of what counted as literature were frankly ideological: writing which embodied the values and 'tastes' of a particular social class qualified as literature. [...] At this historical point, then, the 'value-ladenness' of the concept of literature was reasonably self-evident.<sup>5</sup>

Son precisamente estos valores asumidos -y públicos en el sentido más general de la palabra- los que separan a la generalizadora (aunque muy consciente de sí misma) modernidad dieciochesca del carácter especializado de la idea de literatura, e incluso de poesía, del siglo XIX.

La idea contemporánea de literatura y de poesía se deriva de la postura ambivalente del artista dieciochesco ante los monumentos literarios del pasado y de la adopción decididamente individual de esta postura por parte de los poetas decimonónicos. En este sentido, Wordsworth es el primer poeta en afianzar la fuerza introspectiva del romanticismo, y es justo a través de él (y de su asimilación de Milton) que poetas más jóvenes, como el mismo Keats o Shelley, desarrollan proyectos basados en una actitud creativa firme y autodefinitoria frente a los "logros" poéticos del pasado, a través de una novedosa definición de lo que "originalidad" y "creatividad" deberían ser. Nos sorprende de esta manera el

---

<sup>5</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory*, p.17.

advenimiento de una idea de tradición literaria desconocida en siglos anteriores:

What happened first was a narrowing of the category of literature to so-called 'creative' or 'imaginative' work. The final decades of the eighteenth century witness a new division and demarcation of discourses, a radical reorganizing of what we might call the 'discursive formation' of English society. 'Poetry' comes to mean a good deal more than verse: by the time of Shelley's *Defence of Poetry* (1821), it signifies a concept of human creativity which is radically at odds with the utilitarian ideology of early industrial capitalist England.<sup>6</sup>

Es decir, puede afirmarse que para los poetas a partir de Wordsworth y Coleridge, y con la aparición de la revolucionaria obra *Lyrical Ballads*, la poesía se convierte en un acto en esencia individual que ofrece posibilidades estéticas y emotivas potencialmente públicas y, por extensión, sociales. La convivencia entre lo social y lo personal se entiende como un profundo sentimiento de empatía entre lector y poeta, o bien, entre la imaginación perceptiva del lector y la imaginación creativa del poeta, la cual, a su vez, está en función constante de la nueva idea de originalidad del romanticismo. A este respecto, Wordsworth comenta:

Towards the Public, the Writer hopes that he feels as much deference as it is entitled to: but to the People, philosophically characterised, and to the embodied spirit of their knowledge, so far as it exists and moves, at the present, faithfully supported by its two wings, the past

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

and the future, his devout respect, his reverence, is due.<sup>7</sup>

El poeta propone aquí una suerte de reconocimiento profundo entre el escritor y la gente, que, aunque pensada como una entidad plural y en gran medida anónima, encuentra en el conocimiento una fuente de empatía necesariamente individual, personal y, por ello, privada. Aunque los poetas precursores del romanticismo atisbaban ya ciertos niveles de "individualidad estética", por llamarla de alguna manera, es una virtud del romanticismo vincular las experiencias personales con lo sublime del lenguaje poético, un medio de difusión ante todo emotivo, aunque frecuentemente también erudito e intelectual. De esta manera, las posibilidades de la poesía romántica se traducen en una constante exploración de la postura del poeta ante cuestiones que hasta los últimos años del siglo XVIII correspondían a una suerte de "gusto" general definido por lo público en oposición a lo privado o, de manera más específica, a lo personal.

Para Keats, el poeta que con mayor emotividad transmite lo sublime del ser individual a la poesía es, entre sus contemporáneos y sólo después de Milton, el mismo Wordsworth, quien gracias a sus poderes de invención representa la Mente

---

<sup>7</sup> William Wordsworth, "Essay, Supplementary to the Preface" (1815), en *Wordsworth's Literary Criticism*, p. 210.

compleja, "one that is imaginative and at the same time careful of its fruits".<sup>8</sup> Tal complejidad depende en parte de las sensaciones y en parte del pensamiento, o la razón, y sólo con los años puede alcanzar el estatus de Mente filosófica, aquella que Wordsworth explora en su famosa Oda, la cual Keats leyó con asiduidad durante algún tiempo y que contó con una presencia muy contundente en sus propias composiciones poéticas. Y así tenemos, por ejemplo, que para Wordsworth el pasado perdido se perfila como el más vívido de los sueños:

There was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight,  
To me did seem  
Apparelled in celestial light,  
The glory and freshness of a dream.  
(Oda "Intimations", vv. 1-5)

La visión de la niñez matiza el tiempo pretérito con una frescura y un candor que, según se sugiere aquí, resultan imposibles de revivir a menos que el esfuerzo evocador se vea potenciado por la fuerza de la imaginación puesta en práctica a través de la poesía. En cambio, para Keats, las visiones oníricas son imposibles de separar de la vigilia: "Surely I dreamt today, or did I see/ The wingèd Psyche with awakened eyes?" ("Ode to Psyche", vv. 5-6) Para Wordsworth, el poder

---

<sup>8</sup> Carta a Benjamin Bailey, sábado 22 de noviembre de 1817. *The Selected Letters of John Keats*, p. 87. Keats escribe el término "complex Mind" así, con mayúscula.

supremo del poeta se encuentra en las capacidad exacerbada de evocación, en la revivificación poética de "The things which I have seen", pero que "I now can see no more". Además de derivar de Wordsworth la noción de los elevados poderes creativos de la imaginación, Keats encuentra que el poeta puede de hecho experimentar las cosas que ya ha visto, tanto así que la visión del mundo se convierte en fuente de creación: "I see, and sing, by my own eyes inspired".

En "Ode to Psyche", la primera oda importante de Keats, escrita en 1819 y publicada en 1820 en su segundo volumen de obras *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems*, el poeta prepara el camino para lanzarse a un proyecto poético que, a través de la lectura de la obra de Wordsworth, atraviesa voluntariamente los terrenos de la lírica miltoniana. Tanto "Intimations" como "Psyche" descansan en el homenaje que hace Milton a la figura del poeta en "Lycidas", donde el mundo idílico es a la vez evocado y concretado en un entorno pastoril en el que, con una lastimera evocación a las musas, se contrasta la inmortalidad de la poesía (y la fama que en contadas ocasiones ésta conlleva) con el carácter efímero del poeta mismo:

Yet once more, O ye laurels, and once more,  
Ye myrtles brown, with ivy never sere,  
I come to pluck your berries harsh and crude,  
And with forced fingers rude

Shatter your leaves before the mellowing year.  
 Bitter constraint, and sad occasion dear,  
 Compels me to disturb your season due:  
 For Lycidas is dead, dead ere his prime,  
 Young Lycidas, and hath not left his peer.  
 ("Lycidas", vv. 1-5)

La voz de Milton -identificada en este pasaje con el poeta que, para rendir homenaje al talento perdido, busca inspiración no en sí mismo, sino en el reino divino de los olímpicos- encuentra ecos en Wordsworth, quien, aunque como Lycidas, lamenta los dones de una edad que ha desaparecido, proyecta la fuerza poética "In the faith that looks through death, in years that bring the philosophic mind". Esta mente filosófica se identifica con un pensamiento reflexivo que, a su vez, Keats halla "In some untrodden region of my mind", también con referencias spenserianas.<sup>9</sup> Lo que resulta más notable aquí es que Keats logra una inusitada combinación entre la figura poética de alcances épicos de Milton y la introspección sublimada de Wordsworth, para así dar paso a una intensidad emotiva notable a través de una naturaleza evidentemente romantizada:

Yes, I will be thy priest, and build a fane  
 In some untrodden region of my mind,  
 Where branchèd thoughts, new grown with pleasant pain,  
 Instead of pines shall murmur in the wind:  
 Far, far around shall those dark-cluster'd trees  
 Fledge the wild-ridgèd mountains steep by steep;  
 And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,  
 The moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep...

---

<sup>9</sup> Ver *Amoretti* XXII, de Edmund Spenser.

("Psyche", vv. 50-57)

En cuanto a los alcances de "Ode to Psyche", y en particular sobre los versos anteriores, Harold Bloom apunta:

Internalization has taken him [Keats] where he has not been before, and it is always a surprise to realize that this landscape, and this oxymoronic intensity, are wholly inside his psyche. The landscape is Wordsworthian, and the sublimation of a surrendered outside nature would seem to be complete, particularly with the beautiful but defeated image of the wood nymphs reclining on banks of moss, a pastoral sensuality that by being altogether mental suggests a realistic erotic despair.<sup>10</sup>

No obstante, por más wordsworthiano que resulte el paisaje natural, la idea de pérdida y nostalgia que engrandece al poeta, y que al final desemboca en su ensalzamiento a través de lo sublime del entorno, encuentra sus orígenes en Milton:

Return, Alpheus; the dread voice is past  
That shrunk thy streams; return, Sicilian Muse,  
And call the vales, and bid them hither cast  
Their bells and flowerets of a thousand hues.  
Ye valleys low, where the mild whispers use  
Of shades, and wanton winds, and gushing brooks,  
On whose fresh lap the swart star sparely looks,  
Throw hither all your quaint enamelled eyes,  
That on the green turf suck the honeyed showers,  
And purple all the ground with vernal flowers.  
("Lycidas", vv. 132-141)

El "green turf" y las "vernal flowers" que para Milton enmarcan hermosamente la gloria del poeta y de su muerte se convierten en "the hour of splendour in the grass, of glory in

---

<sup>10</sup> Bloom, *A Map of Misreading*, p. 155.

the flower" ("Intimations", vv. 178-9) de la infancia perdida de Wordsworth en un ejercicio de búsqueda interna que Keats no puede dejar de lado y que revive en "deepest grass, beneath the whispering roof/ Of leaves and trembled blossoms" ("Psyche", vv. 10-11), donde el amor entre Psiquis y Eros despierta la imaginación del autoproclamado poeta-sacerdote.

Y aun así, la admiración de Keats por Wordsworth -con todo y su bagaje épico miltoniano interiorizado- es lo que causa una distancia significativa entre ambos. Lo que Keats admira más de Wordsworth no es sólo la vivacidad de sus poderes imaginativos y el reconocimiento del poeta como protagonista de su propia poesía, sino la vena épica que subyace a su obra y que tanta influencia había de ejercer en los poemas más "maduros" y extensos de Keats. No obstante, el proyecto poético de Wordsworth no contempla la posibilidad de poesía épica como objetivo último, sino la interiorización a través de los sentidos del objeto de la poesía; es decir, la asimilación de la figura del poeta mismo, representada en la Oda por el niño-filósofo habitante de una naturaleza que el adulto sólo puede contemplar desde una distancia espacial y temporal.

La distancia que Wordsworth interpone entre objeto y sujeto es, curiosamente, la misma que Keats establece entre su

propio lenguaje poético y el de Wordsworth. Y es que, a pesar de la impresión que en él causaron los descubrimientos imaginativos y poéticos de Wordsworth y sus contemporáneos, Keats resentía "the extent to which poetry now seemed saturated with autobiography, and confined in its subjects to whatever could be wrung out of one's own personal, subjective experience".<sup>11</sup> La separación que Keats marca entre sí mismo y la poesía de Wordsworth tiene que ver con un deseo de introspección poética que, dadas las brechas generacionales, la imaginación del joven poeta y ávido lector de poesía no logra compaginar del todo con su propia visión de lo épico o con sus vivencias del mundo y de la lectura:

And whether Wordsworth has in truth epic passion, and martyrs himself to the human heart, the main region of his song ["The Recluse", v. 41]-in regard to his genius alone-we find what he says true as far as we have experienced and we can judge no further but by larger experience-for axioms in philosophy are not axioms until they are proved upon our pulses: We read fine things but never feel them to the full until we have gone the same steps as the Author.<sup>12</sup>

Keats habla aquí de las diferencias entre Milton y Wordsworth, es decir, de las distancias entre la poesía "imaginativo-sublime" de Milton y las composiciones "imaginativo-referenciales" de Wordsworth, a las cuales no

---

<sup>11</sup> Bate, *John Keats*, p. 324.

<sup>12</sup> Carta a John Hamilton Reynolds, domingo 3 de mayo de 1818, *ibid.*, p. 125.

puede acceder a través de la experiencia propia. La incomodidad de Keats ante el exaltado carácter épico de su antecesor y la visión interiorizada de su contemporáneo es tal, que confiesa en la misma misiva a Reynolds: "So you see how I have run away from Wordsworth, and Milton [...]"

Y no obstante, mientras Keats daba rienda suelta a sus cuitas en cuanto a la inspiración y la influencia, Richard Woodhouse se expresaba de él en los siguientes términos: "Such a genius, I verily believe, has not appeared since Shakespeare and Milton".<sup>13</sup> El entusiasta comentario de Woodhouse resulta involuntariamente irónico. Para Keats, la introspección poética inaugurada por Wordsworth, como ya se ha visto, hace imposible, al menos en teoría, seguir los caminos literarios de los poetas con los que su amigo lo compara. Si bien Keats pensaba que se vería en el panteón de los grandes poetas ingleses tras su muerte, también consideraba que el poeta mismo debía estar involucrado en los temas de su poesía y ser parte integral de ellos, salvando así la distancia entre la experiencia puramente personal y el gusto general y público. La certeza de Keats sobre su lugar en la tradición literaria inglesa representa, en este sentido, un reconocimiento,

---

<sup>13</sup> Jackson Bate, *John Keats*, p. 282.

admirable por su carácter objetivo, de su propia modernidad y originalidad:

We hate poetry that has a palpable design upon us. [...] Poetry should be great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle or amaze it with itself, but with its subject [...] Modern poets differ from the Elizabethans in this. Each of the moderns like an Elector of Hanover governs his petty state, and knows how many straws are swept daily from the causeways in all his dominions and has a continual itching that all the Housewives should have their coppers well scoured: the antients were Emperors of vast provinces, they had only heard of the remote ones and scarcely cared to visit them.<sup>14</sup>

Aquí, Keats se refiere a la naturaleza de la poesía y a la impresión y la emoción que ésta debe causar en el lector, no a través de la forma, sino a través del *objeto* alrededor del que se desarrolla. En este punto, Keats se separa en particular de uno de los "antiguos" que más habría de influir en su poesía: Spenser. Si bien es cierto que el isabelino fue quien lo enseñó a ser poeta, como lo atestigua su largo poema "Imitation of Spenser",<sup>15</sup> muy pronto Keats procuraría dejar de lado las "vastas provincias" de la epopeya nacionalista spenseriana para ocuparse de asuntos poéticos más propios de un lector y escritor de poesía decimonónica. Lo que Keats propone con su separación de los isabelinos (entre los cuales

---

<sup>14</sup> Carta a John Hamilton Reynolds, martes 3 de febrero de 1818, *op.cit.*, p. 108.

<sup>15</sup> El poema fue publicado en 1817 y, como su título sugiere, se trata de un ejercicio de emulación formal y retórica, sobre todo de *The Faerie Queene*.

contempla a Shakespeare, por supuesto) es una definición de su propia modernidad romántica a través de un reconocimiento de los poderes de evocación y recreación del lenguaje poético, lo cual implica una separación significativa de la poesía como instrumento de representación generalizadora. Keats comparte así la idea romántica de que el lenguaje poético es constitutivo, más que representativo del objeto al que alude, lo cual confiere a la poesía una gran calidad de particularización a través de la autoconciencia. Paul de Man dice con respecto a esto:

For it is the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity which exists in the natural object. Poetic language can do nothing but originate anew over and over again; it is always constitutive, able to posit regardless of presence but, by the same token, unable to give a foundation to what it posits except as an intent of consciousness.<sup>16</sup>

Este intento de conciencia es precisamente lo que se puede advertir en el metafórico intento de Keats por definir la modernidad en sus coetáneos. En el símil que el poeta utiliza para delimitar los alcances de la poesía del pasado y, a partir de ellos, sentar las bases del nuevo discurso poético decimonónico (que Keats nombra "moderno"), se advierte lo que determina el curso del proyecto del poeta, además de su conocidísima teoría de "Negative Capability": llevar la

---

<sup>16</sup> Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 6.

introspección fundada por Wordsworth a un nivel retórico que la aleje de la mera recreación de la experiencia individual y que, por el contrario, la acerque cada vez más a lo que de Man llama "the ontological status of the object", al menos en primera instancia. Esta intención de Keats puede observarse, de nuevo, en los primeros versos de "Ode to Psyche":

O Goddess! Hear these tuneless numbers, wrung  
 By sweet enforcement and remembrance dear,  
 And pardon that thy secrets should be sung  
 Even into thine own soft-conched ear...  
 (vv. 1-4)

A pesar de lo convencional que pueda parecer la disminución que con *tuneless* el poeta hace de sus propias capacidades en el primer verso (donde *numbers* se refiere a la medida de los versos), la invocación inicial revela la intención de Keats de convertirse a sí mismo y a su capacidad evocativa en el eje de la oda: con la sintaxis miltoniana de *sweet enforcement and remembrance dear* (en una latinizante combinación de adjetivo-sustantivo/sustantivo-adjetivo), la voz proyecta una conciencia de sí misma que se potencia gracias al oxímoron constante y a la tensión entre *sweet/dear* y *tuneless/pardon*. Así, y con Milton y Wordsworth en mente, Keats se asume como un poeta con un proyecto propio y con una postura que busca afianzarse en la tradición y, sobre todo, en el reconocimiento de los lectores.

Y es aquí donde reside uno de los mayores atractivos de Keats y de su poesía: se trata del romántico joven que asume una madurez poética a través de la autodefinición y de la conciencia de su postura ante la influencia de sus contemporáneos y sus predecesores. Es tal vez esta evaluación que Keats realiza constantemente de sí mismo como representante de una generación particular de poetas lo que resalta entre sus características más notables. Podrá parecer exagerado, pero a decir verdad, es inevitable pensar en lo entrañable que resulta la figura de Keats: su atribulada existencia, su corta edad al morir y los alcances de su obra poética y epistolar lo convierten en uno de los poetas románticos a los que más páginas se le han dedicado, tanto en el campo de la crítica como de la biografía. Es probable que el interés por Keats se funde no sólo en el hecho de que su vida representa la atribulada existencia del artista romántico por antonomasia, sino también, y como ya lo hemos podido ver, en la vehemencia con la que Keats intenta resolver el problema de la originalidad, de su asumida modernidad y de su actitud ante la influencia. En el prefacio a su biografía de Keats, W. Jackson Bate afirma:

It is a commonplace that poetry and indeed all the arts have seemed to become increasingly specialized or restricted throughout the last two hundred and fifty years, and especially during the twentieth century. We

face even more directly the problem that was discussed throughout the fifty years before Keats was born and also throughout his lifetime: where are the Homers and Shakespeares, the "greater genres" -the epic and dramatic tragedy- or at least reasonable equivalents? How much of this is to be explained by the modern premium on originality -by the vivid awareness of what the great art of the past has achieved, and by the poet's or artist's embarrassment before that rich amplitude? [...] In no major poet, near the beginning of the modern era, is this problem met more directly than it is in Keats.<sup>17</sup>

En el estudio de la poesía de Keats, de sus procesos y del papel que desempeña la influencia en su desarrollo, contamos con varias ventajas que nos ayudan a comenzar a responder las preguntas de Bate. Sin embargo, vale la pena ahondar en la implicaciones de este *embarrassment* en el que el crítico parece estar interesado y que ha marcado el estudio de la influencia como un aspecto potencialmente negativo del desarrollo artístico de la poesía, sobre todo a partir de la crítica del siglo XX. Harold Bloom, en cierta medida heredero de Bate y, en muchos sentidos, provocador del abigarramiento en la idea de la vergüenza en la tradición literaria (matizada en su crítica como "la angustia" de la influencia), sostiene que

The young poet, [Wallace] Stevens remarked, is a god, but he added that the old poet is a tramp. If godhood consisted only in knowing accurately what is going to happen next, then every contemporary sludge would be a poet. But what the strong poet truly knows is only that

---

<sup>17</sup> Jackson Bate, *op. cit.*, p. viii.

he is going to happen next, that he is going to write a poem in which his radiance will be manifest.<sup>18</sup>

Lo cautivador de Keats es que, a pesar de su conciencia perenne de la influencia de Wordsworth y, sobre todo, de Milton -o incluso gracias a ella-, en un momento dado, y a partir de la escritura de sus odas más importantes, el poeta joven es al mismo tiempo un poeta "fuerte", capaz de calcular su estatura en el canon poético inglés. Keats parece encarnar lo que para Bloom resulta la paradoja decisiva en el canon literario: la tensión entre lo original y lo puramente mimético, entre lo antiguo y lo nuevo, entre la conciencia activa de la influencia y la resignación ante una posible presión del pasado. Keats es a un tiempo dios y lacayo, maestro y efebo, y tanto su poesía, como su seguimiento emotivo de ella en sus numerosas cartas, lo atestiguan así.

Si hemos de hablar de Keats y del desarrollo de su poesía, en el marco de sus reflexiones sobre la influencia y de la posición que él mismo habría de procurarse en la tradición inglesa, no podemos dejar de hacer referencia a figuras que, además de Milton -o tal vez mejor dicho, junto a él-, habrían de ejercer una influencia decisiva en la última parte de su vida. En cuanto al desenvolvimiento personal y artístico de Keats, los lectores modernos podemos

---

<sup>18</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 152.

considerarnos afortunados: resulta significativo el que, en este sentido, y a diferencia, por ejemplo, de Shakespeare, de cuya vida y procesos sabemos tan poco, Keats sea objeto de extensa documentación y estudio, al grado que W.H Garrod, editor de su poesía completa, comente: "Of no other poet do we know so well both what he is and how he came to it".<sup>19</sup> El bagaje documental con el que contamos sobre la vida y obra de Keats llega a nosotros gracias al afán de preservación de familiares y amigos que vieron en él a un verdadero genio, equiparable a las grandes figuras literarias del pasado, a las que Keats, al menos en una explosión de lirismo juvenil, deseó unirse en algún momento. Gracias a esto, el rastreo de influencias en Keats puede resultar relativamente objetivo y verosímil, ya que contamos con un canon poético keatsiano cuya construcción muestra equivalencias con aquellas figuras de Shakespeare o Milton que la tradición ha moldeado.

Y sin embargo, a diferencia de estos dos poetas proverbiales, en Keats puede advertirse un desarrollo personal que se desenvuelve a la par de su crecimiento como poeta. Tal vez sea la figura de Keats el mejor ejemplo en la tradición poética inglesa de la construcción de un monumento literario en vida propia del poeta. Keats mismo estuvo consciente del

---

<sup>19</sup> Garrod, *Keats. Poetical Works*, introducción, p. XXV.

nicho que ocuparía -y que a la edad de 22 años de hecho ya comenzaba a ocupar- en el panteón de la poesía: "I think I shall be among the English poets after my death", decía en una carta a sus hermanos en 1818.<sup>20</sup> Pero, curiosamente, en ese mismo documento se queja de que "We have no Milton",<sup>21</sup> en aparente contradicción con la visión que tenía de sí mismo como creador y todavía afectado por los brutales ataques de la crítica a su poesía más juvenil. A esto se suma su propio reconocimiento de ciertas fallas en la composición de *Endymion*, el que quiso ser su primer poema de alcances épicos:

Knowing within myself the manner in which this Poem has been produced, it is not without feeling of regret that I make it public.

What manner I mean, will be quite clear to the reader, who must soon perceive great inexperience, immaturity, and every error denoting a feverish attempt, rather than a deed accomplished. [...]

This is not written with the least atom of purpose to forestall criticisms of course, but from the desire I have to conciliate men who are competent to look, and who do look with a zealous eye, to the honour of English literature.<sup>22</sup>

Como se puede notar, la reconciliación entre poesía, originalidad y talento no representa un proceso sencillo en el

---

<sup>20</sup> Carta a George y Georgiana Keats, miércoles 14 de octubre de 1818, en *The Selected Letters...*, p. 154.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 159. Aquí Keats se refiere a Milton no únicamente como poeta, sino como ejemplo de un patriotismo y una integridad moral que, según consideraba, en su época eran ya una rareza en Inglaterra.

<sup>22</sup> Prefacio de Keats a "Endymion", escrito el 10 de abril de 1818. Garrod, *op. cit.*, p. 54.

quehacer artístico de Keats. Por una parte, tenemos en el poeta una conciencia de sí que se expresa abiertamente en su obra epistolar y en lo prolífico de su producción, extraordinaria para alguien de su edad. Por otro lado, nos encontramos con una constante preocupación por los logros de poetas anteriores a él, a quienes recurría con fines estéticos y de asimilación temática y estilística. Se sabe que Keats leía casi obsesivamente a Shakespeare, en particular *King Lear* antes de empezar a escribir *Endymion*,<sup>23</sup> y, tiempo después, previo a la composición de *Hyperion* y *The Fall of Hyperion*, a Milton, poniendo especial atención a *Paradise Lost*. Y no obstante, Keats, al menos en principio, parecía sentirse más cómodo aceptando la conciencia trágica de Shakespeare que la epopeya sublime de Milton. Y aun así, mientras el poeta pide al misterioso lector de sus sonetos

No longer mourn for me when I am dead [...]  
 Nay if you read this line, remember not  
 The hand that writ it, for I love you so  
 That I in your sweet thoughts should be forgot,  
 If thinking on me then should make you woe...  
 (Soneto LXXI)

Keats resuelve explorar las posibilidades que representa la muerte temprana para el poeta, no solicitando un recuerdo para sus versos, sino reflexionando con actitud casi solipsista y nihilista las consecuencias del olvido y de la partida:

---

<sup>23</sup> Cfr. Jackson Bate, *John Keats*, p. 193.

When I have fears that I may cease to be  
 Before my pen has glean'd my teeming brain,  
 [...]then on the shore  
 Of the wide world I stand alone, and think  
 Till love and fame to nothingness do sink.  
 (Soneto VII)

Son su juventud enfermiza y la certeza de una muerte relativamente cercana lo que hace a Keats retomar los temas de la permanencia del artista y de la fama -o la posible falta de ella- tras de su desaparición de este mundo. No sorprende que, de su lectura de los sonetos de Shakespeare, Keats rescate estos dos temas y les dé un giro que resulta por demás conmovedor. Sin embargo, lo que parece preocupar a Keats aquí no es la posibilidad de la fama eterna en sí misma, sino el hecho de que la muerte impida el ejercicio exitoso de sus facultades imaginativas en sus versos. Al igual que en el soneto de Shakespeare, la muerte dispara la escritura del poema, pero en Keats la conciencia trágica reside, más que en una petición de olvido, en la certeza de él.

Aunque Keats está consciente de las consecuencias de "lo agri dulce de este fruto shakespeariano", como llama él mismo a la conciencia de lo trágico en su soneto "On sitting down to read King Lear once again", queda claro que sus intenciones en cuanto a la escritura de versos no pueden avenirse del todo a la amplitud de los temas de Shakespeare o a sus logros en su

afán de retratar las diferentes facetas de la naturaleza humana: "While [Shakespeare] darts himself forth, and passes into all the forms of human character and passion, the one Proteus of the fire and the flood; [Milton] attracts all forms and things to himself, into the unity of his own IDEAL".<sup>24</sup> Es justamente esta particularización del ideal poético lo que atrae a Keats de Milton. Al mismo tiempo, y en un proceso inverso, mientras más lee Keats a Shakespeare, más se da cuenta de que su propio proyecto poético, en tanto que reflejo de los poderes imaginativos del poeta, debe alejarse de los ideales de amplitud de los "emperadores" del pasado para dar cabida a la individualidad del presente, a la definición del artista como heredero y potenciador de la tradición a la que pertenece.

Llama la atención, en este sentido, que Keats haya encontrado en su lectura y relectura de *Paradise Lost* un modelo sólido y redondeado de aquella amplitud temática en principio isabelina (y, por extensión, shakespeariana) que el poeta romántico identifica con el término "disinterestedness"<sup>25</sup> y convierte en todo un ideal para su

---

<sup>24</sup> Joseph A. Wittreich, *The Romantics on Milton*, p. 322.

<sup>25</sup> Keats usa por primera vez el término en una carta a la familia de Hamilton Reynolds fechada el 14 de septiembre de 1817. Es probable que la idea de "disinterestedness" fuera tomada de *Principles of Human Action* de Hazlitt (1805). Según Jackson Bate:

proyecto épico. El repaso que hizo Keats de la obra y la figura miltonianas es esencial en este sentido por una razón fundamental: "For the Romantic writers, Milton was, to a greater extent than Shakespeare, the prime precursor poet".<sup>26</sup> Y sin embargo, decimos que esto es digno de atención en el caso de Keats porque la idea de Milton como "principal precursor" resulta en gran medida paradójica: tras la debacle crítica de "Endymion" -su proyecto épico quizá más inmaduro y, curiosamente, más isabelino, junto con "The Eve of St. Agnes" al menos en términos formales y alegóricos- Keats finalmente adopta el modelo de *Paradise Lost* para iniciar una epopeya propia, *Hyperion*, muy a pesar de sus deseos de huir de Milton y de los ecos de éste en Wordsworth, como ya lo había admitido en sus misivas.

De cualquier manera, todo indica que a Keats accede a la grandilocuencia de la epopeya a través de su referente más

---

The essence of it [disinterestedness] was the dependent, sympathetic, projective nature of the self (or of the imagination and all that the term may include). Even the most inveterate selfishness involves a detour: our imagination has to latch upon some fixed, limited (and often false) conception of ourselves and of our needs and security; and the images or abstractions with which the imagination becomes identified in such cases are just as much of the mind-the act involves just as much of a projection-as other sympathetic identifications more altruistic of more mentally nourishing and formative. We could not [...] "love" ourselves-our imagination could not "identify itself" with our own future interests-were we not equally capable of identifying ourselves with other interests (*John Keats*, p. 586).

<sup>26</sup> Peter J. Kitson, "Milton: the Romantics and After", en *A Companion to Milton*, p. 463.

inmediato en esos ámbitos literarios. El mito artúrico, veta de la gran poesía épica spenseriana y de los versos tempranos de Keats, parece para 1818 un recurso alegórico, un sueño mágico, aunque muy admirable. En términos temáticos e incluso formales, esto se aleja de la intimidad sublime, identificada con la oscuridad y la apoteosis que Keats busca en su poesía más madura y que Edmund Burke ya había notado desde el siglo XVIII en *Paradise Lost*. Al discutir la descripción de Satanás, por ejemplo, Burke apunta:

Here is a very noble picture; and in what does this poetical picture consist? in images of a tower, an archangel, the sun rising through mists, or in an eclipse, the ruin of monarchs, and the revolutions of kingdoms. The mind is hurried out of itself, by a crowd of great and confused images; which affect because they are crowded and confused.<sup>27</sup>

Lo que más atrae a Keats de *Paradise Lost* es la nobleza que Burke utiliza como ejemplo de lo sublime en la literatura. En el año que Keats dedicó a la lectura de la epopeya miltoniana, el deseo de composición de un poema en estos términos se convirtió en una prioridad, a pesar del intento fallido del "Endymion". De hecho, Keats no había abandonado del todo la idea de un poema grandilocuente que combinara la grandeza retórica de la poesía precedente a él con sus intereses de

---

<sup>27</sup> El comentario de Burke se refiere al libro I, versos 589-99 de *Paradise Lost*, un pasaje al que ya nos habíamos referido antes. A *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, pp. 105-106.

exploración de la individualidad del poeta. En el mismo prefacio donde da la razón a la crítica en cuanto a la inmadurez y el abigarramiento de "Endymion", Keats confiesa: "I hope I have not in too late a day touched the beautiful mythology of Greece, and dulled: for I wish to try once more, before I bid it farewell".<sup>28</sup> En *Hyperion* encontraría Keats la oportunidad no sólo de volver a explorar las posibilidades poéticas de la mitología griega, sino de darle un tratamiento que lo acercaría como nunca antes a la poesía de Milton y que, paradójicamente, marcaría una separación evidente de él en cuestiones retóricas y estilísticas.

### I. El drama de Hiperión

En general, la crítica ha considerado el *Hyperion* de Keats su poema más miltoniano. En este poema de considerable extensión, Keats combina sus influencias más decisivas para iniciar el periodo más memorable de su desarrollo como poeta:

For a year and a half he had been saturating himself in Shakespeare, and more lately Milton, convinced that if we mean what we say when we praise their achievement, we should not remain cozily on a perch in our small territory, asleep to the day and awake only in the protective dark of our subjectivity.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Garrod, *op.cit.*, p. 54.

<sup>29</sup> Jackson Bate, *op.cit.*, p. 388.

El proyecto de *Hyperion* en este sentido habría de representar para Keats un abandono de los ejercicios imitativos spenserianos que habían marcado el desarrollo de su poesía temprana y que, en gran medida, habían anunciado el fracaso de "Endymion" como gran poema épico. Así, *Hyperion* sería el parteaguas entre un proyecto poético caracterizado por la pasión juvenil del romanticismo exacerbado y la madurez de un poeta que se muestra no sólo deseoso de asimilar y asumir sus influencias, sino de utilizarlas como punto de apoyo para la creación de un discurso esencialmente individual y cognoscitivo. De esta manera, el problema de la influencia se resuelve en Keats, al menos en las primeras etapas de la escritura de *Hyperion*, gracias a la composición del poema como un proyecto multifacético, plural en su estructura prosódica:

Divided before several ideas -the intensity and range of classical and Miltonic epic (he had also been reading Dante), the Wordsworthian and modern exploration of the human mind, and as an ultimate ideal, the Shakespearian drama- he could not focus solely on one and shut his eyes to the others. He could proceed only through assimilation, not exclusion.<sup>30</sup>

Aun así, cuando el lector recorre los versos de *Hyperion*, la idea de división estilística y temática que propone Bate pronto se convierte en una certeza de unidad formal que encuentra un eje en la poesía de Milton y en *Paradise Lost* de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 388-89.

manera particular. La grandiosidad tonal de este referente nacional, en su propia lengua, por supuesto, resultaba irresistible. Así también, las ventajas que ofrecía en términos de prosodia el uso del verso blanco (en profundo contraste con la rigidez de los dísticos heroicos de *Endymion*, causantes en gran medida de la "mawkishness" o sensiblería que, según sus propias palabras, aquejaron su composición) pusieron ante Keats la posibilidad de una obra de grandes vuelos poéticos que, al mismo tiempo, reflejara los niveles de conciencia de sí y de madurez imaginativa que su herencia wordsworthiana le exigía:

[Keats] had himself begun to feel the weakness of his verse and was half consciously looking for help before writing his second long piece, when at the suggestion of his friends he took up *Paradise Lost* and found there what he needed. He could hardly have done better. The poem possesses the color, the richness, the imaginative appeal, and the prosodic beauty that he craved, as well as the vigor, the classic restraint, and the sublimity that his own verse had lacked.<sup>31</sup>

No obstante, a pesar de todas estas cualidades que Keats encontró de pronto en *Paradise Lost* y que relacionaba con un modelo de poesía épica asequible e incluso necesario, es conocido que el poeta tenía una actitud reticente a abandonarse, por así decirlo, al ideal miltoniano de grandeza

---

<sup>31</sup> Raymond Dexter Havens, *The Influence of Milton on English Poetry*, p. 202. Los amigos cercanos de Keats a los que se refiere Havens eran Benjamin Bailey y Joseph Severn, apasionados lectores y admiradores de la poesía de Milton.

prosódica. Un par de años antes de contemplar siquiera el inicio de su proyecto épico, en su "Ode to Apollo" de 1815, Keats asimilaba, cauteloso pero aun así extasiado, la influencia miltoniana en los siguientes versos reverenciales:

`Tis awful silence then again;  
 Expectant stand the spheres;  
 Breathless the laurelled peers,  
 Nor move, till ends the lofty strain,  
 Nor move till Milton's tuneful thunders cease,  
 And leave once more the ravish'd heavens in peace.  
 (vv. 18-23)

Toda actividad poética parece terminar, y de hecho, debe cesar mientras se dejen oír los "afinados truenos" de Milton, que parecen ensordecen y acallar a cualquier posible rival en rima. Estos pareados reflejan una preocupación que aquejó a Keats desde el inicio de sus años como poeta consciente de una necesidad creativa que sólo la epopeya o la poesía heroica puede satisfacer. Cuando Keats se acerca a *Paradise Lost* en busca de inspiración para lo que habría de ser su gran poema épico, en términos prácticos se dirige a un callejón sin salida donde ya habían acabado sobre todo sus antecesores dieciochescos. Sin embargo, esto no significa que las preocupaciones de Keats en cuanto al bien o el mal que Milton pudo haber causado al mundo hubiesen significado un regreso a la "sensiblería" contemplativa de la que había sido presa durante la composición de *Endymion*. Muy por el contrario, la

prosodia miltoniana habría de brindarle la oportunidad de ejercitar la imaginación a través de lo sublime: "What the imagination seizes as Beauty must be truth -whether it existed before or not- for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty".<sup>32</sup> En ningún otro lugar encuentra Keats mejor ejemplo del ideal sublime que en la poesía de Milton, fuente también de su entendimiento de la imaginación como capacidad cuasi divina, inconmensurable y determinante de la capacidad poética y la verdad: "The Imagination may be compared to Adam's dream -he awoke and found it truth".<sup>33</sup> Por supuesto, este tipo de imaginación es exclusiva del poeta, según la visión de Keats. La posibilidad de concretar lo sublime a través de la palabra se da sólo mientras la imaginación como capacidad independiente y la mente del poeta se mantengan en cooperación constante a través de la inspiración, representada en Milton por el hálito divino y dador de vida de Dios. El despertar de

---

<sup>32</sup> Carta a Benjamin Bailey, sábado 22 de noviembre de 1817. *The Selected Letters...*, p. 88. Esta idea de la relación entre verdad y belleza se encuentra desarrollada en la famosa "Ode on a Grecian Urn", donde Keats afirma: "Beauty is truth, truth beauty, -that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know".

<sup>33</sup> La referencia es a *Paradise Lost*, VIII, 460-90, donde Adán narra la creación de Eva a partir de su propia costilla. La verdad se revela a Adán no sólo a través del resultado del acto creativo de Dios, sino también gracias a que, a través de su "internal sight", es capaz de presenciar la gloria del Creador en una vívida experiencia onírica.

Adán y su visión de la creación de Eva son el perfecto ejemplo para Keats de la relación constante entre verdad y belleza, así como entre la capacidad contemplativa y el poder creativo del poeta:

[...] what seemed fair in all the world seemed now  
 Mean -or in her summed up, in her contained,  
 And in her looks, which from that time infused  
 Sweetness into my heart, unfelt before,  
 And into all things from her air inspired  
 The spirit of love and amorous delight.  
 (*Paradise Lost*, vv. 472-77)

Eva encarna la verdad de la creación y la belleza de lo creado en un solo cuerpo que, fruto de la inspiración divina en sí mismo, es fuente de inspiración amorosa y casi artística para Adán. De manera similar, para Keats la imaginación ocasiona en el poeta una suerte de "deseo" creador, el cual va de la mano de un evidente ardor por lo sublime, lo grandioso y lo grandilocuente de la poesía y, por consiguiente, de la mente compleja, o el genio del poeta.

Esta visión inspiradora de lo sublime es el origen de la preferencia de Keats por *Paradise Lost* como base inicial para su composición de *Hyperion*. La lectura cuidadosa de Keats del poema de Milton evidencia no sólo un seguimiento constante y detallado de los temas relacionados con el desarrollo de lo sublime en *Paradise Lost*, sino también una tendencia del joven poeta a señalar (para una reutilización propia) rasgos

poético-prosódicos relacionados con un ideal de genio o genialidad determinante en el desarrollo de la epopeya romántica keatsiana. En su volumen personal de *Paradise Lost*, Keats apunta en el frontispicio lo que desde su punto de vista constituye el genio miltoniano. He aquí la glosa:

The Genius of Milton, more particularly in respect to its span in immensity, calculated him, by a sort of birthright, for such an 'argument' as the paradise lost. he had an exquisite passion for what is properly in the sense of ease and pleasure poetical Luxury—and with that it appears to me he would fain have been content if he could so doing have preserved his self respect and feel of duty perform'd—but there was working in him as it were that same sort of thing as operates in the great world to the end of a Prophecy's being accomplish'd—therefore he devoted himself rather to the Ardours than the pleasures of Song, solacing himself at intervals with cups of old wine—and those are with some exceptions the finest parts of the poem. ~~In some par~~ With some exceptions—for the spirit of mounting and adventure can never be unfruitful or unrewarded—had he not broken through the clouds which envelope so deliciously the Elysian field of Verse and committed himself to the Extreme we never should have seen Satan as described.<sup>34</sup>

La visión de Keats sobre el genio de Milton es crucial para la comprensión de la influencia que *Paradise Lost* ejerció sobre su poesía, sobre todo en el proyecto épico de *Hyperion*. Resulta evidente que lo más admirable de Milton es lo que Keats llama "lo apropiado" en términos de prosodia y, en particular, de elocuencia poética. Aquí, Keats reafirma algo que ya había expuesto en varias de sus cartas y que se relaciona con la naturaleza innata del genio poético,

---

<sup>34</sup> Beth Lau, *Keats's Paradise Lost*, p. 71.

característica inalienable del gran poeta y determinante del curso de la epopeya tanto en sus antecesores como en él mismo. Es en este terreno que Keats busca una identificación con un tipo de genialidad que, según la visión romántica de la capacidad creativa, corresponde a una suerte de entidad total y totalizadora, innata en el poeta aunque no por ello exclusiva y sí, en cambio, generadora de sublimidad y originalidad poética. No obstante, y a pesar del grado de abstracción que pueda detectarse en las ideas de Keats sobre el genio de Milton (al compararlo, por ejemplo, con los efectos de la profecía hecha realidad), es de resaltar la atención a la importancia de la lengua en el desarrollo de una obra poética determinada por la genialidad, la cual "must be imaginative and not abstract, and [...] it must look at all the qualities of things and not at the general natures".<sup>35</sup>

Para Keats, la grandeza de *Paradise Lost* no radica sólo en el hecho de que el poema es un reflejo fehaciente del lujo poético de Milton, sino en la certeza de que esta característica puede aprovecharse para explorar las posibilidades de un poema épico "moderno" que, emulando los "extremos" miltonianos, resulte más fiel a los placeres románticos que Keats mismo contrasta con el ardor puro de su

---

<sup>35</sup> Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, p. 289.

antecesor. Para Keats, las admirables "copas de vino añejo" en la que se regodea la epopeya miltoniana corresponden a la naturaleza de la lengua y el registro de Milton; también son, sin embargo, arcaizantes, extranjerizantes, bombásticas, grandilocuentes.

Paradójicamente, gran parte de esto es lo que Keats quiere para *Hyperion*, pero al mismo tiempo, es justo lo que desea evitar. Al embarcarse en el proyecto de su epopeya, Keats busca particularizar la aventura espiritual pero impía de Satanás en un discurso poético que, aunque impregnado de grandiosidad prosódica, se vuelca en sensaciones y sentimientos propios, representados por figuras míticas griegas muy humanizadas y romantizadas.

No cabe duda que estas aspiraciones, fundamentales para la caracterización de la poesía keatsiana como ejemplo de la fusión romántica entre lo bello, lo sublime y lo personal, lo convierten, como afirmarí­a Richard Woodhouse, en "personification of the Epic poet, when the enthusiasm of inspiration is upon him".<sup>36</sup> Entusiasmo poético es lo que le sobra a Keats al inicio de la escritura del *Hyperion*, y tal emoción creativa encuentra su fuente más inmediata en *Paradise*

---

<sup>36</sup> Woodhouse fue uno de los lectores y críticos más entusiastas de Keats durante la segunda mitad del siglo XIX. Ver Stuart M. Sperry, "Richard Woodhouse's Interleaved and Annotated Copy of Keats's Poems" en *Literary Monographs I*, p. 154.

*Lost*. Keats mismo afirma: "I am convinced more and more day by day that fine writing is next to fine doing, the top thing in the world, the *Paradise Lost* becomes a great wonder".<sup>37</sup> No sorprende que, para Keats, el mejor ejemplo de buena escritura sea un poema que, en medio de grandes vuelos, intente justificar ante el hombre los misteriosos caminos del Señor. Después de todo, ¿qué empresa más sublime que ésta puede abordarse en la poesía, ya sea esta épica, lírica o dramática? No obstante, lo que sorprende más de la empatía entre el proyecto épico keatsiano y la epopeya de Milton son los paralelos emotivos que dan lugar a ambos en primera instancia. Como se señaló en el capítulo anterior, la necesidad de Milton de justificar la razón divina ante los ojos del hombre se debe en gran medida a la decepción: sus compatriotas acababan de traicionar el ideal republicano en favor de la corrupta monarquía restaurada. Milton presenta en *Paradise Lost* a la humanidad caída y, por ende, representa en la epopeya de alcances clásicos lo trágico de semejante condena: "Milton's presentation of human history in *Paradise Lost* is much closer to Lucan's tragic vision [...] than to any form of republican triumphalism..."<sup>38</sup> El lenguaje y el tono de la epopeya se

---

<sup>37</sup> Carta a Hamilton Reynolds, martes 24 de agosto de 1819.

<sup>38</sup> David Norbrook, *Writing the English Republic*, p. 465.

ajustan perfectamente a la expresión del gran sentimiento de decepción del poeta.

Keats no está lejos de estos sentimientos cuando decide comenzar a escribir *Hyperion*. Sin embargo, la causa de la decepción de Keats es menos general y más personal, menos política y más artística, al menos en cierto sentido. La revolución que Keats defiende no representa un rechazo a la represión monárquica, sino una lucha contra la presión de lo que se presume moderno y original en el universo creativo del joven poeta. Una vez más, la revolución poética que Keats abrazó en *Endymion* y que se precipitó en un rotundo fracaso da pie, en el terreno privado del poeta, a una decepción que sólo encuentra su catarsis en el registro de la epopeya. Justo antes de comenzar a escribir *Hyperion*, Keats comenta en cuanto a la crítica de su anterior y malograda incursión en la grandilocuencia poética:

Praise or blame has but a momentary effect on the man whose love of beauty in the abstract makes him a severe critic on his own Works. My own domestic criticism has given me pain without comparison [...], and also when I feel I am right, no external praise can give me such a glow as my own solitary reception & ratification of what is fine.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Carta al editor James Augustus Hessey, 8 de octubre de 1818.

Pero, al igual que en el caso de Milton, para Keats la decepción se transforma en impulso creativo, como la aclara más adelante en la misma carta:

I will write independently. -I have written independently *without Judgement*. -I may write independently, & *with Judgement* hereafter. The Genius of Poetry must work out its own salvation in a man: It cannot be matured by law and precept, but by sensation and watchfulness in itself. That which is creative must create itself. In *Endymion* I leaped headlong into the sea, and thereby have become better acquainted with the Soundings, the quicksands, and the rocks, than if I had stayed upon the green shore, and piped a silly pipe, and took tea and comfortable advice. I was never afraid of failure; for I would sooner fail than not be among the greatest.

El orgullo del poeta así como sus osadas aseveraciones en cuanto al juicio y a la experiencia artística quedan de manifiesto incluso al analizarse las posibles razones de Keats para retomar "la bella mitología de los griegos" en *Hyperion*. Como proyecto épico, el fragmento presenta varias ventajas sobre, digamos, la admirada lírica wordsworthiana. Las consecuencias inmediatas del conflicto entre los titanes y los olímpicos ofrece a Keats no sólo la oportunidad de retomar el tema griego, sino de poner en práctica las bondades prosódicas de la epopeya (sobre todo miltoniana) y de explorar las necesidades de autodescubrimiento propias de su modernidad literaria:

The subject, if imaginatively approached, seemed to have several diverse possibilities; an exploration of the development of consciousness, epic grandeur, and

possibly even something of drama were all potentially there in solution.<sup>40</sup>

Evidentemente, las figuras del titán Hiperión y de su desgraciada raza son proclives a la grandiosidad y deificación, además de que el mito griego resulta mucho más flexible, ajustable y, necesariamente, extenso que el repertorio bíblico de Milton. Y aun así, para Keats el tema de la caída y la posibilidad de un nuevo ascenso -por falaz que resulte- demuestran ser irresistibles. De este punto de convergencia parten justamente los acercamientos y confrontaciones de *Hyperion* con *Paradise Lost*.

Así pues, la idea de condena y de decepción convierten a Milton en el modelo épico de Keats, en un parámetro de categorización, aunque, como lo confirman los versos iniciales de *Hyperion*, las similitudes entre un poema y otro no correspondan del todo en cuanto a intención prosódica. La visión de lo sublime -componente indispensable de las ambiciones épicas de Keats- inunda el poema desde el inicio y cobra intensidad en la angustia del destierro y el abandono:

Deep in the shady sadness of a vale  
 Far sunken from the healthy breath of morn,  
 Far from the fiery noon, and Eve's one star,  
 Sat grey hair'd Saturn quiet as a stone,  
 Still as the silence round about his Lair.  
 Forest on forest hung above his head,  
 Like Cloud on Cloud. No stir of air was there,

---

<sup>40</sup> Jackson Bate, *op. cit.*, p. 390.

Not so much life as on a summer's day  
 Robs not at all the dandelion's fleece:  
 But where the dead leaf fell, there did it rest.  
 A stream went voiceless by, still deadened more  
 By reason of his fallen divinity  
 Spreading a shade: the Naiad mid her reeds  
 Press'd her cold finger closer to her lips.  
 (I, 1-14)

Alrededor de 250 años tuvieron que pasar en la historia literaria inglesa para que un poema pudiese iniciar con la hiperbólica fuerza épica de la que hace gala el *Hyperion* de Keats. Este vigor, no obstante, proviene del interés keatsiano por lo sublime, el cual puede observarse incluso desde el primer verso, donde lo majestuoso se identifica con el oscuro y angustioso espacio que enmarca la derrota del titán. Adjetivos como "deep", "shady" y "sunken" remiten al estado de contemplación impuesto en el que se encuentra Saturno, quien, sumido en la tristeza de su nuevo estado, recuerda el trance del Satanás miltoniano. El ángel traidor, sumido en "the deep tract of Hell", es a su vez comparado con algún miembro de la raza de los titanes:

Thus Satan talking to his nearest mate  
 With head uplift above the waves and eyes  
 that sparkling blazed. His other parts besides,  
 Prone on the flood, extended long and large,  
 Lay floating many a rood in bulk as huge  
 As whom the fables name of monstrous size:  
 Titanian or Earth-born that warred on Jove,  
 Briareos or Typhon, whom the den  
 By ancient Tarsus held, or that sea-beast  
 Leviathan, which God of all his works  
 Created hugest that swim th' ocean-stream.  
 (P.L., I, 195-201)

Saturno es una figura que inevitablemente se caracteriza aquí con base en la monumentalidad, rasgo que, si bien se relaciona en primera instancia con la dimensión ("Forest on forest hung above his head" en el caso de Saturno o la "monstruous size" de Satanás), adquiere una peculiar perspectiva semántica al presentarse en un contexto de esencia reconociblemente sublime y marcado por la idea de oscuridad y decepción trágica. En este sentido, la figura de Saturno constituye una herencia decididamente miltoniana: "No person seems to have better understood the secret of heightening, or of setting terrible things in their strongest light by the force of a judicious obscurity, than Milton".<sup>41</sup> La elevación o monumentalización de las figuras épicas a través de su contraste con un ambiente de desolación es lo que hace que Burke utilice a Milton como ejemplo de escritura de lo sublime y, casi como consecuencia, lo que lleva a Keats a explorar los efectos de un recurso poético correspondiente en su propio poema. El resultado de la yuxtaposición de lo grandioso con lo sombrío es una tensión prosódica equiparable a aquella del oxímoron que, en una clara *coincidentia oppositorum*, permite

---

<sup>41</sup> Edmund Burke, *op.cit.*, p. 103.

que las figuras centrales de los poemas, en particular las de *Hyperion*, se catapulten a un ideal épico-divino.

En este sentido, la tensión de los contrastes en *Paradise Lost* da lugar a un *corpus* de figuras monumentales que Keats aprovecha en su propio poema para otorgar a su visión épica un carácter particular que se identifica con la metáfora grandilocuente, especialmente en aquellos en que lo visual prevalece. Para Keats, es en estos contrastes donde reside la grandeza del poema de Milton y donde, por consiguiente, debe radicar la grandeza de *Hyperion*:

There is a greatness which the *Paradise Lost* possesses over every other poem—the Magnitude of Contrast and that is softened by the contrast being ungrotesque to a degree—Heaven moves on like music throughout—Hell is also peopled with angels it also move[s] on like music not grating and harsh but like a great accompaniment in the Base to Heaven<sup>42</sup>

La magnitud de contraste que Keats subraya corresponde al carácter oximorónico de la épica miltoniana, que, como ya hemos mencionado, se da a partir de una superposición de características identificables con lo grandioso, la gravedad del tono poético y la oscuridad prevaleciente en un ambiente de decepción y desolación. Nótese, por ejemplo, que en versos como:

---

<sup>42</sup> Lau, *op. cit.*, p. 71. Ésta es una glosa de Keats que, en su copia de *Paradise Lost*, puede encontrarse como comentario al argumento inicial del primer libro del poema.

Nine times the Space that measures Day and Night  
 To mortal men, he with his horrid crew  
 Lay vanquisht, rowling in the fiery Gulfe  
 Confounded though immortal: But his doom  
 Reserv'd him to more wrath; for now the thought  
 Both of lost happiness and lasting pain  
 Torments him; round he throws his baleful eyes  
 That witness'd huge affliction and dismay  
 Mixt with obdurate pride and stedfast hate.  
 (P.L., I, 50-59)

la musicalidad general del poema (que refleja el armonioso contraste, por así decirlo, entre la situación de los ángeles en el cielo y los demonios en el infierno) se concentra en esta descripción inicial del hórrido lugar donde se encuentra Satanás y en la reacción de éste ante la terrible visión. Gracias a pares contrastantes como "Day and Night", "lost happiness and lasting pain", "obdurate pride and steadfast hate", el ritmo del pasaje se torna casi secuencial, reforzado por la posible rima asonante entre "dismay" y "hate", la cual se ve favorecida por la correspondencia de sus vocales abiertas. Nótese, sin embargo, que la descripción dista de ser visual y se concentra en las emociones que inspira el "espacio" que contiene a Satanás. Las únicas dos referencias físicas ("fiery Gulfe" y "baleful eyes") componen el marco donde la confusión, la ira, el orgullo y el odio se conjugan en una ambientación impresionante y abigarrada, aunque "ungrotesque", como apunta Keats. Igualmente impresionante es la ambientación del inframundo en *Hyperion*, si bien la

grandiosidad de Saturno obedece a una caracterización de índole diferente:

Along the margin-sand large foot-marks went,  
 No further than to where his feet had stray'd,  
 And slept there since. Upon the sodden ground  
 His old right hand lay nerveless, listless, dead,  
 Unsceptred; and his realmless eyes were closed;  
 While his bow'd head seem'd list'ning to the Earth,  
 His ancient mother, for some comfort yet.  
 (*Hyperion*, I, 15-21)

Keats encuentra para su poema una musicalidad que recuerda la de *Paradise Lost* en un sentido mucho más amplio de lo que el uso común del verso blanco pudiera sugerir. Los "pares rítmicos" de Milton en el pasaje citado antes corresponden aquí a términos compuestos como "margin-sand" y "foot-marks" que, junto con la secuencia de adjetivos, determinan el ritmo en esta sección del poema: "nerveless", "listless", "dead", "unsceptred". En cuanto a estos términos,

The adjectival contortion Keats coins with "nerveless" (availing, too, a redundant ghostly hint of a negative prefix: ne) marks a depletion anatomical and spiritual at once, a giant potency not only enervated but potentially cowed. As the turn of the line prolongs "dead" into "dead/un," it hails another neologism, "Unsceptred": the hand bereft of its emblem of authority. So, too, "realmless eyes," disenfranchized not only by grief but also by the fall and erasure of all they used to survey.<sup>43</sup>

En estos versos, Keats comparte el rigor miltoniano en cuanto a la caracterización del personaje épico: Saturno es la

---

<sup>43</sup> Garrett Stewart, "Keats and Language" en *The Cambridge Companion to Keats*, p. 135.

representación del héroe caído dada la imagen que constituye un paralelo, aunque sólo a manera de evocación sublime, de la miseria de Satanás. Saturno comparte el aire de derrota y de desesperanza del demonio miltoniano, con quien se relaciona por una asociación semántica que se establece a partir de rasgos prosódicos comunes aunque esencialmente divergentes. Así pues, los "baleful eyes" del ángel condenado que inspiran los "realmless eyes" del titán destituido guardan grandes diferencias estéticas a pesar de las similitudes que observan en su formación: lo siniestro de la mirada de Satanás se sublima en los ojos perdidos, literalmente "sin dominio", del Saturno keatsiano.<sup>44</sup>

Es justo esta falta de pertenencia -en el sentido de extensión e influencia territorial- lo que, como paradoja, provoca tanto la cercanía como la distancia entre las dos figuras épicas. Mientras que, por una parte, la caída hace que en Satanás y en Saturno se presente la derrota como posible fuente de tensión narrativa en ambos poemas, por la otra, la negación constante del pecado por parte del traidor miltoniano

---

<sup>44</sup> Para Keats, la verdadera acción de *Paradise Lost* comienza justamente en el momento que Satanás adquiere conciencia visual de su nuevo entorno en el infierno: "There is always a great charm in the openings of great Poems-more particularly where the action begins-that of Dante's Hell-or Hamlet. the first step must be heroic and full of power and nothing can be more impressive and shaded than the commencement of the action here 'Round he throws his baleful eyes' [*P.L.*, I, 56] (Beth Lau, pp. 72-73).

sirve como base para una exploración de la conciencia de sí en el titán de Keats: "Love of self is the temptation underlying all others in a universe where true agency belongs only to deity, and the only act available to creatures is the (self-diminishing) act of acknowledging dependence on another".<sup>45</sup> Si bien el tema del amor a sí mismo es común en *Paradise Lost* e *Hyperion*, es su tratamiento lo que marca la diferencia entre la figura épica de Milton y la de Keats. El "self-love" del que habla Stanley Fish es en apariencia la causa de la caída de Satanás y, al mismo tiempo, resulta ser el origen principal de la vana majestad, así como del deseo de venganza y, por ende, de la acción en contra del Todopoderoso y su creación:

High on a throne of royal state, which far  
 Outshone the wealth or Ormus and of Ind,  
 Or where the gorgeous East with richest hand  
 Showers on her kings barbaric pearl and gold,  
 Satan exalted sat, by merit raised  
 To that bad eminence; and, from despair  
 Thus high uplifted beyond hope, aspires  
 Beyond thus high, insatiate to pursue  
 Vain war with Heaven; and, by success untaught,  
 His proud imaginations thus displayed.  
 (P.L., II, 1-10)

Sin duda, la figura satánica se torna más majestuosa cuanto más se acentúan su desgracia y su conciencia de inferioridad con respecto al estado celestial que le ha sido arrebatado. Keats no puede ignorar tan atractiva y provocadora conciencia

---

<sup>45</sup> Stanley Fish, *How Milton Works*, p. 307.

de sí, por lo que hace de la figura principal de su poema, del mismo titán Hiperión, heredero de la grandeza del Satanás de Milton:

But one of the whole mammoth-brood still kept  
 His sov'reignty, and rule, and majesty;-  
 Blazing Hyperion on his orb'd fire  
 Still sat, still snuff'd the incense, teeming up  
 From man to the sun's God; yet unsecure:  
 For as among us mortals omens drear  
 Fright and perplex, so also shuddered he-  
 Not at dog's howl, or gloom-bird's hated screech,  
 Or the familiar visiting of one  
 Upon the first toll of his passing-bell,  
 Or prophesyings of the midnight lamp;  
 But horrors, portion'd to a giant nerve,  
 Oft made Hyperion ache.  
 (I, 164-176)

Si bien Saturno evoca a la figura satánica en términos de grandeza "física" y de decepción por el destierro, es Hiperión quien literalmente lo refleja en el poema de Keats. A pesar de pertenecer a la raza de los caídos, Hiperión aún goza de una brillante majestad que Saturno sólo alcanza a sugerir dado su carácter estático y meditabundo. Hiperión, en oposición directa a Saturno ("self-diminishing" por su conciencia de la derrota), retoma, aunque sólo hasta cierto punto, el vigor que Satanás obtiene de su "self-love". Y decimos "hasta cierto punto" porque, tanto en la figura de Hiperión como en la de Saturno, Keats ejercita cierta costumbre de contemplación poética -y, en su caso, estática- que señala su divergencia principal de la evocación kinética miltoniana:

Keats has the interesting habit of interpreting pictures (usually imaginary) as scenes beheld from a magic window of this kind [the kind of window that opens unexpectedly on a secret or faraway scene]. Yet, since the frame of the window is also the frame of the picture, he finds himself on an ambiguous threshold, intimately near yet infinitely removed from the desired place.<sup>46</sup>

Si bien la cercanía sensorial que se advierte en la descripción de Hiperión (en su majestuosidad, el titán arde, se cimbra, huele el incienso y siente dolor), su naturaleza es más monumental -en un sentido visual y escultórico- que heroicamente activa o vivaz, como lo sería la de Satanás en *Paradise Lost*. A pesar de su furia y de sus exabruptos, Hiperión es esencialmente estático y, por ende, se alza como una suerte de estatua que, en su grandeza, encarna el carácter épico del poema entero: "There standing fierce beneath, he stamped his foot,/ And from the basement deep to the high towers/ Jarred his own golden region" (I, 223-224).

*Hyperion* representa así, a través de una dicotomía entre lo grandioso y lo inamovible, el sufrimiento y la imposibilidad de acción para vencerlo, la visión de la epopeya keatsiana. Necesariamente, este concepto de la figura épica estática deviene de una lectura altamente introspectiva del aguerrido carácter del Satanás miltoniano y de su naturaleza pecaminosa y, por ende, parecida en mucho a la falibilidad de

---

<sup>46</sup> Geoffrey H. Hartman, "Poem and Ideology" en *Romantic Poetry. Recent Revisionary Criticism*, p. 425.

los únicos personajes humanos de *Paradise Lost*: Adán y Eva. La cercanía que, como criatura de Dios, Milton procura para su ángel caído a través de la evocación (la descripción de Satanás en los versos 1-10 del libro segundo de *Paradise Lost*, citados anteriormente, prescinde de los detalles físicos y sólo los sugiere en el contexto de la magnificencia) corresponde en Keats a un extrañamiento que proviene de otorgar a las deidades características humanas que, para los dioses mismos, resultan inusitadas o extrañas. Dice Hiperión al dirigirse a su raza: "Now I behold in you fear, hope, and wrath;/ actions of rage and passion; even as/ I see them, on the mortal world beneath, In men who die" (*Hyperion* II, 331-335). Por el contrario, lo que más avvicina a Milton a su Satanás es el hecho de que éste se deja llevar por sentimientos de ira, pasión y venganza puramente humanos, sin aceptar nunca de la posibilidad de una derrota absoluta y eterna:

Pow'rs and Dominions, Deities of Heav'n,  
 For since no deep within her gulf can hold  
 Immortal vigor, though opprest and fall'n,  
 I give not Heav'n for lost. From this descent  
 Celestial vertues rising, will appear  
 More glorious and more dread then from no fall,  
 And trust themselves to fear no second fate.  
 (*P.L.* II, 11-17)

La humanidad de Satanás se reconoce así en el carácter de su estado de condena y no, como en el caso de Hiperión, a

través de una referencia directa a la debilidad y mortalidad del ser humano, contra la cual, sin embargo, no puede, al menos en apariencia, rebelarse para reafirmar su naturaleza divina. Con respecto a esto, Keats encuentra en su composición un obstáculo impuesto por la caracterización poco dramática (en el sentido de la falta de conciencia de sí)<sup>47</sup> del Satanás de Milton; es decir, la introspección de los personajes de *Hyperion* se opone al evocador dinamismo del ángel caído y los convierte en figuras casi impasibles:

One of the main difficulties Keats finds as he emulates Miltonic epic emerges from his decision to make vast impersonal processes of change the motivating forces in these poems [*Hyperion* and *The Fall of Hyperion*]. As a result his protagonists [...] become witnesses able only to embrace the "knowledge enormous" of their own inability to shape that action. From the beginning of *Hyperion*, we see these figures as statuelike, rigid if beautiful memorials to the loss of transcendent power or the loss of belief in such transcendent power.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Esta conciencia de sí o, en otras palabras, reconocimiento del propio ser, correspondería a la definición de agnición (*ἀναγνώρισις*, *ἀναγνωρισμός*) de Aristóteles: "Las agniciones son partes de la fábula y, junto con las peripecias, los medios principales con que la tragedia seduce el alma... [Es] un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio" (*Poética*, p. 474). Y además: "En cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia [...] pues aquí también se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos" (p. 492). Podría afirmarse que, al menos tomando en cuenta a uno de sus protagonistas, *Paradise Lost* es poco dramático en términos aristotélicos ya que en Satanás no ocurre nunca lo que constituiría su agnición fundamental: el personaje se rehúsa a reconocer su pecado y su inferioridad ante Dios. Por otra parte, también resulta imposible su reconocimiento del carácter propiamente humano de sus sentimientos de ira, soberbia y envidia.

<sup>48</sup> Nancy Moore Goslee, *Uriel's Eye*, p. 69.

Y no es que Satanás sea menos monumental que Saturno o Hiperión, sino que su monumentalidad se erige en cuestiones que, por necesidad, lo relacionan con las esferas de la emoción y el conocimiento humanos. Si bien Keats ve en la introspección el eje del desarrollo épico de *Hyperion*, su prioridad poética se centra no en la falibilidad de sus personajes, como es la evidente intención de Milton, sino en la fastuosidad semántica y prosódica que, como herencia de Satanás, quiere desembocar en una conciencia de sí frustrada en gran parte por los vuelos épicos en medio de los cuales ha pretendido desarrollarse.

La medida en que *Hyperion* es una epopeya y a la vez un ejemplo de romance introspectivo depende ciertamente del grado de desarrollo de las habilidades poéticas de Keats al momento de escribirlo y de su clara necesidad de tomar *Paradise Lost* como punto de partida de un proyecto altamente personal y autovalidatorio. Su estudio y su cuidadosa lectura de Milton hicieron de Keats un poeta con intenciones de indudable ambición creativa, aunque en gran medida limitaron también su capacidad prosódica en la extensión que la epopeya requiere. No podemos olvidar que sus dos intentos en estos terrenos, tanto *Hyperion* como *The Fall of Hyperion*, quedaron inconclusos por razones que Keats mismo dejó muy claras: "I have given up

Hyperion -there were too many Miltonic inversions in it- Miltonic verse cannot be written but in an artful or rather artist's humour. I wish to give myself up to other sensations".<sup>49</sup> Aunque Keats se refiere a la artificialidad de la lengua de Milton en una queja que se convertiría en un lugar común ("English ought to be kept up", añade a su pretexto para abandonar el poema), no se puede pasar por alto algo que podría definirse como incapacidad de mimesis épica por parte de Keats.

Para un joven poeta que resume la capacidad del conocimiento humano en una máxima como "Beauty is truth, truth beauty", el compromiso político, el ferviente propósito moral y, por supuesto, el deseo de justificar los caminos de Dios ante el hombre son instancias que se antojan ajenas. Por otro lado, el elevado tono de la epopeya miltoniana que impide a Keats llevar a buen término sus propias ambiciones épicas es, ni más ni menos, lo que le evita un regreso a esa "mawkishness" que le aquejó en composiciones previas: "His venture on the epic heights was in the nature of a *tour de force*: he could sustain it for a short time, but he could not breathe freely in the cold thin air, and soon turned back to

---

<sup>49</sup> Carta a John Hamilton Reynolds, martes 21 de septiembre de 1819.

the rich lowlands that he loved".<sup>50</sup> Tras el ejercicio miltoniano de *Hyperion*, Keats jamás regresaría a las pretensiones sensibleras de *Endymion* y, por el contrario, encontraría una voz propia, paradójicamente más poderosa y épica en obras maestras como "Lamia", las odas y el mismo "Eve of St. Agnes", poemas que responderían de forma contundente, desde la introspección discreta y sublime, su pregunta retórica "Why should we be owls, when we can be eagles?".<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Havens, *op.cit.*, p. 216.

<sup>51</sup> La pregunta va dirigida, una vez más, a Hamilton Reynolds en una carta fechada el 13 de febrero de 1818.

## Capítulo 3

### El memorioso corazón desgarrado. Shelley y el poeta heroico

Ut vidi, ut perii.

Virgilio. *Églogas*, VIII.41

Delusive Hope, however, whom Prometheus had also shut in Pandora's jar, discouraged the race of mortals by her lies from a general suicide.

Robert Graves. *The Greek Myths*

#### I. Shelley y Milton, poetas políticos

El fenómeno del *anno mirabilis* parece ser recurrente entre los representantes de la generación "joven" del movimiento romántico inglés. Al igual que Keats, Percy Bysshe Shelley encontró una veta poética especialmente rica en el verano de 1819, cuando terminó el cuarto acto de *Prometheus Unbound* (pieza que había comenzado en la primavera del mismo año) y escribió piezas tan famosas e influyentes como *The Mask of Anarchy*, "Ode to the West Wind", "Witch of Atlas", "To a Skylark" y *The Cenci*. Gran parte de estas obras fue inspirada por acontecimientos de índole sociopolítica, los cuales también serían ocasión para la escritura de poemas más cortos que ostentan un aire incluso panfletario y de disgusto

político muy evidente: "Song to the Men of England", "Young Parson Richards" y "Sonnet: England in 1819". Este último, en particular, resulta de gran interés no sólo en términos de la comprensión del espíritu político de Shelley, sino también en cuanto a la dilucidación de sus intereses poéticos y, sobre todo, de su relación artística con antecesores artísticos ocupados igualmente en la composición de un corpus poético-político de similar trascendencia en ambos ámbitos.

El soneto de Shelley que se mencionó apenas es una amarga y decidida invectiva contra la monarquía y la política inglesas, cuyos vicios y excesos se traducen en corrupción y decadencia:

An old, mad, blind, despised, and dying King;  
 Princes, the dregs of their dull race, who flow  
 Through public scorn, -mud from a muddy spring;  
 Rulers who neither see nor feel nor know,  
 But leechlike to their fainting country cling  
 Till they drop, blind in blood, without a blow.  
 A people starved an stabbed in th'untilled field;  
 An army, whom liberticide and prey  
 Makes as a two-edged sword to all who wield;  
 Golden and sanguine laws which tempt and slay;  
 Religion Christless, Godless-a book sealed;  
 A senate, Time's worst statute, unrepealed -  
 Are graves from which a glorious Phantom may  
 Burst, to illumine our tempestuous day.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Shelley's Prose and Poetry*, p. 311. Shelley envió este poema a Leigh Hunt -poeta, ensayista, editor y amigo íntimo de Shelley- desde Florencia en una carta fechada el 23 de diciembre de 1819. El rey al que hace referencia es Jorge III, declarado "demente y violento" en 1811 y muerto en 1820.

En el poema, la voz de Shelley constituye un vehículo de ataque y reproche contra un sistema de gobierno que, enquistado desde el punto de vista del poeta, resulta ya inútil, anacrónico y contrario a sus ideales de justicia, conciencia nacional y libertad. La peculiar rima del poema -en la que se pueden observar dos pareados en una suerte de cuarteto final-, así como la particular temática inicial que desemboca en una generalidad hacia los últimos versos, reflejan el desencajamiento nacional del que es víctima Inglaterra desde la perspectiva del poeta. Incluso, el poema está articulado "al revés" si lo comparamos con el esquema tradicional del soneto de Petrarca: el sexteto viene primero y así da paso a un octeto que ofrece no una conclusión (como en el dístico final del soneto shakespeariano, por ejemplo), sino una posibilidad de resolución heroico-espiritual matizada, sin embargo, por un irónico "may", el cual sugiere desesperanza y fastidio.

Sin duda, este soneto sirve como instancia general del carácter poético shelleyiano, cuyos colores prosódicos y políticos se vieron determinados no sólo por el espíritu socialmente inquieto del joven artista, sino también por su lectura política de poesía como la de Milton, en cuyos propios sonetos (como "On the Lord General Fairfax at the Siege of

Colchester") se advierten también las preocupaciones que casi dos siglos más tarde aquejarían a algunos de los románticos más jóvenes:

Fairfax, whose name in arms through Europe rings  
 Filling each mouth with envy, or with praise,  
 And all her jealous monarchs with amaze  
 And rumours loud, that daunt remotest kings;  
 Thy firm unshak'n virtue ever brings  
 Victory home, though new rebellions raise  
 Their hydra heads, and the false north displays  
 Her brok'n league, to imp their serpent wings:  
 O yet a nobler task awaits thy hand;  
 For what can war but endless war still breed?  
 Till Truth and Right from Violence be freed,  
 And Public Faith clear'd from the shameful brand  
 Of Public Fraud. In vain doth Valour bleed  
 While Avarice and Rapine share the land.<sup>2</sup>

El tema del poema de Milton -donde, de manera más tradicional en el sentido de la forma, el poeta combina el ensalzamiento de Sir Thomas Fairfax en el octeto inicial con el consejo bélico y político del sexteto final- resulta mucho más específico desde el punto de vista histórico<sup>3</sup> que el de Shelley; sin embargo, las imágenes que sostienen el desarrollo prosódico de los versos, así como su vena política, son afines: el carácter indeseable de la corona, así como las alusiones (traducidas, en el caso de Milton, en personificaciones) a la avaricia, el fraude y el conflicto

<sup>2</sup> Milton, *Complete Poems*, p. 610.

<sup>3</sup> Entre julio y agosto de 1648, Fairfax, comandante en jefe del ejército de Cromwell, mantuvo en estado de sitio a aproximadamente tres mil monárquicos en la ciudad de Colchester, acto bélico que constituye la ocasión del poema (ver Bárbara K. Lewalski, *The Life of John Milton*, p. 215).

religioso, hacen que los poemas converjan en una construcción de posibilidades heroicas.

Aunque es imposible afirmar que el poema de Shelley esté basado directamente en el de Milton, no se pueden pasar por alto detalles que apuntan a cierto reconocimiento de la influencia miltoniana en el joven sonetista romántico; entre ellos, el uso del pronunciado encabalgamiento en los versos 2-3, 5-6, 8-9 y 13-14, y la evidente grandilocuencia de los dos últimos pareados (fundada, sobre todo, en "glorious Phantom" e "illumine our tempestuous day", expresiones que recuerdan de inmediato el registro de *Paradise Lost*). Y no obstante, los poemas no podrían ser más disímiles. El motivo de Milton requiere de una convención poética que dé lugar al encomio, mientras que el de Shelley lo obliga a transgredir la formalidad de la composición para arremeter sin tapujos con un espíritu que, por otra parte y de manera tradicional, ha sido considerado por los críticos como su más evidente eslabón con el poeta de *Paradise Lost*: un sentimiento político y poético trasgresor y, en ocasiones, incluso incendiario que le ha valido una gran popularidad, no sólo en Inglaterra, sino en el resto del continente europeo y en el americano. En este sentido, Richard Holmes sostiene que:

Of all the English Romantic poets, Shelley was the most determinedly professional writer. [...]From the very start he was a writer who interested himself in political and philosophic ideas, rather than purely aesthetic ones. In contrast with his younger contemporary John Keats, who cordially disliked him, Shelley's letters and essays are rarely concerned with the subject of poetry as such...<sup>4</sup>

Este "profesionalismo", aunado a un agudo sentido político y una exacerbada conciencia de justicia, determina no sólo el desarrollo de la obra shelleyiana, sino también su lectura de la prosa y poesía de Milton, en particular de *Paradise Lost*.

En este sentido, las diferencias entre Shelley y otros románticos (en particular Keats) que Holmes apunta son esenciales para la prefiguración de un acercamiento dilucidatorio a la visión particular que Shelley poseía de la obra miltoniana, sobre todo si se recuerda que el quehacer de Keats se desenvuelve casi exclusivamente en los terrenos

---

<sup>4</sup> *Shelley. The Pursuit*, p. xiii. Del extenso corpus crítico-biográfico de Shelley, quizá sea ésta una de las obras que con más sentido de la empatía se acerca a la vida del poeta: con frecuencia deja atrás la perenne fascinación con el carácter "demónico" y etéreo de Shelley de otras biografías para concentrarse en los intereses estéticos, políticos y sociales que determinan sus rumbos creativos. No obstante, el entusiasmo de Richard Holmes en ocasiones se traduce en la poetización, quizá excesiva, de su objeto de análisis. En la introducción a su libro, él mismo afirma: "This is a young man's book. [...] It shares something of the recklessness of its subject, the pursuer and the pursued" (introducción, p.ix). La biografía, sin embargo, está puntillosamente documentada y su lectura resulta estimulante y muy iluminadora en cuanto a los procesos poéticos de Shelley y la relación con sus contemporáneos y sus predecesores.

estéticos y poéticos, en claro contraste con las actividades creativas de Shelley, determinadas por su espíritu político.

Generalmente la crítica se ha centrado en la evidente relación que existe entre la prosa político-social de Milton y las ideas panfletarias de Shelley. La influencia de *The Divorce Tracts* y *The Anti-monarchical Tracts*, por ejemplo, sobre la visión de Shelley en cuanto al matrimonio y el gobierno es más que coincidente, dado que William Godwin, mentor del joven Percy, había colocado ante sus ojos a Shakespeare y a Milton "at the head of our poetry"; y a Francis Bacon y, nuevamente, a Milton "at the head of our prose".<sup>5</sup> Al pensar Shelley en Milton como uno de los ejemplos supremos de la prosa inglesa, resulta natural que consideraciones como "What a calamitie this is [el matrimonio de por vida], and as the Wise-man [Salomón], if he were alive, would sigh out in his own phrase, *what a sore evill is this under the Sunne!*"<sup>6</sup> tengan eco en aseveraciones como la siguiente: "Yet *marriage* is hateful detestable - a kind of ineffable sickening disgust seizes my mind when I think of this despotic most unrequired fetter which prejudice has

---

<sup>5</sup> Carta de Godwin a Shelley, fechada el 10 de diciembre de 1812. *Letters*, I, p. 341.

<sup>6</sup> Milton, "The Doctrine and Discipline of Divorce; Restor'd to the Good of Both Sexes". *The Prose of John Milton*, p. 144.

forged to confine its energies".<sup>7</sup> De igual manera, las bien conocidas antipatías de Milton por la corona inglesa (además, por supuesto, de las opiniones de Rousseau en cuanto a la naturaleza corrupta de la monarquía en general) no pudieron sino determinar la feroz crítica de Shelley contra la aristocracia y sus conexiones con la religión:

It is this empire of terror which is established by religion, Monarchy is its prototype, Aristocracy may be regarded as symbolising its very essence. They are mixed - one can now be scarce distinguished from the other, & equally in politics like perfection in morality appears now far removed from even the visionary anticipations of what is called the wildest theorist. I then am wilder than the wildest.<sup>8</sup>

El ateísmo de Shelley se opone abiertamente a los ideales puritanos de Milton; no obstante, en otras áreas de pensamiento ambos poetas encuentran puntos de convergencia: resulta claro que el romántico no puede dejar de lado los impulsos antimonárquicos de una figura canónica que, sin embargo y como él, es más recordado y estudiado como poeta que como crítico político o anarquista revolucionario. Esto implica, como ya se ha sugerido antes, un tipo de influencia entre ambas figuras que va más allá de una abstracta, aunque

---

<sup>7</sup> Carta de Shelley a Thomas Jefferson Hogg, mayo de 1811. *Letters*, I, p. 80.

<sup>8</sup> Carta a Elizabeth Hitchener, junio de 1811. *Ibid.*, p. 126. Muy probablemente, al escribir estas líneas Shelley tiene en mente el episodio histórico de la Noche de San Bartolomé.

apasionada, admiración ideológica para encontrar un cauce creativo en las formas y en las temáticas poéticas de Shelley.

Es cierto que generalmente los críticos de Shelley se han concentrado en su poesía como una suerte de desdoblamiento de la fascinante personalidad del poeta, por lo que su figura se ha convertido en un ideal romántico, si bien a la inversa de lo que sucede con Keats. Mientras que este último se prefigura como el joven poeta cuyas virtudes artísticas se vieron truncadas por una muerte prematura, Shelley se levanta como el epítome del rebelde de origen aristocrático, quien, en contra de sus propios orígenes, se pronuncia contra el sistema político y social de su tiempo con un espíritu revolucionario que, naturalmente, se ve reflejado en su obra poética y, por supuesto, en su prosa, sus panfletos y sus cartas personales. Además de numerosos poemas menores, obras como *Queen Mab*, *The Mask of Anarchy*, *The Revolt of Islam* y el mismo *Prometheus Unbound* han sido exploradas a la luz de su carga política e ideológica, la cual, en el mejor de los casos, tan sólo sugiere una cercanía a los ideales libertarios de Milton. Esto ha ocasionado que la relación eminentemente poética entre Shelley y Milton haya sido descuidada en gran medida y que, en el caso de varios críticos, se haya visto limitada a un fácil caso de emulación de la grandilocuencia de *Paradise Lost*.

En la segunda mitad del siglo XX, cuando las conexiones poéticas y políticas entre Milton y Shelley comenzaron a considerarse con mayor atención,<sup>9</sup> el bagaje miltoniano de la poesía inglesa posterior al siglo XVIII parecía estar concentrado en su mayor parte en Blake, Wordsworth y, en cierta medida, en Keats. En lo que respecta a Shelley, las nociones de influencia por parte de Milton eran un tanto débiles y se limitaban a ciertos aspectos ideológicos y retóricos contenidos en *Prometheus Unbound* y en algunos ejemplos de su poesía menor (como el tono de "England in 1819" o "Men of England"). Por ejemplo, el reconocido crítico Raymond Dexter Havens en *The Influence of Milton on English Poetry*<sup>10</sup> dedica casi veinticinco páginas a una puntual discusión de la influencia de Milton en Wordsworth y catorce páginas al caso de la poesía de Keats. Sin embargo, al referirse a Blake, Shelley y Byron apunta que "There remain to be considered several writers who, notwithstanding their importance, require comparatively brief treatment because Milton's influence upon them is either slight or not capable

---

<sup>9</sup> Richard Holmes comenta en la introducción a *The Pursuit* que la década de 1960 "happened to be a very fruitful moment to rediscover Shelley's story, with its special explosive mixture of fantasy, poetry and radical ideas, so close to the passionate hopes and aspirations of that time" (p.x).

<sup>10</sup> La primera edición de este libro es de 1961.

of detailed proof".<sup>11</sup> Efectivamente, Havens no dedica más de diecisiete páginas a los tres poetas, a quienes aborda en conjunto y de manera un tanto superficial, afirmando que, a fin de cuentas, la influencia que hayan podido recibir de Milton se debe a una suerte de admiración estilístico-ideológica en la que la grandilocuencia eclipsa la verdadera mimesis poética.<sup>12</sup>

Dadas estas opiniones, es imposible dejar de notar que Havens comulga con las teorías de Harold Bloom en cuanto a la asimilación del pasado poético glorioso por parte del poeta romántico. Ante los ojos de ambos, la poesía romántica -y en especial la de Shelley- encarna la tragedia de la mimesis prosódica, en la que el epígono, a pesar de su naturaleza innovadora, es víctima de una suerte de desplazamiento heroico-poético sin precedentes en la historia literaria inglesa:

---

<sup>11</sup> p. 215

<sup>12</sup> En cuanto a la mimesis en la poesía, Shelley escribe en su prefacio a *Prometheus Unbound*: "As to imitation, poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination and representation. [...] One great poet is a masterpiece of nature, which another not only ought to study but must study" (*The Works of P.B: Shelley*, p. 160). El comentario de Shelley viene después de una comparación entre Milton y los "writers of our own age", quienes deben al primero tanto un bagaje poético considerable como un compromiso político y social ineludible. En este sentido, la mimesis no se limita a los terrenos de la imitación o la mera copia, sino que se extiende a la apropiación o adquisición artística consciente del modelo poético.

An implied anguish throughout this book [*The Anxiety of Influence*] is that Romanticism, for all its glories, may have been a vast visionary tragedy, the self baffled enterprise not of Prometheus but of blinded Oedipus, who did not know that the Sphinx was his Muse.<sup>13</sup>

La aseveración de Bloom, digna del oráculo de Delfos, implica, sin embargo, que, si el espíritu del poeta rebelde - representado por Shelley en su máxima expresión- ha de alcanzar las glorias artísticas del precursor, tendrá que llevar a cabo una autorrevisión artística no sólo en términos formales, sino también en cuanto a sus propias capacidades mimético-poéticas. Aunque para Bloom "Shelley is a unique poet, one of the most original in the language, and he is in many ways the poet proper, as much so as any in the language",<sup>14</sup> tanto para él como para Havens, el poeta es siempre el Edipo ciego, quien estaría permanentemente "on the path to oracular godhood"<sup>15</sup> en comparación con la divinidad profética alcanzada por la figura de Milton a través de *Paradise Lost* y revisitada, con alto grado de éxito, por otros poetas como Wordsworth o Blake.

A pesar de estas visiones de casada "dependencia" ante la influencia, no cabe duda de que Shelley se ha perfilado como un poeta de gran autosuficiencia artística, sin pasar por alto

---

<sup>13</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 10.

<sup>14</sup> "The Unpastured Sea: An Introduction to Shelley" en *Romanticism and Consciousness*, p. 375.

<sup>15</sup> Bloom, *The Anxiety...*, loc. cit.

su postura ante la fuerza que sobre él ejercieron sus antecesores. En un comentario sobre la influencia poética, y en particular referencia a Goethe, Shelley afirma:

I will only remind you of Faust -my impatience for the conclusion of which is only exceeded by my desire to welcome you-Do you observe any traces of him in the poem ["Adonais"] I send you.-Poets, the best of them- are a very camaeleonic race: they take the colour not only of what they feed on, but of the very leaves under which they pass.<sup>16</sup>

El exotismo contenido en el comentario de Shelley da una muy buena idea de su actitud ante la posibilidad del uso y la asimilación de la poesía de sus predecesores en la poesía propia. Si dejamos a un lado el cliché de la imagen del camaleón, la teoría de Shelley sobre los poetas conlleva un alto nivel de apertura ante la influencia y, sobre todo, ante las posibilidades para el desarrollo de un proyecto independiente que no necesariamente se vea sujeto a una mimesis poética pasiva y, por ende, sólo imitadora.

Es un hecho que, al igual que Keats, Shelley concebía a Milton como un antecesor y modelo directo, si bien sus consideraciones no se veían constreñidas al mundo de la poesía. Para Shelley, la idea de Milton se convirtió en un ideal político propiamente dicho, a través del cual daría, por otra parte, forma poética tangible a su particular concepción

---

<sup>16</sup> Carta a John y Maria Gisborne, 13 de julio de 1821. *Letters*, p. 308.

de la libertad, tanto civil como poética. En "Ode to Liberty",<sup>17</sup> por ejemplo, Shelley da a Milton un cariz a la vez inspirador y profético que le proporciona una relevancia casi atemporal:

Luther caught thy wakening glance;  
 Like lightning, from his leaden lance  
 Reflected, it dissolved the visions of the trance  
 In which, as in a tomb, the nations lay;  
 And England's prophets hailed thee as their queen,  
 In songs whose music cannot pass away,  
 Though it must flow forever: not unseen  
 Before the spirit-sighted countenance  
 Of Milton didst thou pass, from the sad scene  
 Beyond whose night he saw, with a dejected mien. (vv.  
 141-150)

Tan significativa resulta la capacidad metafísica de Milton para distinguir la luz de la libertad en una época que Shelley consideraba tan oscura como la propia en términos político-sociales, como lo es la elevación de Lutero a niveles heroicos y hasta míticos tan sólo un par de versos antes. Al tiempo que Milton representa el poder visionario y libertador en una suerte de encarnación de la justicia poética, Lutero se levanta como un portento de proporciones titánicas, casi comparables a "And the Thunder,/ Wing'd with red/ Lightning and impetuous rage,/ Perhaps hath spent his shafts, and ceases now/ To bellow through the vast and boundless Deep" de

---

<sup>17</sup> Esta oda fue publicada junto con *Prometheus Unbound* en 1820. Aquí, Shelley hace un seguimiento del desarrollo de la libertad de la misma forma en que, en el siglo anterior, Thomas Gray había intentado hacerlo con la poesía en "The Progress of Poesy", composición con evidentes ecos miltonianos.

*Paradise Lost* (vv. 174-177), tanto en su magnificencia como en sus referencias a la rebeldía demoníaca del Satanás miltoniano.

Así pues, el poeta como héroe y, en consecuencia, el héroe como libertador forman una ecuación determinante en la construcción shelleyiana de una poética que descansa, sobre todo, en una base política altamente verbalizada y racionalizada. Es curioso, sin embargo, que tal vez una de las expresiones más contundentes del concepto shelleyiano de Milton provenga de un fragmento poético que no sobrepasa los siete versos:

Fragment: Milton's Spirit

I dreamed that Milton's spirit rose, and took  
From life's green tree his Uranian lute;  
And from his touch sweet thunder flowed, and shook  
All human things built in contempt of man,—  
And sanguine thrones and impious altars quaked,  
Prisons and citadels...<sup>18</sup>

Como Keats en su "Ode to Apollo" (...nor move till Milton's tuneful thunders cease...), Shelley echa mano de sublimes evocaciones sonoras como las de "sweet thunder" para caracterizar la prosodia miltoniana. Según Dexter Havens, estos versos sobre el espíritu de Milton bastan para darse una idea de la calidad que el autor de *Paradise Lost* posee en el imaginario poético y político de Shelley. Aunque supuestamente

---

<sup>18</sup> *The Works of P.B. Shelley*, p. 383.

"of little aesthetic value",<sup>19</sup> la carga emotiva del fragmento implica un alto grado de reconocimiento del peso específico de Milton como poeta, como estandarte político y, ante todo, como figura digna de imitación y análisis artístico. En este caso, Shelley utiliza casi el mismo registro y la misma intensidad prosódica que utilizara en "Ode to Liberty" para caracterizar a Lutero, lo cual -dada la relativa facilidad del lugar común

---

<sup>19</sup> R. D. Havens, *op. cit.*, p. 228. Viniendo de quien quizá fuera, al menos durante la primera mitad del siglo XX, uno de los más importantes estudiosos de la influencia de Milton en la poesía inglesa, lo desdeñoso de esta afirmación podría ser, a primera vista, hartamente sorprendente. No obstante, la falta de atención de Havens hacia Shelley -un poeta que, desde su punto de vista, resultaría poco miltoniano en comparación con, digamos, Keats- se llega a comprender dada la envergadura del proyecto académico que Havens desarrolla en poco menos de 600 páginas. Como él mismo afirma en su introducción a la edición de 1922:

The danger in a study of this kind is that the writer shall be as one who walks in a mist, seeing only what is immediately before him [...] For the title indicates only the principal subject with which the book is concerned, since I have endeavored not alone to study Milton's influence (touching also on that of his more important followers), but to make some historical and critical evaluation of the works he influenced, to trace the course of blank-verse translations and the development of the principal types of unrimed poetry, -- such as the descriptive, the epic, and the technical treatise, -- to reach a better understanding of the eighteenth-century lyric awakening, to follow the history of non-dramatic blank verse from its beginnings to the boyhood of Tennyson, and of the sonnet from the restoration of the Stuarts to the accession of Victoria (p. IX).

Havens mismo admite que la empresa a la que se dedica en su estudio se encuentra "in a field where assumptions and unsupported assertions have been rife and scholarship is still young" y que, en los albores del siglo XX, "there is need of such dry bones of literary history". El valor estético (o la falta de él), una preocupación constante de Havens, tiene que ver en este caso con el carácter fragmentario de "Milton's Spirit", que, por su brevedad, apenas representa un atisbo a las ambiciones poéticas de Shelley. Sin duda, recursos como el afectado polisíndeton de los seis versos, así como la falta de cuidado en la rima, sin duda dan pie también al comentario negativo del autor.

shelleyiano en el que "thunder" simboliza el poder del héroe ideal- se presta al poco halagador comentario de Havens sobre el valor estético de los versos.

Sin embargo, y dejando atrás por un momento los contundentes comentarios axiológicos de Havens, es poco probable que, para el espíritu mismo de Shelley, hubiese cosas más significativas que el derrumbamiento de "tronos sangrientos" o el estremecimiento de "altares impíos", de "prisiones" y de "reductos". La identificación con el espíritu de Milton, representante particular del "Sire of immortal strain" concebido en "Adonais", se da a través de la empatía con una figura canónica de la poesía inglesa que, como Shelley mismo, se vio condenado y señalado por "the priest, the slave, and the liberticide".<sup>20</sup> Para Shelley, la imagen de Milton como revolucionario y creador se asocia de manera íntima con su propio contexto histórico, ya que, por paradójico que parezca, lo sublime y lo glorioso de la poesía y del carácter artístico miltoniano no están enmarcados en un ambiente político y social justo o estable; muy por el contrario, son producto del caos, la injusticia, la persecución y, a fin de cuentas, de la decepción. Desde la perspectiva de Shelley, es evidente que una situación político-social extrema produce no solamente

---

<sup>20</sup> "Adonais", versos 30 y 32 respectivamente.

acciones heroicas o revolucionarias, sino sensibilidades artísticas notables, la cuales son capaces de vislumbrar, sobre todo a través de la escritura, las consecuencias poéticas de las pasiones y las inquietudes exacerbadas por el entorno y por su propia época:

It is impossible to read the productions of our most celebrated writers, whatever may be their system relating to thought or expression, without being startled by the electric life which there is in their words. They measure the circumference or sound the depths of human nature with a comprehensive and all-penetrating spirit at which they are themselves perhaps most sincerely astonished, for it is less their own spirit than the spirit of their age.<sup>21</sup>

Aquí, Shelley reafirma la postura romántica de que los artistas y, por ende, los poetas confieren a sus obras una suerte de vida metafísica independiente, la cual es a su vez producto de una mente filosófica poseedora de una capacidad imaginativa vívida, sorprendente y visionaria.<sup>22</sup> "El espíritu

---

<sup>21</sup> "A Defense of Poetry" en *Shelley's Poetry and Prose*, p. 508.

<sup>22</sup> Con respecto a la naturaleza de la imaginación romántica, el agudo escritor y académico Maurice Bowra comenta:

In [Romanticism] five major poets, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, and Keats, despite many differences, agreed on one vital point: that the creative imagination is closely connected with a peculiar insight into an unseen order behind visible things (*The Romantic Imagination*, p. 271).

Y más adelante, sostiene lo siguiente en cuanto a la relación entre imaginación y fe (o falta de ella, en el caso particular de Shelley):

The fact is that the Romantics are concerned with a mystery which belongs not to faith, but to the imagination. It is not something outside themselves which they try to realise, but

de la época", como el poeta lo llama, está íntimamente relacionado con la noción del espíritu imaginativo, el cual determina el desarrollo del genio poético y, por lo tanto, los caminos de la influencia literaria. En franco seguimiento a esta postura frente a la imaginación, aunque también desarrollando una propuesta particular, Shelley afirma en cuanto a la capacidad imaginativa que:

The imagination thus acquires by exercise a habit as it were of perceiving and abhorring evil, however remote from the immediate sphere of sensations with which that individual mind is conversant. Imagination or mind employed in prophetically [imaging forth] its objects is that faculty of human nature on which every gradation of its progress, nay, every, the minutest change depends.<sup>23</sup>

Luego entonces, resulta natural que, para Shelley, Milton adquiriera virtudes heroicas que lo hacen receptor de una sensibilidad aguda, la cual, de manera necesaria, se ve reflejada en su obra poética y, además, en el efecto que ésta tiene en sus epígonos, incluido Shelley mismo en determinados

---

something which they create largely by their own efforts (*idem*, p. 282).

Finalmente, y en relación con las teorías sobre la imaginación del propio Shelley, John Spencer Hill elabora una síntesis directa y elemental:

For Shelley, the Imagination is the most important faculty of the human mind. Unlike the Reason, which is analytic and mechanical, the Imagination is synthetic and organic; moreover the imagination works for man's moral good and allows a man to put himself in the place of others. Although all men possess imagination in some degree, the faculty is pre-eminent in poets (*The Romantic Imagination*, p. 19).

<sup>23</sup> "Speculations on Morals" en *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, pp. 75-76.

momentos. Así, la imaginación y el poder visionario se ven personificados en la figura de los grandes precursores poéticos, quienes, a través de su obra, tienen una influencia a la vez liberadora y formadora sobre el mundo mismo. En esta misma línea, el poeta afirma que:

They are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they conceive not; the trumpet which sings to battle and feels not what it inspires; the influence which is moved not, but moves. Poets and philosophers are the unacknowledged legislators of the world.<sup>24</sup>

La visión apocalíptica en la que Shelley enmarca su concepción del precursor-filósofo al final de su famoso tratado apela a un sentido inevitable de influencia tanto ideológica como estilística, la cual es inherente al espíritu profético de los escritores de mayor envergadura a los que Shelley ya ha hecho referencia en su texto. Tras echar un vistazo a su fragmento sobre el espíritu del Milton y a sus comparaciones retóricas entre poetas y profetas, queda claro que, para Shelley, la síntesis más evidente del heroísmo, lo sublime y el poder evocador y creativo de la poesía se encuentran en *Paradise Lost* como cúspide de la poesía épica inglesa e incluso mundial.

En este sentido, y en el pensamiento shelleyiano, la obra

---

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

de Milton es ejemplo innegable de la evolución del espíritu revolucionario del hombre, así como de la poesía como proyección de las más altas capacidades imaginativas. Y no obstante:

[Shelley] did not say that great literature actually produced great revolutions, or vice versa. He seemed rather to feel that the two ran a mysteriously parallel course - 'herald, or companion, or follower' - and that the common factor was not so much direct social causation or didactic intent, but a certain quality of imaginative power, as it were, 'let loose'.<sup>25</sup>

El misterio que rodea al advenimiento paralelo de las revoluciones y las grandes literaturas tendría que ver, para Shelley en todo caso, con el carácter de hierofantes que la imaginación -puramente sintética en su capacidad de aprehensión del mundo y producto de una extensión del todo orgánica del ser mismo del poeta- concede a las grandes figuras artísticas del pasado y, en el mejor de los casos, a ciertos coetáneos privilegiados. De la misma manera, el poder imaginativo carece de un sentido del orden y, por decirlo así, de la dosificación una vez que se ha manifestado a través del poeta; se expresa mediante una explosión creativa, o "liberada", como ya ha dicho Holmes y como confirma Shelley, en su visión de Milton y *Paradise Lost*, en fragmentos como el

---

<sup>25</sup> Holmes, *op. cit.*, p. 584. En "Defence of Poetry" Shelley afirma que la poesía es herald, compañera, y seguidora de los grandes pueblos en su camino hacia el cambio.

que ya hemos presentado antes y, tal vez de forma más evidente, en el que sigue:

Satan Broken Loose

A golden-winged Angel stood  
 Before the Eternal Judgement-seat:  
 His looks were wild, and Devils' blood  
 Stained his dainty hands and feet.  
 The Father and the Son  
 Knew that strife was now begun.  
 They knew that Satan had broken his chain,  
 And with millions of daemons in his train,  
 Was ranging over the world again.  
 Before the Angel had told his tale,  
 A sweet and a creeping sound  
 Like the rushing of wings was heard around;  
 And suddenly the lamps grew pale—  
 The lamps, before the Archangels seven,  
 That burn continually in Heaven.<sup>26</sup>

Si en los fragmentos dedicados a Hiperión podemos concebir a Keats como ejemplo sobresaliente del uso de la influencia verbal productiva que ejerce el afamado antecesor artístico en uno de sus más sobresalientes epígonos románticos (profundamente impresionado por la dicción miltoniana), en "Satan Broken Loose" tenemos una instancia de lo que para Shelley significa "aprehender" gracias a la imaginación un modelo poético en una expresión lírica de inusitada contención tonal, propia del vigor estilístico de *Paradise Lost*, aunque con diferencias retóricas y prosódicas notables.

---

<sup>26</sup> *The Works of P.B. Shelley*, p. 376.

"Satan Broken Loose" presenta la noción sintética de la imaginación creativa (y re-creativa) cuando entra en contacto con lo que Shelley ha llamado "principio de análisis":<sup>27</sup> la figura satánica se resume sólo en una evocación suficiente de sus acciones (la cual hace innecesaria su aparición visual en los versos), para luego presentarse contundente (es decir, para ser objeto de análisis dados sus "efectos generales") en una suerte de *objective correlative* (en la más pura jerga de T.S. Eliot) del escape de Satanás en el verso "suddenly the lamps grew pale". Y a pesar de la clara referencia a *Paradise Lost*, el fragmento, en cuestión de estilo y prosodia, es muy poco miltoniano. Para darse cuenta de esto, basta referirse al

---

<sup>27</sup> Dice Shelley en "Defence of Poetry":

According to one mode of regarding those two classes of action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced, and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to color them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. The one is the *τό ποιειν* [*poiein*], or the principle of synthesis, and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the *τό λογίζειν* [*logizein*], or principle of analysis, and its action regards the relations of things simply as relations; considering thoughts, not in their integral unity, but as the algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of qualities already known; imagination is the perception of the value of those qualities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance. (*Shelley's Poetry and Prose*, p. 480)

mismo momento que describe Shelley, pero ahora desde la concepción de Milton:

Only begotten Son, seest thou what rage  
 Transports our Adversary? whom no bounds  
 Prescrib'd no bars of Hell, nor all the chains  
 Heap'd on him there, nor yet the main abyss  
 Wide interrupt, can hold; so bent he seems  
 On desperate revenge, that shall redound  
 Upon his own rebellious head. And now,  
 Through all restraint broke loose, he wings his way  
 Not far off Heaven, in the precincts of light,  
 Directly towards the new created world,  
 And man there plac'd, with purpose to assay  
 If him by force he can destroy, or, worse,  
 By some false guile pervert; and shall pervert;  
 For man will hearken to his glozing lies,  
 And easily transgress the sole command,  
 Sole pledge of his obedience: So will fall  
 He and his faithless progeny: Whose fault?  
 Whose but his own? ingrate, he had of me  
 All he could have; I made him just and right,  
 Sufficient to have stood, though free to fall.  
 (III, vv. 80-99)

Mientras que para Milton Dios Padre es testigo y narrador del acto que define el destino de la humanidad en términos espirituales y morales, para Shelley la voz que sintetiza la imagen tiene que ser la propia, de manera que el momento álgido de liberación se traduzca en un análisis de sus consecuencias inmediatas, sin necesidad de una visión ajena, que, como resultado de una caracterización poética, se torne totalizadora y represiva de un heroísmo potencial, virtud que otorga Shelley a Satanás en sus versos de puntillosa rima. En el pasaje de *Paradise Lost*, el Padre observa, determina y condena en el recuento que del furor satánico hace al Hijo

mediante cuestionamientos y vaticinios de estructura verbal compleja, mientras que en el fragmento de Shelley, tanto el Creador como el Unigénito están limitados a la *stasis* de una contemplación casi indefensa, la cual se ve reforzada por los finales abruptos y, por lo tanto, contundentes de cada verso en unidades sintácticas compactas. Las diferencias de punto de vista y enunciación poética que Shelley marca para establecer su postura creativa frente a uno de los momentos álgidos de *Paradise Lost* indica el tratamiento heroico y, sobre todo, monumental que daría Shelley en poemas más extensos a la figura satánica, la cual representa la expresión más fehaciente de su deuda poética con Milton.

Y es que el instante justo del escape de Satanás del infierno se ha convertido para Shelley en sus fragmentos miltonianos (y, por extensión, en su poesía más importante) en motivo de inspiración poética por dos razones: la primera es que ofrece al poeta la posibilidad de concebir un héroe de dimensiones épicas (que no necesariamente corresponde a un modelo de virtud cristiana), mientras que la segunda tiene que ver con un claro deseo de alejamiento del modelo miltoniano a partir de un concepto temático común: la relación entre desobediencia y capacidad constructivo-destructiva. Así pues, "Shelley's immediate aim in reinterpreting the mythic core of

*Paradise Lost* is to prevent the epic from ever again functioning as a reinforcement of Christianity".<sup>28</sup> En este sentido, y en la poesía más temáticamente miltoniana de Shelley, se contrasta el tratamiento de Satanás y de la concepción como figura inamovible del Dios Padre. En otro poema fragmentario de evidente origen miltoniano, Shelley esboza así su retrato del representante supremo de magnanimidad espiritual, en franco contraste con la enérgica presencia satánica del fragmento anterior:

Pater Omnipotens

Serene in his unconquerable might  
 Endued, the Almighty King, his steadfast throne  
 Encompassed unapproachably with power  
 And darkness and deep solitude and awe  
 Stood like a black cloud on some aëry cliff  
 Embosoming its lightning—in his sight  
 Unnumbered glorious spirits trembling stood  
 Like slaves before their Lord—prostrate around  
 Heaven's multitudes hymned everlasting praise.

En términos estilísticos y prosódicos, estos versos resultan mucho más afines a Milton que aquéllos dedicados a Satanás. En varios sentidos, así tiene que ser: el famoso escepticismo religioso de Shelley se manifiesta en el tratamiento de la figura divina a través de una consideración cercana, poéticamente hablando, a la tendencia miltoniana de dar sustancia a Dios presentando atención directa a su carácter

---

<sup>28</sup> Peter A. Schock, *Romantic Satanism*, p. 92.

majestuoso, monumental y, sobre todo, presencial. En *Paradise Lost*, la visión que se tiene de Dios está determinada por un sentido de ubicuidad y trascendencia absoluta que se manifiesta a través de un discurso poético complejo que, sin embargo, dista mucho del tono demagógico propio de Satanás y sus demonios en muchos pasajes. Sentencias divinas como "For man will hearken to his glozing lies/ And easily transgress the sole command,/ sole pledge of his obedience" (*P.L.* III, vv. 93-95) caracterizan en la epopeya miltoniana una figura que, para Shelley (incapaz de responder a ella desde la fe cristiana y, por lo tanto, desinteresado en su reelaboración poética) debe corresponder casi exactamente al modelo de *Paradise Lost*, cual si fuese una suerte de calco de versos como:

Now had the Almighty Father from above,  
 From the pure Empyrean where he sits  
 High Thron'd above all highth, bent down his eye,  
 His own works and their works at once to view:  
 About him all the Sanctities of Heaven  
 Stood thick as Starrs, and from his sight receiv'd  
 Beatitude past utterance...  
 (*P.L.* III, vv. 56-62)

Resulta significativo que en "Pater Omnipotens", a diferencia de "Satan Broken Loose", Shelley recurra al uso del verso blanco, en clara correspondencia con *Paradise Lost*. Igualmente, la sintaxis con tendencia latinizante del

fragmento (por ejemplo, "in his sight/ Unnumbered glorious spirits trembling stood/ Like slaves before their Lord"), que contrasta con el conciso orden gramatical del poema dedicado a Satanás, lo acerca al interés de la contemplación reverencial que Milton muestra en sus descripciones del Creador, subrayando importantes características sublimes como "power and darkness and deep solitude and awe". Lo curioso del retrato divino en "Pater Omnipotens", sin embargo, no es su notable equivalencia prosódica con las descripciones de Dios en *Paradise Lost*, sino su carácter estático, el cual lo aleja tanto de la *kinesis* sublime de la figura del Creador miltoniano, como de aquella vital representación del demoníaco aire rebelde de "Satan Broken Loose". Si damos por hecho que Shelley "is usually averse from the weighty rondures and plastic forms of Milton and Keats",<sup>29</sup> "Pater Omnipotens" distaría mucho de ser un fragmento representativo de la poesía de Shelley; muy por el contrario, tendría que ser una suerte de anomalía en el curso de su desarrollo poético. Si damos rienda suelta a la especulación, podríamos afirmar que, de haber desarrollado el fragmento dedicado al Padre Omnipotente, Shelley tal vez hubiese compuesto uno de los poemas más miltonianos del siglo XIX.

---

<sup>29</sup> G. Wilson Knight *apud*. Nancy Moore Goslee, *Uriel's Eye*, p. 134.

Por otro lado, el hecho de que los ensayos estilísticos miltonianos de Shelley constituyan apenas unos cuantos versos parece confirmar, más que el deseo de emular la estilística de *Paradise Lost*, una especie de necesidad de distancia creativa asumida, la cual definiría el rumbo temático y prosódico de la obra poética shelleyiana a partir del determinante modelo de Milton. No obstante, y aunque para Shelley "Milton's *Paradise Lost* seems to be a rigid, sculptural model, as monolithic as it is heroically grand in scale"<sup>30</sup> (como se evidencia, una vez más, en "Pater Omnipotens"), la plasticidad de las figuras monumentales shelleyianas, incluida la imagen del poeta-héroe, resultan en muchas ocasiones instancias de su diluida aunque innegable mimesis con la épica miltoniana más que un intento totalmente consciente de absorción absoluta del precursor que, en términos de Bloom, podría desembocar en reescritura y simple emulación prosódica.<sup>31</sup>

No obstante, en el sentido de la relación entre imitación y construcción de una poética propia y discerniblemente moderna, Shelley constituye un extraordinario ejemplo de cómo el ideal romántico del poeta-héroe (concebido por Wordsworth y Coleridge, en primera instancia como una metáfora del poder

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>31</sup> Ver Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 11

creativo e imaginativo del artista) deviene en una particular conciencia de la expresión poética. Esta especie de proyección del poeta mismo en su propia obra se ve personificada y, por así decirlo, monumentalizada en figuras que, si bien hallan su inicio en el vigor de la epopeya miltoniana, pretenden reconfigurarse en una percepción más parcial y, por ende, más interiorizada de su propia naturaleza. Según Shelley:

[Milton] mingled as it were the elements of human nature, as colours upon a single pallet, and arranged them into the composition of his great picture according to the laws of epic truth; that is, according to the laws of that principle by which a series of actions of the external universe and of intelligent and ethical beings is calculated to excite the sympathy of succeeding generations of mankind.<sup>32</sup>

Shelley, como parte de estas generaciones subsecuentes, reconoce en la obra de Milton una forma y un sistema prosódico con los que él mismo, desde su autoconcedida posición de poeta moderno, debe sincronizarse desde el punto de vista creativo para alcanzar una genialidad que, si bien transitoria, es producto de la imaginación interiorizada:

[...]the mind in creation is a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within [...] and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure.<sup>33</sup>

Estas concepciones platónicas y, en un sentido amplio, cargadas de un incuestionable empirismo estético encuentran

---

<sup>32</sup> "A Defence of Poetry" en *Poetry and Prose*, p. 498.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 503-4.

sus ecos más sonoros en aquellos poemas de Shelley donde la grandilocuencia de la mente poética contrasta con el carácter efímero y potencialmente ilusorio de la proyección de sí misma en el mundo externo, lo cual constituye uno de los conflictos esenciales del Satanás de *Paradise Lost* y, en consecuencia, del poeta-héroe shelleyiano. En este terreno, la figura del Poeta se levanta como un monumento a la magnificencia intelectual derivada de la contemplación del universo circundante.

## II. El poeta vuelto héroe, ¿o viceversa?

"Alastor", en este sentido, ha sido objeto de múltiples interpretaciones y lecturas, sobre todo a partir de principios del siglo XX.<sup>34</sup> Una de ellas, ya antigua pero no por ello menos pertinente, corresponde a uno de los más eminentes estudiosos de la poesía de Shelley, quien concede a la figura del Poeta un "evil genius" que "drives him on in search of his own phantasm till he dies".<sup>35</sup> A pesar de la evidente emoción

---

<sup>34</sup> De acuerdo con Evan K. Gibson, en "Alastor: a Reinterpretation", las opiniones sobre el poema y su recepción van desde "the reader of *Alastor* is confused because its author is confused", de Dexter Havens, hasta las lecturas autobiográficas o aquéllas que le conceden al personaje inconfundibles características wordsworthianas (ver *Poetry and Prose*, p. 545) de Harold F. Hoffman, Paul Mueschke y Earl L. Griggs.

<sup>35</sup> G.E. Woodberry, *Shelley's Complete Poetical Works*, p. 615. Cabe señalar que esta obra fue una de las primeras ediciones críticas y

posromántica del comentario de G.E. Woodberry, no puede pasarse por alto la noción del genio malvado que, de inmediato, nos hace evocar la figura del rebelde satánico que Shelley y sus coetáneos románticos tanto admiraban. Si bien la relación entre "Alastor" y *Paradise Lost* puede parecer en principio aventurada ya que en el poema de Shelley, y como comenta Havens, en apariencia "there is nothing epic or grandiose, nothing to call for the sonorous dignity, the lofty aloofness, of Milton's style",<sup>36</sup> la figura del poeta presenta evidentes tintes prometeicos que, inevitablemente, lo relacionan con Satanás como héroe en su concepción decimonónica. Satanás y, sobre todo, su evidente perseverancia representan para Shelley "an absolute cognitive and moral autonomy inspiring a principled rebellion [...]",<sup>37</sup> característica expresada en pasajes como:

The fountains of divine philosophy  
 Fled not his thirsting lips, and all of great,  
 Or good, or lovely, which the sacred past  
 In truth or fable consecrates, he felt  
 And knew. When early youth had past, he left  
 His cold fireside and alienated home  
 To seek strange truths in undiscovered lands.  
 (vv. 71-77)

---

eruditas de la poesía completa de Shelley en publicarse, al menos en el siglo XX.

<sup>36</sup> Dexter Havens, *op. cit.*, p. 229.

<sup>37</sup> Schock, *op. cit.*, p. 93.

La fuerza retórica y cognitiva de estos versos, además de su inevitable efecto de engrandecimiento, contradicen la apreciación anterior de Havens en cuanto a la falta de dignidad épica del poema de Shelley en comparación con *Paradise Lost*. Resulta cierto que el tortuoso estilo de Milton no tiene equivalente aquí, pero sus ecos poéticos pueden detectarse en el tema central de "Alastor": el progreso cognitivo del poeta-héroe. Sin embargo -y si bien Shelley recurre en los versos anteriores a las instancias filosóficas de *Comus* para otorgar profundidad retórica a la figura del Poeta como artista ("How charming is divine Philosophy!" v. 476)-, el fondo ideológico de la figura del joven poeta, inquieto tanto física como mentalmente, recuerda los vuelos intelectuales de la escatología infernal miltoniana así como sus atractivas representaciones prosódicas en pasajes como:

In discourse more sweet  
 (For eloquence the soul, songs charm the sense)  
 Others apart sat on a hill retired  
 In thoughts more elevate and reasoned high  
 Of providence, foreknowledge, will and fate,  
 Fixed fate, free will, foreknowledge absolute,  
 And found no end in wand'ring mazes lost.  
 (*P.L.*, II, vv. 555-61)

El punto de convergencia entre ambos fragmentos es sin duda la elocuencia que deriva del carácter filosófico de las figuras presentadas. Aunque la intención de Milton -en contraste con

la elevada naturaleza del Poeta- es de deflación velada dadas las cavilaciones vanas y la bajeza que caracterizan a los demonios de su infierno, el tono contemplativo, elocuente y majestuoso de su descripción es veta para la alegoría de lo que Shelley llama "one of the most interesting situations of the human mind" en su prefacio a "Alastor"; es decir, el poema presenta "an adventurous genius led forth by an imagination inflamed and purified through familiarity with all that is interesting and majestic, to the contemplation of the universe".<sup>38</sup> Y aquí la palabra clave es "contemplación", dado que es este deseo de conocimiento a través de la reflexión filosófica lo que acerca al Poeta de "Alastor" al carácter demoníaco descrito en la epopeya miltoniana gracias a una mimesis que puede equipararse a la "mutación de metáforas" que M.H. Abrams discute en su famoso libro *The Mirror and the Lamp*.<sup>39</sup> Según el teórico norteamericano de la poesía romántica:

A number of romantic writers [...]pictured the mind in perception, as well as the mind in composition, by sometimes identical analogies of projection into, or of reciprocity with, elements from without. Usually, in these metaphors of the perceiving mind, the boundary

---

<sup>38</sup> Prefacio a "Alastor, or, The Spirit of Solitude" en *Poetry and Prose*, p. 69.

<sup>39</sup> Ver en particular el capítulo tercero, "Romantic Analogues of Art and Mind", donde el autor explora analogías entre las figuras míticas románticas y sus fuentes clásicas a través de las concepciones de imaginación de Wordsworth y, sobre todo, Coleridge.

between what is given and what bestowed is a sliding one, to be established as best one can from the individual context.<sup>40</sup>

De acuerdo con lo que afirma Abrams, la mente filosófica del Poeta es la síntesis del pensamiento en percepción y el pensamiento en composición, al ser el artista instancia del ser que busca -por convicción propia y por irrefrenable deseo de descubrimiento- no sólo las "verdades extrañas" del mundo, sino al mismo tiempo, las verdades artísticas que en él se gestan debido a su asimilación del entorno. En vista de que el Poeta constituye una metáfora de la mente individual, la cual se identifica con el deseo creativo, el poema mismo toma carices alegóricos al convertirse en un crisol de imágenes donde el artista encuentra, al menos en la acción de la búsqueda (casi en términos caballerescos), un escenario donde el intelecto y el amor encuentran un balance a través del enfrentamiento del joven poeta con el mundo circundante. El resultado de la empresa altamente romantizada es la muerte prematura del Poeta, lo que, dado el racionalismo que determinó siempre el proceder artístico de Shelley, resulta un destino más que adecuado para el atrevido y joven bardo sin nombre. Una vez más, y en clara oposición a la falta de grandilocuencia de la que acusa Dexter Havens al poema, es

---

<sup>40</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 62.

natural pensar que los versos que describen el proceso artístico intelectual de "Alastor" tengan que ser retóricamente dignos de la empresa de su protagonista. Y así, el poema inicia con ecos wordsworthianos muy evidentes:

EARTH, Ocean, Air, belovèd brotherhood!  
 If our great Mother has imbued my soul  
 With aught of natural piety to feel  
 Your love, and recompense the boon with mine [...]  
 (vv. 1-4)

La referencia a "My Heart Leaps Up" en cuanto a la piedad natural que Shelley concibe como medio de percepción del entorno, pronto da pie, no obstante, a una invocación de aires miltonianos:

Mother of this unfathomable world!  
 Favour my solemn song, for I have loved  
 Thee ever, and thee only; I have watched  
 Thy shadow, and the darkness of thy steps,  
 And my heart ever gazes on the depth  
 Of thy deep mysteries.  
 (vv. 18-23)

La convención, relacionada de manera evidente con la poesía épica clásica en el sentido más general del término, remite de inmediato a las necesidades creativas de Milton en *Paradise Lost* cuando el poeta ciego clama a las musas:

[...]I thence  
 invoke thy aid to my advent'rous song  
 That with no middle flight intends to soar  
 Above th' Aonian mount while it pursues  
 Things unattempted yet in prose or rhyme.  
 (vv. 12-16)

En tono más humilde que el de Milton, y, en definitiva, con un carácter mucho más visual, la intención poética de Shelley obtiene de la epopeya miltoniana un tono que no sólo le permite más adelante caracterizar a su poeta-héroe como encarnación de una "self-centred seclusion [that] was avenged by the furies of an irresistible passion pursuing him to speedy ruin",<sup>41</sup> sino como heredero de características satánicas que a fin de cuentas lo impulsan a un encuentro de dimensiones trágicas con su sino. Las implicaciones didácticas de los contenidos del poema (afines a la necesidad miltoniana de justificar los caminos del Señor ante los hombres) se manifiesta al sostener Shelley que "The picture is not barren of instruction to actual men" para luego continuar con lo que determina el progreso del héroe en su búsqueda:

But that Power which strikes the luminaries of the world with sudden darkness and extinction, by awakening them to too exquisite a perception of its influences, dooms to a slow and poisonous decay those meaner spirits that dare to abjure its dominion. Their destiny is more abject and inglorious as their delinquency is more contemptible and pernicious.<sup>42</sup>

Y una vez más, la determinante de los procesos de observación y creación que llevan al Poeta shelleyiano a su ruina están fundamentados en una concepción de síntesis

---

<sup>41</sup> Prefacio a "Alastor" en *op.cit.*, p. 69.

<sup>42</sup> *Loc.cit.*

artística derivada tanto de un sentimiento abrumador de decepción, en primera instancia, como de un poder creativo que parece demasiado proceloso como para poder concretarse en un solo espíritu y en un solo ser, ya sea éste un poeta de juventud impetuosa aunque frustrada o una entidad maligna en la que prevalece la ira y el dolor.

Es precisamente en este sentido que las afinidades entre el Poeta de "Alastor" y el Satanás de Milton se tornan más evidentes. Además de que "the poem treated the spirit of solitude as the spirit of evil"<sup>43</sup> -lo que se traduce en sublimidad casi gótica del personaje a lo largo del poema-, se imponen en los versos descripciones o alusiones de corte miltoniano para definir escenarios y paisajes borrascosos que, al menos en términos retóricos, corresponden a la atmósfera mental del Poeta:

His wandering step  
Obedient to high thoughts, has visited  
The awful ruins of the days of old:  
Athens, and Tyre, and Balbec, and the waste  
Where stood Jerusalem, the fallen towers  
Of Babylon, the eternal pyramids,  
Memphis and Thebes, and whatsoe'er of strange  
Sculptured on alabaster obelisk,  
Or jasper tomb, or mutilated sphynx,  
Dark Aethiopia in her desert hills  
Conceals.  
(vv. 106-16)

---

<sup>43</sup> Thomas Love Peacock, *Memoirs of Shelley*, p. 341.

Las hórridas descripciones que presenta Shelley aquí pueden bien ser indicativas de cierta adolescencia poética en un sentido un tanto peyorativo. No obstante, es innegable que el interés de Shelley por lo sublime y lo gótico, expresado a través de ostensibles alusiones barrocas a lo ignoto y lo oscuro, no se deben del todo a la inmadurez creativa de un autor que pretende imitar sin demasiado éxito la dicción de Milton o que ejercita sus capacidades a través de la prueba y el error en la escritura de un poema tan primigenio como extenso (como en el caso de William Collins y otros poetas de la sensibilidad, a quienes Shelley también leyó con cierto interés). El reconocimiento del mal en el desarrollo intelectual del Poeta, así como en la construcción retórica de imágenes, se basa ante todo en una revisión crítica de pasajes como:

Mean while the Adversary of God and Man,  
 Satan with thoughts inflam'd of highest design,  
 Puts on swift wings, and towards the Gates of Hell  
 Explores his solitary flight; som times  
 He scours the right hand coast, som times the left,  
 Now shaves with level wing the Deep, then soares  
 Up to the fiery Concave touring high.  
 As when farr off at Sea a Fleet descri'd  
 Hangs in the Clouds, by Æquinoctial Winds  
 Close sailing from Bengala, or the Iles  
 Of Ternate and Tidore, whence Merchants bring  
 Their spicie Drugs: they on the Trading Flood  
 Through the wide Ethiopian to the Cape  
 Ply stemming nightly toward the Pole. So seem'd  
 Farr off the flying Fiend: at last appeer  
 Hell bounds high reaching to the horrid Roof,  
 And thrice threefold the Gates; three folds were Brass,

Three Iron, three of Adamantine Rock,  
 Impenetrable, impal'd with circling fire,  
 Yet unconsum'd.

(*P.L.* II, vv. 630-648)

El recorrido de Satanás por regiones orientales se relaciona con la costumbre de relacionar al mal (y, por lo tanto, a su máximo representante) con los placeres mundanos del lujo, la sensualidad y los misterios órficos de latitudes lejanas, desconocidas y, por lo tanto, relacionadas con el sentido sublime de la oscuridad, tanto intelectual como emotiva.

En estos terrenos filosófico-poéticos, y evocando de nuevo a Edmund Burke -quien en su ensayo sobre lo sublime y lo bello había explorado el problema esencialmente romántico sobre la forma en que las palabras en la poesía evocan emociones en el lector-, hay que recordar que lo sublime se relaciona con el horror,<sup>44</sup> el cual, a su vez, en *Paradise Lost* se vincula no sólo a la presencia de Satanás en el espacio del mundo físico, sino a la idea de vastedad e infinitud que su recorrido representa. Por otra parte, en "Alastor", el poeta sigue los caminos orientales de Satanás (o al menos los emula) para llegar a aquellas "awful ruins of the days of old", las cuales causan "the effect of the sublime in its highest

---

<sup>44</sup> Cfr. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, p. 101.

degree".<sup>45</sup> Este efecto se puede detectar también en el Satanás de Milton al observar con envidia el Paraíso y sobre todo, al contrastarse con la grandiosidad de un marco geográfico que incrementa y matiza su naturaleza de maldad monumental.

Las implicaciones visuales de la vastedad (al menos geográfica en este caso) en ambos poemas tienen consecuencias evidentes en el desarrollo de las concepciones de mal y la corrupción, sobre todo en el caso del poeta-héroe de Shelley, cuya decepción final proviene de su contacto con un mundo de sensaciones puramente físicas incapaces de reproducir o satisfacer sus aspiraciones intelectuales. En este sentido, el interés de Shelley en "Alastor" no reside solamente en establecer un contraste entre las virtudes y funciones artísticas del Poeta, sino en construir una ejemplaridad artística que lo aproxima al martirio intelectual y, al mismo tiempo, lo aleja del modelo monumental miltoniano. Para Shelley, la caída del Poeta -representada por su muerte como resultado de su aproximación al mal del mundo físico y sensual- se convierte en una metáfora de los poderes y los límites de la poesía; y es en figuras monumentales como la del artista filósofo que el ideal poético shelleyiano se revela:

Their [de Keats, pero sobre todo de Shelley] most obvious purpose is to define their own complex, self-conscious

---

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

independence from their sculpturesque predecessor. Yet, implicit [...] is a further purpose at work in [their] poems: to redeem Milton from that fallen and sculptural mode.<sup>46</sup>

Al hacer del Poeta una entidad "consciente de sí", como sostiene Moore Gosley, Shelley le asegura no sólo una movilidad que se aleja de la figura monumental acallada de Keats en *Hyperion*, sino que además le otorga una capacidad de reconocimiento del mal en el mundo que lo libera de la famosa ceguera satánica relacionada con la falta de aceptación de la caída y de la condena eternas. Para Shelley, la figura central del poema se redime sólo a través de la muerte y de la negación de la experiencia mundana, en una especie de acto ritualista con ecos prosódicos miltonianos:

Nor, when those hues  
 Are gone, and those divinest lineaments,  
 Worn by the senseless wind, shall live alone  
 In the frail pauses of this simple strain,  
 Let not high verse, mourning the memory  
 Of that which is no more, or painting's woe  
 Or sculpture, speak in feeble imagery  
 Their own cold powers. Art and eloquence,  
 And all the shows o' the world, are frail and vain  
 To weep a loss that turns their lights to shade.  
 It is a woe "too deep for tears," when all  
 Is reft at once, when some surpassing Spirit,  
 Whose light adorned the world around it, leaves  
 Those who remain behind, not sobs or groans,  
 The passionate tumult of a clinging hope;  
 But pale despair and cold tranquillity,  
 Nature's vast frame, the web of human things,

Birth and the grave, that are not as they were.  
 ("Alastor", vv. 703-720)

---

<sup>46</sup> Moore Goslee, *op.cit.*, p. 191.

En estos versos, los ecos de "Lycidas", la memorable elegía de Milton, se hacen patentes tanto en el tono grandilocuente de la voz poética como en sus referencias al Poeta como ser irrepetible, incapaz de ser honrado con justicia por la poesía del mundo, frágil e insuficiente.<sup>47</sup> Sin embargo, las dudas de Shelley en cuanto a la pervivencia de la capacidad creativa provienen de aquella certeza satánica de que el mundo creado es proclive a la corrupción, la decadencia y el ejercicio del mal. Así pues, aunque el archienemigo de la humanidad sea la causa de la tentación que da lugar a un mundo caído en el que el poeta-héroe shellyiano es incapaz de encontrar un equivalente de su pureza y su vigor intelectuales, por otro lado es capaz, a través del rencor y la necesidad de venganza, de una gran capacidad de discernimiento moral, el cual

---

<sup>47</sup> La referencia inmediata en "Lycidas" puede encontrarse sobre todo en el siguiente fragmento:

So Lycidas sunk low, but mounted high,  
 Through the dear might of Him that walked the waves,  
 Where, other groves and other streams along,  
 With nectar pure his oozy locks he laves,  
 And hears the unexpressive nuptial song,  
 In the blest kingdoms meek of joy and love.  
 There entertain him all the Saints above,  
 In solemn troops, and sweet societies,  
 That sing, and singing in their glory move,  
 And wipe the tears for ever from his eyes.  
 Now, Lycidas, the Shepherds weep no more;  
 Henceforth thou art the Genius of the shore,  
 In thy large recompense, and shalt be good  
 To all that wander in that perilous flood.  
 (vv. 172-185)

El lugar común sobre la insuficiencia del arte para rendir homenaje al poeta se torna incluso más evidente al referirse a sí mismo como "uncouth Swain" más adelante, en el verso 186.

requiere de vuelos imaginativos superiores. Las "proud imaginations" (*P.L.*, II, v. 10) de Satanás, entonces, conforman un antecedente retórico de aquella "filosofía divina" que se percibe casi irrefrenable en el Poeta de "Alastor" y que, al avanzar Shelley en sus elucubraciones sobre el carácter natural de la poesía, encontrarían su expresión más clara en las figuras titánicas y, principalmente, poéticas en proyectos más extensos y, de forma más significativa, de naturaleza dramática.

Es en sus composiciones poéticas de corte teatral donde Shelley encuentra mayor espacio para explorar tanto las posibilidades retóricas heredadas de *Paradise Lost* como las paradojas morales que un personaje tan seductor y dramático como Satanás ofrece al poeta romántico. En cuanto a la naturaleza de *Paradise Lost* y la visión de Milton sobre el mal y su influencia en la moral y la imaginación del poeta, Shelley apunta lo siguiente en su "Defense of Poetry":

Milton's poem contains within itself a philosophical refutation of that system of which, by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support. Nothing can exceed the energy and magnificence of the character as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Implacable hate, patient cunning, and a sleepless refinement of device to inflict the extremest anguish on an enemy - these things are evil; and, although venial in a slave, are not to be forgiven in a tyrant; although redeemed by much that

ennobles his defeat in one subdued, are marked by all that dishonours his conquest in the victor.<sup>48</sup>

Pero la energía creativa que el odio, la astucia y las argucias imaginativas que el poeta ve personificadas en la figura satánica no pueden concebirse en el mundo puramente espiritual y, por lo tanto, intangible en gran medida, que Milton propone en su epopeya. La opción de Shelley, como queda claro en "Alastor", es concretar estos sentimientos y cualidades en figuras que, si bien heroicas, son ante todo asequibles y más dúctiles en cuanto a sus posibilidades metafóricas. Esto provoca que en los personajes shelleyanos que encarnan al poder creativo se dé una especie de estratificación moral a través de la que el mal que retrata Milton se fragmenta y se funde con el ideal imaginativo y político del romanticismo inglés. Así pues,

While Satan is re-envisioned as the image of expanding human consciousness and desire, rebelling against oppression and limitation, he also comes into view as a fallen figure who loses Paradise in an attempt to locate the divine source within, whose rebelliousness may turn tyrannical and revengeful in his authoritarian reign in hell. This aspect of the Satanic figure is specially important in the mythic representations of oppression and insurrection in Blake and Shelley.<sup>49</sup>

En la obra de Shelley, la tentación que presupone concebir a Satanás como una metáfora del espíritu rebelde del hombre -y, por consiguiente, del poeta- involucra una actitud

---

<sup>48</sup> *Prose and Poetry*, p. 498.

<sup>49</sup> Peter A. Schock, *op. cit.*, p. 39.

reverencial, y en gran medida idealizada, no sólo de la encarnación del mal, sino de Milton como su creador. La expansión de la conciencia y el deseo humanos que Satanás encarna se traducen en la poesía de Shelley en una necesidad de representación, no sólo en el sentido de sustitución que representan la metáfora o la prosopopeya, sino incluso en el sentido teatral. Las "representaciones míticas" a las que aduce Schock encuentran su más grande expresión en formas dramáticas que Shelley elige para explorar la naturaleza y las consecuencias del mal, la existencia latente de éste en el espíritu rebelde, y sus representaciones monumentales en figuras titánicas con alusiones y ecos miltonianos.

Aunque en poemas como "Alastor" la figura monumental shelleyiana alcanza ya visos de dramatismo evidente dada su imagen ideal, es precisamente su carácter humanizado lo que impide que se eleve por completo a los niveles monumentales -e incluso escultóricos- que el poeta desea para su encarnación del poder imaginativo como instancia de rebelión y deseo creativo a ultranza. En este sentido "Shelley [assimilates] myths as archetypal orderings, but they are symptomatic of his mythopoeic methods and indicate the paradoxical informed

ignorance they demand from the most complete reading".<sup>50</sup> En piezas como *Prometheus Unbound* o *Julian and Maddalo*, los procesos de creación y recreación mitológica de Shelley encuentran una veta de posibilidades prosódicas que en poemas más breves como "Alastor" e incluso "Adonais" sólo se perfilan como intentos de representación de arquetipos. Las prefiguraciones satánicas del genio malvado sugerido en "Alastor" o la metonimia personificadora de Keats en "Adonais" fungen en gran medida como una introducción a los métodos de recreación de mitos que Shelley intentaría poner en práctica en sus grandes proyectos.

Necesariamente, tanto "Alastor" como "Adonais" dan pie a arquetipos del espíritu creativo y, por lo tanto, rebelde, en tanto que éste se ve representado por figuras mortales y fragmentarias que, como emulaciones de rebeldía satánica, se ven limitadas tanto en sus caracterizaciones heroicas como en sus construcciones en términos retóricos. Así pues, los intentos shelleyianos de representación heroica, en tanto que se ven subordinados a la dignidad lingüística y moral de la épica de Milton, requieren siempre de reinterpretaciones tanto míticas como formales que hagan de *Paradise Lost* más que un

---

<sup>50</sup> Earl R. Wasserman, "Shelley's Use of Myth" en *Shelley's Poetry and Prose*, p. 530.

modelo, una fuente de visión conceptual en cuanto a las capacidades imaginativas del poeta.

En este sentido, y en contraste con el hecho de que la grandilocuencia de vuelos miltonianos de Shelley es mayormente inconstante y se constituye en emulación fragmentaria en sus poemas menores, por así llamarlos, la relación entre el Satanás de *Paradise Lost* y la concepción del poeta vuelto héroe que Shelley desarrolla en varios de sus grandes poemas es, en términos de correspondencia ideológica y afinidad temática, un asunto en gran medida interpretativo. Si regresamos por un momento a las teorías de Bloom sobre la angustia de la influencia, habría que leer el poema épico de Milton "as an allegory of the dilemma of the modern poet, at his strongest. Satan is that modern poet, while God is his dead but still embarrassingly potent and present ancestor, or rather, ancestral poet".<sup>51</sup> Entonces, para cualquier lector moderno, incluido Shelley, el problema de la capacidad poética residiría no sólo en la lectura de un poema canónico precedente, sino también en el deseo de escritura (o reescritura) que éste provoca en el poeta que, en principio, fungió como lector. En otras palabras, y al menos en el caso de Shelley, el poeta alegoriza su labor a través de su

---

<sup>51</sup> Bloom, *op. cit.*, p. 20.

adopción del poema modelo (*Paradise Lost*) y de la asimilación del personaje poético que alude a sus propios deseos de liberación y, por ende, de invención imaginativa. No obstante, y a pesar de lo tentador de esta teoría de Bloom, queda una pregunta por hacerse: si Shelley alegoriza su labor poética a través de la figura de Satanás y, al mismo tiempo, se fabrica una metáfora en la que Milton sustituye a Dios Padre, como sugiere Bloom, ¿de qué manera logra Shelley superar los avatares de una escritura que, en este sentido, se ve directamente subordinada a la voluntad divina o, en este caso, la voluntad miltoniana expresada a través de la influencia de *Paradise Lost*? La respuesta a esta pregunta tendrá que estar dirigida a una revisión de las formas poéticas que Shelley escoge para desarrollar el tema del poeta-héroe encarnado por monumentales figuras prometeicas, más osadas y tal vez de mayores alcances poéticos que aquéllas de Keats.

Para Shelley, la figura ancestral de Milton y de su Creador en *Paradise Lost* es potente, aunque no del todo embarazosa. Las asociaciones satánicas en el discurso de grandes proporciones dramáticas de Julian en "Julian and Maddalo",<sup>52</sup> por ejemplo, parecen apuntar hacia esta actitud:

---

<sup>52</sup> Originalmente, Shelley había concebido este poema como una pieza teatral durante los últimos meses de 1818. Pronto abandonó la idea para dar a su composición un cariz nuevo: en enero de 1819 decidió

[...]we might be all  
 We dream of happy, high, magestical.  
 Where is the love, beauty and truth we seek  
 But in our mind? and if we were not weak  
 Should we be less in deed than in desire?  
 (vv. 172-176)

No se requiere mucha perspicacia para relacionar el idealismo de Julian con un posible autoengaño satánico expresado en versos tan famosos como "The mind is its own place and in itself/ Can make a heaven of hell, a Hell of Heaven" (*P.L.*, I, vv. 254-5), donde Milton es muy shakespeariano, o bien "To be weak is mis'erable,/ Doing or suffering [...]" (vv. 157-8). Se podría argüir que en estos versos Julian hereda, por decirlo así, el carácter vergonzoso de la autoindulgencia del Satanás de Milton, potenciada por lo que Stanley Fish ha llamado "shock of disappointment".<sup>53</sup> Además, Shelley magnifica este efecto corrigiendo a su propio personaje a través de su contraparte, Maddalo, quien de inmediato responde: "You talk Utopia" (v. 179). Aquí, el golpe de la desilusión se recibe a

---

convertir la pieza en un diálogo dramático entre sí mismo (representado por el idealista Julian) y Byron (Maddalo, con decidido carácter pesimista) como fruto de unas conversaciones que habían sostenido en Venecia en agosto de 1818.

<sup>53</sup> Ver *Surprised by Sin*, p. 4. Con esto, Fish se refiere a una suerte de efecto dubitativo que la lectura de *Paradise Lost* ocasiona casi invariablemente en quienes presencian, sobre todo, los inútiles esfuerzos de Satanás y, por extensión, de Adán y Eva para contrarrestar los designios divinos o al menos desviarse de ellos. En este sentido, explica: "Milton consciously wants to worry his reader, to force him to doubt the correctness of his responses, and to bring him to the realization that his inability to read the poem with any confidence in his own perception is its focus".

través del diálogo dramático y, como resultado de esto, los ecos satánicos redundan en una reflexión de sí mismo por parte de Julian, lo que lo acerca a la humanidad de su lector al tiempo que lo aleja del carácter ilusorio e inalcanzablemente elocuente de la retórica satánica en *Paradise Lost*. A este respecto, Lucy Newlyn apunta:

Satanic allusion functions as a register of Shelley's ambivalence towards the power of mind: it allows him to play out as a kind of internal temptation the possibility of an extreme of self-sufficiency which he acknowledges to be inherently flawed. This internal temptation is fully developed in the poem's [*Julian and Maddalo*] formal structure, and in the wider moral issues that it explores.<sup>54</sup>

Shelley ha aprendido del error que presupone la autosuficiencia de Satanás, por lo que aprovecha la grandilocuencia a la que se presta la teatralidad de su diálogo de manera que el modelo miltoniano se filtre hacia una forma poética en la que la acción es tan tangible como sus reveladores efectos catárticos tanto en los personajes como en el lector.

A diferencia de Julian y Maddalo (metáforas de dos actitudes morales y creativas en oposición) con respecto a sí mismos, y a pesar de la enorme influencia retórica que ejerce sobre ellos, Satanás carece de una contraparte directa y evidente, por lo que es incapaz de desdoblarse para analizar

---

<sup>54</sup> *Paradise Lost and the Romantic Reader*, p. 245.

su propia naturaleza: le es imposible reconocer su dependencia absoluta del Creador. Por otra parte, el único rastro de dependencia que podrían poseer Julian y Maddalo, si ha de reconocerse alguno, es el que deviene de un potencial poética y dramáticamente heroico concedido por Shelley a dos personajes con tintes prometeicos a través de los cuales el poeta se metaforiza a sí mismo y a su semejante artístico. Mientras que, al crear a Satanás, Milton encuentra su propia metáfora en la figura de Dios, Shelley se convierte en un creador cuya referencia poética no se encuentra en lo divino, sino, muy por el contrario, en lo románticamente satánico. De hecho, el registro demoníaco en la poesía dramática de Shelley está relacionado con sus intereses expresivos y retóricos, los cuales derivan de una conciencia del mal como medio de reacción contra órdenes (sobre todo políticos e ideológicos) preestablecidos. En este sentido, y quizá en franca oposición a la visión de Milton mismo sobre su Satanás, Shelley deriva cualidades morales de un personaje que, a la luz del espíritu revolucionario shelleyiano, adquiere un matiz de heroísmo muy sensibilizado. Shelley mismo señala que:

Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to

repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. Milton has so far violated the popular creed (if this shall be judged to be a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil. And this bold neglect of a direct moral purpose is the most decisive proof of the supremacy of Milton's genius. He mingled as it were the elements of human nature, as colours upon a single pallet, and arranged them into the composition of his great picture according to the laws of epic truth; that is, according to the laws of that principle by which a series of actions of the external universe, and of intelligent and ethical beings is calculated to excite the sympathy of succeeding generations of mankind.<sup>55</sup>

La admiración de Shelley por la figura de Satanás parece ir más allá de las posibilidades retóricas del personaje, a primera vista. De acuerdo con las afirmaciones anteriores de Shelley, el interés del poeta reside, más que en los recursos discursivos o poéticos de *Paradise Lost* (interés que se refleja más evidentemente en la poesía de Keats), en las posibilidades de personificación y, sobre todo, de metaforización que Milton otorga al demonio.

La superioridad moral demoniaca que el poeta encuentra tan fascinante deviene de una necesidad axiológica que para Shelley es imposible de encontrar en la poesía de su propio tiempo, dada la virtual falta de continuidad en la tradición épica inglesa después de *The Faerie Queene* o, claro está, *Paradise Lost*. Para Shelley, la figura satánica de Milton abre posibilidades políticas y retóricas en los terrenos de la

---

<sup>55</sup> *Poetry and Prose*, p. 498.

conciencia social y, sobre todo, moral en el quehacer del poeta. Y no obstante, el hecho de que Satanás sea moralmente superior a Dios no puede sino concebirse como una afectación shelleyiana derivada del ateísmo contestatario. Según Martin Priestman, "far from the guilty negativism of 'doubt' and 'loss of faith', Romantic atheism was open, active, gregarious, witty and protean".<sup>56</sup> En pocas palabras, para Shelley la rebelión contra Dios o la figura divina se traduce personal y socialmente en una postura poética.

### III. Prometeo condenado

Así pues, el ateísmo del poeta funciona como una suerte de anclaje que, por un lado, le posibilita dejar a un lado las preconcepciones de la fe cristiana con respecto a la moralidad y que, por el otro, lo acerca a consideraciones sobre el papel de la imaginación en el tratamiento de figuras con tintes satánicos. De acuerdo a Newlyn, "at first sight [Shelley] appears to be Romanticism's most confident spokesman for the moral imagination. But even Shelley is wary of the penalties which imagination can incur, if circumstances cause it to become misdirected, over-idealistic or irresponsible".<sup>57</sup> Debido

---

<sup>56</sup> *Romantic Atheism: Poetry and Freethought, 1780-1830*, p. 254.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p 244.

a que la naturaleza de la imaginación para Shelley no puede tener afiliación alguna con el espíritu religioso (como en el caso de Coleridge o De Quincey, por ejemplo), la dimensión moral que deriva de la epopeya miltoniana encuentra un campo fértil en composiciones dramáticas como *Prometheus Unbound*, donde el poeta tiene oportunidad de recrear un universo que no se encuentra dominado por la figura de Dios.

La figura prometeica en Shelley proviene sin duda de un ejercicio de lectura cuidadoso y dirigido a su mejoramiento como poeta. Los experimentos de traducción de los clásicos griegos en los que Shelley alguna vez incurrió (para 1819 ya había traducido el *Simposio*, por ejemplo), lo llevaron a la consideración del teatro griego como vehículo para fusionar la grandilocuencia de los personajes dramáticos clásicos con la moralidad maligna del Satanás de Milton y sus ideas políticas, determinadas por su ateísmo y sus abigarradas actitudes contestatarias. Su modelo dramático-poético sería, de manera casi natural, el *Prometeo encadenado* de Esquilo:

He [Shelley] no longer attempted to work methodically at a strict translation [de *Prometeo encadenado*], but played around with certain images and speeches, adapting extending and improvising as he went. He gradually came to the conclusion that by using the Aeschylean play as a base, he could attempt to re-create in English a vision of the missing third part of the Aeschylean trilogy, the *Prometheus Unbound*. He could adapt the Aeschylean mythology and symbolism to the themes of political revolution and moral regeneration which had consistently

concerned him in his previous epic poems, *Queen Mab* and *The Revolt of Islam*.<sup>58</sup>

Habiendo confirmado las bondades que, en términos de poder creativo, otorgábanle el ejercicio de traducir a los clásicos griegos y el deseo de regeneración moral que subraya Holmes, Shelley se dio a la tarea de confirmar la teoría que, sobre el drama en general y la tragedia en particular, había bosquejado en su prefacio a *The Cenci*. En este sentido, la tragedia tenía "the capacity of awakening and sustaining the sympathy of men, approbation and success"<sup>59</sup> de forma paralela a la que Satanás se las arreglaba para capturar la imaginación del lector en un proceso de identificación casi inevitable. La opinión que presenta Shelley en su *Defense of Poetry* en cuanto a que *Paradise Lost* -junto con la *Divina Comedia*- habían otorgado al mundo "moderno" una "forma sistemática" de concebir la poesía y el espíritu épico, serviría como punto de partida para una fusión formal y temática que se traduciría en un concepto dramático romantizado en el que la monumentalidad de las figuras mitológicas cristianas dio lugar a personajes de corte prometeico que, alejándose de la *stasis* keatsiana, encarnaran una suerte de *kinesis* creativa con innegable profundidad política.

---

<sup>58</sup> Holmes, *op. cit.*, p. 444.

<sup>59</sup> Prefacio a "The Cenci" en *Poetry and Prose*, p. 239.

En sus teorías sobre la poesía y la relación de ésta con las posibilidades representativas del drama, Shelley siempre relaciona la conveniencia que la pieza teatral ofrece al momento de combinar la seriedad y los vuelos retóricos de la epopeya con la proximidad -tanto visual como moral- de los personajes dramáticos. Con estas ventajas en mente, el poeta sostiene que:

The Drama being that form under which a greater number of modes of expression of poetry are susceptible of being combined than any other; the connexion of beauty and social good, is more observable in the drama than in what ever other form: and it is indisputable that the highest perfection of human society has ever corresponded with the highest dramatic excellence: and that the corruption or the extinction of the drama in a nation where it has once flourished is a mark of a corruption of manners, and an extinction of the energies which sustain the soul of social life.<sup>60</sup>

Es así que Shelley confirma la posibilidad de una reconciliación retórica entre la grandilocuencia que él considera propia de la poesía (épica en particular) y la preeminencia del teatro como representación artística del mundo circundante, cualidad que la epopeya, a pesar de sus fuertes lazos con la pasión y la moral humanas, parece descuidar a favor de la recreación de mundos espirituales en apariencia distantes del hombre social, al menos en el caso de la poesía de Dante y Milton. En *Prometheus Unbound*, Shelley

---

<sup>60</sup> "A Defence of Poetry" en *ibid.*, p. 499.

intenta poner al mismo nivel de recepción el poder evocador del teatro clásico, la elevada retórica de la epopeya occidental (concentrada en *Paradise Lost*) y la moralidad humana que, para él mismo y otros románticos, se ve metaforizada en la figura del ángel caído de la mitología judeocristiana. Como Shelley mismo sostiene en el prefacio a su "drama lírico":

Had I framed my story on this model [aquél en principio esquiliano] I should have done no more than have attempted to restore the lost drama of Aeschylus [...] But in truth I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable which is so powerfully sustained by the suffering and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive him as unsaying his high language, and quailing before his successful and perfidious adversary.<sup>61</sup>

Así pues, en el drama shelleyiano, Prometeo se convierte en el equivalente de la figura satánica miltoniana, mientras que la perfidia, el abuso de poder y el ejercicio de la dictadura divina son conferidos a Júpiter, equivalente metonímico de Dios en *Paradise Lost*. La relación entre los cuatro personajes, con todas las distancias de género, forma y contenido debidamente guardadas, son naturales para Shelley, quien estuvo siempre convencido de que:

The only imaginary being resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is, in my judgement, a more poetical character than Satan because, in addition to courage and majesty and firm and patient opposition to

---

<sup>61</sup> "Preface to *Prometheus Unbound*" en *Poetry and Prose*, p. 133.

omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which in the Hero of *Paradise Lost*, interfere with the interest.<sup>62</sup>

Y no obstante, más que una corrección moral del poema de Milton, lo que Shelley intenta con *Prometheus Unbound* es una especie de "modernización romántica" del espíritu satánico de la epopeya, el cual para el siglo XIX, y desde el punto de vista de un poeta consciente de la moralidad y la justicia, debía corresponder también a un sentido de identificación imaginativa que se venía gestando desde fines del siglo XVIII. Para Shelley, "the sympathetic imagination grasps, through a kind of direct experience and feeling, the distinctive nature, identity or 'truth' of the object of its contemplation",<sup>63</sup> lo que presupone una reescritura de la calidad moral (atrapada en su monumentalidad retórica) de Satanás. La "verdad" del carácter contestatario satánico se encuentra, entonces, revalorada en discursos como:

Evil minds  
Change good to their own nature. I gave all  
He has; and in return he chains me here  
Years, ages, night and day; whether the Sun  
Split my parched skin, or in the moony night  
The crystal-wingèd snow cling round my hair;  
Whilst my belovèd race is trampled down  
By his thought-executing ministers.  
Such is the tyrant's recompense. 'T is just.  
He who is evil can receive no good;  
And for a world bestowed, or a friend lost,

---

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> Walter Jackson Bate. *From Classic to Romantic*, p. 132.

He can feel hate, fear, shame; not gratitude.  
 He but requites me for his own misdeed.  
 Kindness to such is keen reproach, which breaks  
 With bitter stings the light sleep of Revenge.  
 Submission thou dost know I cannot try.  
 For what submission but that fatal word,  
 The death-seal of mankind's captivity,  
 Like the Sicilian's hair-suspended sword,  
 Which trembles o'er his crown, would he accept,  
 Or could I yield? Which yet I will not yield.  
 Let others flatter Crime where it sits throned  
 In brief Omnipotence; secure are they;  
 For Justice, when triumphant, will weep down  
 Pity, not punishment, on her own wrongs,  
 Too much avenged by those who err. I wait,  
 Enduring thus, the retributive hour  
 Which since we spake is even nearer now.  
 But hark, the hell-hounds clamor: fear delay:  
 Behold! Heaven lowers under thy Father's frown.  
 (vv. 380-409)

En el Prometeo shelleyiano se concentran, por una parte, las características que hacen de Satanás un ser indigno de la gloria pero que, en este caso, constituyen la base de la calidad heroica del titán: la rebeldía es inherente a él, es impetuoso, altivo, grandioso e innegablemente grandilocuente. Así, en términos visuales, de caracterización y sobre todo, a nivel retórico, Prometeo se desenvuelve de forma paralela a Satanás, como lo demuestran las convergencias del pasaje anterior con los siguientes versos de *Paradise Lost*:

All is not lost; the unconquerable Will,  
 And study of revenge, immortal hate,  
 And courage never to submit or yield:  
 And what is else not to be overcome?  
 That Glory never shall his wrath or might  
 Extort from me. To bow and sue for grace  
 With suppliant knee, and deifie his power  
 Who from the terrour of this Arm so late

Doubted his Empire, that were low indeed,  
 That were an ignominy and shame beneath  
 This downfall; since by Fate the strength of Gods  
 And this Empyrean substance cannot fail,  
 Since through experience of this great event  
 In Arms not worse, in foresight much advanc't,  
 We may with more successful hope resolve  
 To wage by force or guile eternal Warr  
 Irreconcilable, to our grand Foe,  
 Who now triumphs, and in th' excess of joy  
 Sole reigning holds the Tyranny of Heav'n.  
 (vv. 106-124)

Si, como Shelley afirma, "Poetry is a mimetic art", su Prometeo resume la mimesis shelleyiana del carácter rebelde en la epopeya de Milton por medio de la combinación y la representación.<sup>64</sup> A pesar de esto, la cualidad principal que Prometeo comparte con el Satanás miltoniano es altamente individual y consiste en la capacidad de reflexión sobre su estado ignominioso, de despojo, la cual le permite adquirir dimensiones morales inusitadas. La sumisión ("death-seal of mankind's captivity" en palabras de Prometeo) lo coloca en un nivel de empatía con el hombre, pero además, lo convierte en "the type of the highest perfection of moral and intellectual nature", con lo que se separa de la figura satánica, ya que se ve "impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends".<sup>65</sup> Estos nobles fines son, por supuesto, el deseo libertario que caracteriza a Prometeo, así como la contemplación (que se traduce no sólo en admiración, sino en

<sup>64</sup> Cfr. "Preface..." en *Prose and Poetry*, p. 134.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 133.

inspiración creativa) del mundo creado, la cual se manifiesta verbalmente también en otros personajes, como Asia:

Fit throne for such power! Magnificent!  
 How glorious art thou, Earth! And if thou be  
 The shadow of some Spirit lovelier still,  
 Though evil stain its work and it should be  
 Like its creation, weak yet beautiful,  
 I could fall down and worship that and thee.-  
 Even now my heart adoreth. -Wonderful!  
 (P.U., III, vv. 11-17)

Estos versos hacen eco de *Paradise Lost* V, vv. 574-76, donde el arcángel Rafael explica a Adán que la Tierra puede ser "but the shadow of Heav'n and things therein/ Each to other like more than on Earth is thought", con imágenes en las que se yuxtapone lo terreno y lo divino, así como la conciencia de lo puramente imaginario con lo factual y lo físico. Esta conciencia de la interacción entre el carácter espiritual (libre en gran medida de connotaciones cristianas) y las capacidades filosófico-creativas de la mente ilustran la revolución intelectual que Shelley admira de Milton y que traduce en una imaginería de niveles épicos, aunque moralmente asequibles, en sus propias figuras monumentales. Así, esta reinterpretación shelleyiana de la epopeya mística de Milton ilustra un proceso que el poeta mismo, en su prefacio a su drama poético, califica de "inusual in modern poetry" y que consiste en una mimesis cognoscitiva de imágenes "drawn from the operations of the human mind, or from those external

actions by which they are expressed".<sup>66</sup> Y es en esta relación entre "operación mental" y "acción externa" que el satanismo rebelde e idealizado de Shelley en *Prometheus Unbound* encuentra sus bases más sólidas en términos poéticos, políticos y morales, ya que "the last in Shelley's succession of idealized demonic figures [incluyendo aquella que se identifica con Asia, por ejemplo] returns to the ground of Romantic satanism, where the fallen angel represents an expansion of consciousness. With this innovation: here the subjective triumph consists of practical political knowledge converted to action".<sup>67</sup>

De esta manera, Shelley, con un sentido innovador relacionado con la convivencia entre poesía y moralidad política, recibe y reinterpreta a Milton a través de una idealización que, a diferencia de la de Keats, no sucumbe a la tentación de monumentalizar en figuras estáticas a sus propios héroes épicos, identificados con el poeta y sus poderes imaginativos. En este sentido, los paradigmas miltonianos que Shelley deriva de *Paradise Lost* se traducen en el predicamento del poeta-héroe o del héroe mitológico en cuanto a la posibilidad de traducir las imágenes representativas de un

---

<sup>66</sup> *Loc. cit.*

<sup>67</sup> Schock, *op. cit.*, p. 136.

acto moralmente positivo (resultado de un vívido proceso intelectual) con las acciones correspondientes, las cuales se ven sujetas a un sentido de circunstancialidad inevitable. Como consecuencia de esto, "Shelley is interested by the substitutive function of metaphor, using it to expose the dangers of refusal [to relinquish the safety of the imaginative realm], or self-embalment, which are inherent in high romanticism."<sup>68</sup> En otras palabras, Shelley encuentra en Milton, y en particular en la figura satánica, fuentes poéticas con las cuales sugiere la imposibilidad de depender de la actividad imaginativa mientras ésta se vea asociada con una negación de la experiencia en el mundo. Aunque la experiencia condene al héroe (independientemente de su naturaleza) a la muerte prematura (como en "Alastor") o a la condena eterna (como en *Prometheus Unbound*) es la memoria poética, a través de la grandilocuencia de ecos épicos, lo que hace del artista -en la concepción metafórica que Shelley hereda de Milton- un visionario y, ante todo, un artífice de la moralidad y la dolorosa memoria política y poética: "Alas, that the torn heart can bleed, but not forget".<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Newlyn, *op. cit.*, p. 248.

<sup>69</sup> Shelley, "To Constantia", v. 44.

## Capítulo 4

### Desdicha placentera.

#### Byron y la herencia filantrópica de *Paradise Lost*

"[...]le plus parfait type de Beauté virile est Satan - à la manière de Milton".

**Charles Baudelaire. *Jornaux intimes***

-Misero, e come il tuo splendor primiero  
perdesti, o già di luce Angel più bello!

**Giambattista Marino. *Strage degli innocenti***

-Admit that Byron was no good.  
-No.  
-Admit.  
-No.  
-Admit.  
-No. No.

**James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man***

### I. Byron y la fama

Shelley, en una carta fechada el 16 de abril de 1821, dice a Byron con motivo de su aniversario número treinta y tres y de su visión sobre la tarea del artista en cuanto a la concepción de un proyecto poético de envergadura, el cual consideraba inherente a las mentes de algunos de sus coetáneos:

You have now arrived about at the age at which those eternal poets, of whom we have authentic accounts, have ever begun their supreme poems; considering all their others, however transcendent, as the steps, the scaffolding, the exercise which may sustain and conduct them to their great work. If you are inferior to these,

it is not in genius, but industry and resolution. Oh, that you would subdue yourself to the great task of building up a poem containing within itself the germs of a permanent relation to the present and to all succeeding ages.<sup>1</sup>

Como sostiene J.A. Wittreich, es muy probable que Shelley haya tenido en mente a Milton al dirigir esta carta a Byron.<sup>2</sup> Esto, más que una especulación por parte de Wittreich, es un acercamiento bastante acertado a la psique creativa de ambos poetas, no sólo porque para la edad de 33 años, Milton, en el imaginario romántico, ya constituía un ejemplo de decisión política y artística,<sup>3</sup> sino también porque tanto Shelley como Byron consideraban que la figura del héroe-poeta estaba relacionada de hecho con la fuerza y el ímpetu de la juventud en combinación con una suerte de madurez precoz que lo llevaría a latitudes creativas que bordeaban con los terrenos de lo heroico. El poeta romántico inglés y, en particular,

---

<sup>1</sup> *Letters of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, pp. 283-284.

<sup>2</sup> *The Romantics on Milton*, p. 544.

<sup>3</sup> En su erudita biografía de Milton, Barbara Lewalski apunta lo siguiente:

From late 1639 to mid-1641 or thereabouts he [Milton] made seven pages of notes in the Trinity manuscript, listing nearly one hundred titles for possible literary projects drawn from the Bible and British history, several with one or two sentences of elaboration and a few with more extended plot summaries. [...] Filled with additions and interlineations, these pages offer a revealing insight into Milton's way of identifying and imagining possible subjects at this stage; some topics anticipate elements of his major poems written nearly thirty years later. The first page contains two lists of characters -crossed out- under the title *Paradise Lost*, and a longer sketch developing the topic (*The Life of John Milton*, p. 124)

aquél que desarrollaba proyectos poéticos siendo aún joven, se concebía como un miembro de:

[...]the inspired line of singers from the prophets of the Old and New Testaments through Dante, Spenser, and above all Milton. For Milton had an exemplary role in this tradition as the native British (or Druidic) Bard who was a thorough political, social, and religious revolutionary, who claimed inspiration both from a Heavenly Muse and from the Holy Spirit that had supervised the Creation and inspired the biblical prophets, and who, after the failure of his millennial expectations from the English Revolution, had kept his singing voice and salvaged his hope for mankind in an epic poem.<sup>4</sup>

Si bien el aspecto sectario del romanticismo es en buena medida una reinterpretación de los lazos artísticos e ideológicos de figuras afines como Shelley y Byron por parte de críticos como M. H. Abrams, resulta complicado negar que el espíritu romántico estaba determinado por una fuerte necesidad de lo que se podría llamar "pertenencia canónica". Esta tendencia se hace patente en la carta de Shelley a Byron, donde especifica que la edad, más allá de representar una barrera para los poderes creativos, conlleva obligaciones inventivas casi ineludibles. En este sentido, la misiva de Shelley implica al menos tres aspectos que apuntan en la misma dirección. En primer lugar, la consolidación de los talentos inherentes al poeta a través de la creación; después, al menos

---

<sup>4</sup> M.H. Abrams, "English Romanticism: The Spirit of the Age" en *Romanticism and Consciousness*, p. 102.

un atisbo a la conformación de un proyecto poético lo suficientemente importante; y, en tercera instancia, el aseguramiento de un lugar entre el Olimpo de los poetas (es decir, una autoinserción al canon) por medio de la conformación de dicho proyecto y del ejercicio de la genialidad. Por supuesto, para Shelley (y, por extensión, para Byron, aunque de manera quizá mucho más tangencial que en el caso del primero), el paradigma de la gran poesía en la tradición inglesa lo constituye *Paradise Lost* y el personaje que le da al poema un sentido por demás visionario y rebelde: el Satanás que, para el poeta decimonónico, es epítome de genialidad e iniciativa excepcionales.

No obstante, y a pesar de que la carta de Shelley resulta muy pertinente para la práctica poética de Byron (en ese momento bastante irregular en opinión de más de un crítico), en contexto podría parecer irónica a pesar de su alto grado de seriedad, otorgada por la evidente conciencia de sí del poeta. Shelley era cuatro años menor que Byron y, además, este último contaría con varios años más que Shelley para intentar la escritura de "sus poemas supremos", dado que Shelley moriría ahogado apenas al año siguiente de escribir esta carta. Sin embargo, la ironía dramática de las afirmaciones de Shelley no se limita a un mero juego de edades y de muertes prematuras,

sino al hecho de que, a sus 29 años, Shelley había alcanzado una madurez poética a la que Byron todavía aspiraba, a pesar de la extensa popularidad que éste había logrado en Gran Bretaña y en el continente europeo, debida principalmente a sus *romances* de temática oriental (como *The Giaour*), y muy superior a la de Shelley mismo.<sup>5</sup>

La fama de Byron fue, en varios sentidos, un fenómeno sin precedentes en la tradición literaria inglesa y europea. Nacido el 22 de enero de 1788 con un pie deforme (característica que, a pesar de los traumas que le causaría en su juventud temprana, serviría para acrecentar su aura de atractivo y misterio con el paso de los años), Byron se perfiló muy pronto como una personalidad de determinación poco común desde su adolescencia. En una carta escrita a su madre en abril de 1801, afirma lo siguiente:

I will cut myself a path through the world or perish in the attempt. Others have begun life with nothing and ended Greatly. And shall I who have a competent if not a large fortune, remain idle, No, I will carve myself the passage to Grandeur, but never with Dishonour.<sup>6</sup>

Y vaya que Byron lograría su propósito. La personalidad de Byron, su proverbial belleza física, sus incursiones en el

---

<sup>5</sup> La que se considera su obra maestra, *Don Juan*, mucho más cercana a la sátira del XVIII que a la lírica introspectiva del XIX, se encontraba apenas en proceso de escritura para estas fechas.

<sup>6</sup> Ver Fiona MacCarthy. *Byron. Life and Legend*, p. 29.

parlamento británico y los ataques constantes a sus contemporáneos en obras como *Childe Harold* o *English Bards and Scotch Reviewers*,<sup>7</sup> le merecerían tanto la admiración como el desprecio de amplios sectores de la sociedad inglesa y del público lector europeo, lo que se traduciría en una especie de "culto byroniano" relacionado, sobre todo, con su carácter estrambótico y sus pretensiones de heroicidad, principalmente en Grecia, en la década de 1820.

Aunque atacado sin miramientos por la crítica de su tiempo, es indudable que Byron ejerció una fascinación que lo haría una de las figuras públicas más notables de su época, aunque en general su fama social también pondría sus virtudes poéticas y literarias en segundo plano. Sin embargo, no se puede pasar por alto la indeleble impresión que su figura ha dejado en la crítica, la poesía y la cultura de los últimos dos siglos. Ya en 1814, Francis Jeffrey escribía:

Lord Byron has clear titles to applause, in the spirit and beauty of his diction and versification, and the splendour of many of his descriptions: But it is to his pictures of the stronger passions that he is indebted for the fullness of his fame. He has delineated, with unequalled force and fidelity which the spirit is at once, the workings of those deep and powerful emotions which alternately enchant and agonize the minds that are exposed to their inroads; and represented, with a

---

<sup>7</sup> Poema satírico en el que Byron ataca por igual a Southey, Scott, Wordsworth, Coleridge, etc., y expresa admiración incondicional por sus predecesores dieciochescos: Dryden, Pope, Burns, Campbell, Rogers y otros.

terrible energy, those struggles, and sufferings, and exaltations, by which the spirit is at once torn and transported, and traits of divine inspiration, or demoniacal possession, thrown across the tamer features of humanity.<sup>8</sup>

Para Jeffrey, la poesía de Byron posee las mismas características pasionales que, en la esfera pública, ya habían hecho famoso al autor.<sup>9</sup> Lo que llama la atención de este comentario no es sólo el particular entusiasmo de Jeffrey para con un poeta que, en su práctica diaria, arremete por igual contra críticos y literatos, sino también el particular carácter demoníaco que confiere a la naturaleza y los efectos de su obra y, por extensión, a Byron mismo. Aunque la concepción de Byron como una especie de "poeta maldito" a la inglesa se convertiría pronto en un lugar común, no deja de sorprender el hecho de que esta visión tuviese que ver con el carácter de rebeldía evocado por el Satanás de Milton, quien, si bien de manera un tanto más difusa que en el caso de la obra de Keats y Shelley, ejerce una influencia palpable en lo

---

<sup>8</sup> Jeffrey (1773-1850) fue fundador y editor de la *Edinburgh Review*, así como uno de los críticos más influyentes del siglo XIX en la Gran Bretaña. Este comentario fue publicado en su revista en abril de 1814. Ver *Byron's Poetry*, p. 461.

<sup>9</sup> Decía Macaulay en 1813: "He was himself the beginning, the middle and the end of all his own poetry -the hero of every tale-, the chief object of every landscape...". Macaulay *apud*. MacCarthy, p. 211.

que algunos críticos franceses han llamado *la question Byron*,<sup>10</sup> en terrenos tanto morales como poéticos.

Esta cuestión byroniana se deriva de una obsesión romántica y posromántica con la creación de los héroes (o quizá antihéroes) que pueblan los textos del poeta y dramaturgo. Es inevitable establecer parangones entre la personalidad pomposa y atractiva de Byron, determinada por un constante deseo de atención y admiración, y figuras atormentadas, abigarradas, esencialmente oscuras y prometeicas -en un sentido shelleyano- como Manfred, Caín o Childe Harold, por mencionar en este momento algunas de las más famosas. Se trata de personalidades concebidas a partir de una visión pública de Byron mismo, así como de una percepción romantizada del héroe involuntario de *Paradise Lost*, el cual se ve involucrado en la formación del consabido héroe byroniano, descendiente directo de lo sublime miltoniano y de la introspección pasional romántica. En este sentido, el héroe que se desprende de la figura de Byron, ese personaje demoníaco catalogado como "proud, moody, cynical, with defiance on his brow, and misery in his heart [...] implacable

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, Charles DuBos, quien en su *Byron ou le besoin de la fatalité* (París, 1929) ofrece un estudio muy puntual, aunque idealizado en gran medida, sobre la idea de predestinación y fatalidad en la obra poética de Byron.

in revenge, yet capable of deep and strong affection",<sup>11</sup> es - desde hace mucho tiempo y en el imaginario popular inglés al menos- el ideal que define no sólo el espíritu romántico, sino también la relación literaria entre Byron y Milton.

Sin embargo, a la influencia "satanizadora" de John Milton sobre Byron no se le debe sólo la popularidad y la idealización de un noble excéntrico: una lectura atenta de algunos de los textos más importantes de Byron revela un verdadero proceso de lectura crítica de *Paradise Lost*, la cual da pie a la interiorización y reestructuración retórico-poética de la epopeya miltoniana a través de la figura de Satanás y de sus implicaciones morales. Una parte considerable de la obra poética y dramática de Byron, en este sentido, resume su visión romántica de Milton, ya que, en primera instancia:

Romantic responses to Satan, from marginal annotations to poetic reactions of Milton's character, seem to share an awareness of [a] containing effect, for they break the fallen archangel out of [a] confining fiction, assimilating him to other fictive identities and giving him different roles in the process. Not only is the figure of Satan excised and transplanted from its original narrative and rhetorical context; the recreated fallen angel emerges as it were through an interpretative screen that imposes an extreme selectiveness of response. These assumptions underlie a central mode of transforming Milton's Satan, the fusing of his mythic identity with that of other figures.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *The Oxford Companion to English Literature*, p. 154.

<sup>12</sup> Peter A. Schock, *Romantic Satanism*, p. 36.

Esta "pantalla interpretativa" a la que alude Peter Schock es el centro de los procesos cognitivos mediante los cuales Byron asimila no sólo a Satanás, sino también la prosodia más poéticamente sublime de *Paradise Lost*. En otras palabras, el reconocimiento de Milton como héroe poético y de Satanás como héroe moral constituyen el centro de la cognición poética de Byron en cuanto a la epopeya miltoniana.

No obstante, las identidades miltonianas que se traducen en la construcción de los héroes de Byron devienen con facilidad en distorsiones político-culturales que, de manera inevitable, remiten a ámbitos extra literarios. Podría reconocerse aquí una paradoja en la inserción de Byron al canon poético inglés, ya que -dejando un momento de lado sus atractivos personales- es en gran medida su deuda literaria con Milton lo que lo ha convertido en un ídolo popular que, como tal, opaca sus propias aspiraciones poéticas y las relega a un segundo plano cuando de originalidad y genialidad se trata.

Así, los "papeles" que, según Schock, ha desempeñado la figura satánica byroniana han ido desde el *enfant terrible* incómodo y blasfemo de la escena literaria europea decimonónica, hasta la peligrosa encarnación del fascismo en un estado primigenio. No es gratuito que, ya bien entrado el

siglo XX, la aguda mente crítica de W.H. Auden, por ejemplo, haya echado mano de los ecos románticos de Milton para, al mismo tiempo, mofarse y reconocer la "relevancia" del mito byroniano-satánico en momentos de crisis:

Byron, thou should'st be living at this hour!  
 What would you do, I wonder, if you were?  
 Britannia's lost prestige and cash and power,  
 Her middle classes show some wear and tear,  
 We've learned to bomb each other from the air;  
 I can't imagine what the Duke of Wellington  
 Would say about the music of Duke Ellington.

Suggestions have been made that the Teutonic  
 Führer-Prinzip would have appealed to you  
 As being the true heir to the Byronic—  
 In keeping with your social status too  
 (It has its English converts, fit and few),  
 That you would, hearing honest Oswald's call,  
 Be gleichgeschaltet in the Albert Hall.  
 ("Letter to Lord Byron", II)

En versos dignos del mejor *Don Juan*, Auden retrata las posibilidades de trascendencia de Byron a través de los siglos al tiempo que recontextualiza sus tendencias políticas e ideológicas aprovechándose de las harto reconocibles referencias que remiten a la necesidad wordsworthiana de un héroe "miltoniano" en "Milton! Thou should'st be living at this our". El que Auden haga referencia a Wordsworth en su carta a Lord Byron constituye un juego de influencias poéticas en un ambiente de moralidad cuestionable. En esta relación cruzada, la paródica referencia a Wordsworth por parte de Auden llama la atención no sólo por constituir un calco

retórico, sino porque aquí encontramos un ejemplo fehaciente del reconocimiento y de la "explotación" de la influencia literaria como medio de canonización. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, y como se pone de manifiesto en "Letter to Lord Byron", este fenómeno adquiere una forma más contundente cuando, a través de una comparación -si bien tangencial- como la que tenemos aquí, el poeta hace a su predecesor no sólo partícipe de gustos, valores y conocimiento de su propia época, sino además componente fundamental de ellos. Byron, para Auden, es aquí un vehículo de evaluación social y literaria. Como afirma Trevor Ross:

The assumption is that, though it cannot empower a self-validating structure of conviction, knowledge permits a note of evaluative certainty because it seems to promise even greater returns; an objective, unassailable apprehension of truth, unclouded by desire; a disinterestedness of judgement, the claim of which brings with it a possible reward of symbolic profit and distinction; and an eventual universal agreement about the nature of the most fundamental human values.<sup>13</sup>

A pesar del tono paródico del poema de Auden -o, en gran medida, gracias a él- Byron está siendo evaluado no sólo desde la idealización romántica del espíritu libertario (en sí mismo un "valor humano" en el imaginario de Occidente), sino desde una postura literaria que reafirma a Byron como figura heroica y poética indeleble en la tradición inglesa. Si bien el juicio

---

<sup>13</sup> *The English Literary Canon*, pp. 150-151.

de Auden no es "desinteresado" dada su carga política, si permite la certeza evaluativa que Ross define como resultado del conocimiento, que, en este caso, corresponde a una cognición simbólica de la influencia de Byron. En "Letter to Lord Byron", éste es, en el sentido más estricto de la palabra, el equivalente de lo que Milton fue para Wordsworth y, por ende, de la personificación del poeta ambicioso en sus alcances cognitivos, los cuales, en el transcurso de los siglos XIX y XX se convirtieron en motivo de admiración por parte del público lector de poesía.

Es cierto que Byron ya era, y con mucho, una figura importante de la poesía inglesa antes que Auden escribiera su epístola; sin embargo, lo que interesa aquí a fin de cuentas no es el posible lugar de Auden en el culto byroniano, sino los vínculos ideológicos que establece entre Byron y Milton a través de su parodia reverencial a la poesía de Wordsworth. Si bien las referencias a Milton son constantes en su obra, de los poetas románticos ingleses, Byron es tal vez el menos miltoniano en términos retóricos o incluso sintácticos. Aunque el poeta reflexionaba: "The immortal wars which Gods and Angels wage,/ Are they not shown in Milton's sacred page?/ His strain will teach what numbers best belong/ to themes

celestial told in epic song",<sup>14</sup> e incluso llegó a afirmar: "I am too happy in being coupled in any way with Milton, and shall be glad if they find any points of comparison between him and me",<sup>15</sup> Byron nunca se embarcó en proyectos épicos a la manera de *Paradise Lost*, como Keats e incluso Shelley quisieron hacerlo. En el sentido más amplio, lo miltoniano en Byron se traduce en lo satánico, según han sostenido algunos de sus críticos más dedicados: "The attraction that Satan exerted upon Shelley he likewise exercised for the same reasons, and at about the same time, on Byron".<sup>16</sup> Sin embargo, afirmar que la influencia de Milton en Byron sólo da como resultado la formación del oscuro héroe byroniano-satánico es sólo una parte del problema, aquella que resulta más evidente, aunque quizá más esencial, en el desarrollo de la obra de Byron a partir de la figura maligna de *Paradise Lost*.

## II. La respuesta prometeica de Byron al Satanás de Milton

El héroe byroniano es atractivo porque, como su referencia más lejana en términos temporales, el Satanás de Milton, personifica ante todo el amor a sí mismo, es decir, el

---

<sup>14</sup> "Hints from Horace" vv. 105-108.

<sup>15</sup> Carta a Thomas Medwin. Ver McGann, *Byron and Romanticism*, p. 19.

<sup>16</sup> Raymond D. Havens, *The Influence of Milton on English Poetry*, p. 231.

pecado que ocasiona al mismo tiempo la condena y el conocimiento. En *Surprised by Sin*, Stanley Fish apunta: "Love of self is the temptation underlying all others in a universe where true agency belongs only to deity, and the only act available to creatures is the (self-diminishing) act of acknowledging dependence on another".<sup>17</sup> Para Byron, el pecado de Satanás y la *hubris* de Prometeo son análogos en un sentido poético que combina lo heroico y lo criminal, así como las ideas de traición y redención. Prometeo es, ante los ojos de Byron, una figura que resume el ideal romántico de virtud y pasión en la apoteosis humana del sufrimiento. Como para Shelley -quien hizo siempre una distinción entre el carácter divino de la rebelión satánica y el humanitario de la prometeica- y sobre todo para Keats, la figura prometeica (también identificada con el Hiperión keatsiano) se convirtió en un símbolo de actitud creativa y rebelde. El personaje clásico se erigió para los románticos de la segunda generación en el monumento a la expresión dolorosa de una naturaleza inquieta, cuyas virtudes, en la esfera de humano, devienen tanto de su carácter activo como de la malignidad que presupone la traición a un sistema de valores impuesto:

---

<sup>17</sup> P. 307.

As in so many romantic poems, the descent of Saturn and Hyperion is in fact a fortunate fall, a descent into humanity that gains godlike stature in its very capacity for suffering and self-knowledge. Yet these gods must free themselves from sculptural impassivity as an ideal before achieving a new, more romantic kind of serenity and dignity.<sup>18</sup>

En cuanto al sufrimiento y al conocimiento de sí mismo, tanto el Prometeo de Byron como su equivalente en el héroe de Keats y, por supuesto, en el de Shelley, son un lugar común en la tradición romántica al constituirse como figuras análogas. La pena ocasionada por el desplazamiento, la monumentalidad de la hazaña y de la figura divina, y las consecuencias morales de la traición inicial (ya sean éstas positivas o negativas) son resultado de la lectura decimonónica de *Paradise Lost*. No obstante, en el caso de la lírica de Byron, la figura del titán adquiere matices que la diferencian de su contraparte shelleyiana de manera sensible. He aquí el poema de 1816, dedicado a Prometeo:

Titan! to whose immortal eyes  
 The sufferings of mortality,  
 Seen in their sad reality,  
 Were not as things that gods despise;  
 What was thy pity's recompense?  
 A silent suffering, and intense;  
 The rock, the vulture, and the chain,  
 All that the proud can feel of pain,  
 The agony they do not show,  
 The suffocating sense of woe,  
 Which speaks but in its loneliness,  
 And then is jealous lest the sky  
 Should have a listener, nor will sigh

---

<sup>18</sup> Nancy Moore Goslee, *Uriel's Eye*, p. 81.

Until its voice is echoless.

Titan! to thee the strife was given  
 Between the suffering and the will,  
 Which torture where they cannot kill;  
 And the inexorable Heaven,  
 And the deaf tyranny of Fate,  
 The ruling principle of Hate,  
 Which for its pleasure doth create  
 The things it may annihilate,  
 Refus'd thee even the boon to die:  
 The wretched gift Eternity  
 Was thine--and thou hast borne it well.  
 All that the Thunderer wrung from thee  
 Was but the menace which flung back  
 On him the torments of thy rack;  
 The fate thou didst so well foresee,  
 But would not to appease him tell;  
 And in thy Silence was his Sentence,  
 And in his Soul a vain repentance,  
 And evil dread so ill dissembled,  
 That in his hand the lightnings trembled.

Thy Godlike crime was to be kind,  
 To render with thy precepts less  
 The sum of human wretchedness,  
 And strengthen Man with his own mind;  
 But baffled as thou wert from high,  
 Still in thy patient energy,  
 In the endurance, and repulse  
 Of thine impenetrable Spirit,  
 Which Earth and Heaven could not convulse,  
 A mighty lesson we inherit:  
 Thou art a symbol and a sign  
 To Mortals of their fate and force;  
 Like thee, Man is in part divine,  
 A troubled stream from a pure source;  
 And Man in portions can foresee  
 His own funereal destiny;  
 His wretchedness, and his resistance,  
 And his sad unallied existence:  
 To which his Spirit may oppose  
 Itself--and equal to all woes,  
 And a firm will, and a deep sense,  
 Which even in torture can descry  
 Its own concenter'd recompense,  
 Triumphant where it dares defy,  
 And making Death a Victory.

El *pathos* de Prometeo, en combinación con el lugar y las condiciones de su condena, lo vuelven casi un emblema gótico, sin que esto signifique que el interés de Byron sea el de otorgar a su héroe los tintes de villanía característicos de los personajes fantasmales que predominaban en las lecturas de Byron.<sup>19</sup> Por el contrario, la imagen del titán de este poema alcanza una suerte de "sublimación iluminada" a través de la monumentalidad de sus actos, así como de lo divino de su naturaleza. He aquí que el héroe caído de Byron se separa de Hiperión, protagonista prometeico de los fragmentos de Keats, o del Prometeo encadenado de Shelley, al ser ambos representación de una monumentalidad ante todo física, característica que el Prometeo byroniano parece evitar. Aunque en este sentido tanto el titán keatsiano como el shelleyano parecen acercarse más al Satanás de Milton, en el aspecto moral Byron dota a su figura poética de un valor ingenuo que, a través de su "silencioso sufrimiento" lo acerca moralmente

---

<sup>19</sup> Comenta su biógrafa Fiona McCarthy: "[...] Byron was always conscious of a sinister novel by Schiller, *Geisterseher*, translated as *The Armenian, or The Ghost-seer*, to which he has been addicted as a boy. But perhaps the most alluring of all literary Venices was Mrs Radcliffe's Venice, and eerie Gothick backdrop to *The Mysteries of Udolpho*" (*op.cit.*, p. 318). McCarthy se refiere a la estancia de Byron en Venecia justo en el año en que escribe "Prometheus". Las tendencias góticas de Byron son más evidentes en otras obras como *Beppo* o *Marino Faliero*, por ejemplo.

al "fiercest spirit/ that fought in Heav'n, now fiercer by despair" de *Paradise Lost* (II, vv. 44-45).

Aunque el sufrimiento es el denominador común en ambos personajes, son los efectos de éste en sus caracteres los que los diferencian. La desdicha que hace la belleza del Hiperión de Keats aun más grande<sup>20</sup> y aquella que hace al Satanás de Milton aun más fiero, por ejemplo, se traducen en silencios que, en el caso del Prometeo de Byron, apuntan a una interiorización que parece hacer del sufrimiento un fin, más que un medio de redención. Aunque la voz de Prometeo nunca se escucha en el poema, el titán de Byron se yergue como una personalidad con potencial dramático y con alto grado de simbolización. En otra palabras, tenemos en el poema un ejemplo de

...*illusion* of sincerity created by art, an illusion that makes the dramatic personality of Byron presented in his poetry seem fully and empirically 'real'. [Byron's] poetry dramatizes the life of a specific individual who possesses all the 'roundedness' of the living human reality.<sup>21</sup>

Aunque lo que exalta Byron en su poema es el carácter divino de Prometeo, el énfasis está puesto sobre el sufrimiento en apariencia exclusivo de la mortalidad, del cual ha sido hecho víctima por un poder superior: "Titan! to thee

---

<sup>20</sup> *Hyperion a Fragment*, vv. 35-36.

<sup>21</sup> McGann, *Fiery Dust*, pp. 26-27.

the strife was given/ Between the suffering and the will,/ Which torture where they cannot kill..." Como comenta McGann en la cita anterior, y como se aprecia en estos versos, Byron aprovecha el *pathos* y el dramatismo de una figura que dista de la monumentalidad keatsiana y shelleyana para construir una ilusión de realidad que se basa en la introspección y en el alejamiento de la grandeza sensorial que, por vía del Satanás de *Paradise Lost*, ha heredado el titán en su constitución romántica típica. Los ojos inmortales ("immortal eyes") del Prometeo de Byron, así como los ojos sin frontera ("realmless eyes") del Hiperión de Keats (v. 19) -en contraste, sin embargo, con el Prometeo shelleyano que, en sus propias palabras y a pesar de sus "sleepless eyes", se encuentra "eyeless in hate" (v. 9)- son ecos de la mirada de dolor ("grieved look") de Satanás, quien, desde un punto extraterreno y al contemplar la Creación, se hace partícipe de un dolor manifiesto sólo después de la caída<sup>22</sup> pero que no corresponde del todo a la humanidad dado lo monumental de sus figuraciones.

Así, lo que Nancy Moore Goslee denomina "stationing or statuary"<sup>23</sup> de la poesía romántica con ecos miltonianos impide

---

<sup>22</sup> *Paradise Lost*, IV, vv. 27-31)

<sup>23</sup> Ver *op.cit.*, p. 71.

una identificación completa de la mortalidad humana -y de la "pequeñez" que esto conlleva- con el Prometeo de Shelley, el Hiperión de Keats y, en primera instancia, con el Satanás de Milton. No obstante, en la poesía de Byron es justamente la falta de lo estático y lo monumental lo que humaniza a la figura prometeica y le concede un carácter filantrópico y, ante todo, revolucionario más asequible y menos idealizado. Lo que Byron hace a través de su poema a Prometeo (y, como se verá más adelante, con mucha más puntualidad en su reescritura del mito de Caín, por ejemplo) es: "exploit Satanic allusion to register the problems, not only of revolution itself, but of the process of internalization which attempts to contain and reformulate revolutionary energy".<sup>24</sup>

Para entender este proceso de interiorización de la energía revolucionaria es necesario, sin embargo, señalar que los ecos satánicos de "Prometheus" no se limitan sólo a la alusión, como sostiene Newlyn, sino a todo un sistema de adecuación poética que convierte la sensibilidad puritana de Milton en una manifestación del carácter revolucionario que Byron explotaría en la mayor parte de su obra. En una muestra de lo que Frederick Garber denomina ironía romántica,<sup>25</sup> Byron

---

<sup>24</sup> Lucy Newlyn, *Paradise Lost and the Romantic Reader*, pp. 117-118.

<sup>25</sup> Ver *Romantic Irony*, pp. 130-131.

moldea el crimen humanista y revolucionario de Prometeo ("Thy Godlike crime was to be kind,/ To render with thy precepts less/ The sum of human wretchedness,/ And strengthen Man with his own mind") a partir del heroísmo malentendido de Satanás, cuya rebelión no está de ninguna manera relacionada con el bien proporcionado por el conocimiento, sino con el sufrimiento que se deriva de éste:

Thus while he spake each passion dimmed his face  
Thrice changed with pale ire, envy and despair,  
Which marred his borrowed visage and betrayed  
Him counterfeit if any eye beheld,  
For Heav'nly minds from such distempers foul  
Are ever clear. (*P.L.*, IV, 114-119)

Mientras que Prometeo sufre por haber intentado liberar a la humanidad a través de una revelación fundamental, el tormento de Satanás proviene no sólo de un intento fallido de autoliberación, sino de la pasión desatada por un deseo de venganza a través del otorgamiento de un conocimiento prohibido. El Prometeo de Byron es un espejo del alma humana; es decir, del lector, quien en su identificación con el Titán termina remitiéndose a una relación textual tácita con el Satanás de Milton a través de una conciencia evidente del mal.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Uso aquí el término "alma humana" en el sentido coleridgeano. La fuente principal de cualquier actividad espiritual (aquella que se da como resultado de la "interacción" imaginativa entre poema y lector) son la voluntad y la comprensión. La imaginación entra en

En su libro sobre la ironía romántica, Garber comenta que: “[There is a] difference between the *unusual* condition of soul brought about in and by the poetic imagination, and the normal conditions and constituents of existence [...]”<sup>27</sup> Dado que el Prometeo de Byron emula el alma humana en su sentido más pragmático, ésta resulta ser, en un juego de ironía involuntaria, la representación de una perversidad absoluta establecida a través de los ecos satánicos provenientes de *Paradise Lost*. Así, por ejemplo, el “Cielo inexorable”, “la tiranía del Destino” y el “principio de Odio” que vulneran a Prometeo son reinterpretaciones románticas de una maldad opresiva, mientras que su referente miltoniano, la “tiranía del Cielo”<sup>28</sup> es de hecho un producto del autoengaño de Satanás. La verdad virtuosa byroniana está basada en la ilusión pecaminosa personificada por Satanás en *Paradise Lost*, por lo que en “Prometheus” la humanización del titán se debe a una suerte de juego de reflejos, en el que la devoción al hombre y, por ende, el deseo de otorgarle conocimiento, es

---

acción gracias a estas dos instancias y permanece bajo su control al momento de contemplar (o percibir) la obra poética, aunque el lector mismo no esté consciente del proceso. Ver *Biographia Literaria*, pp. 170-72.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 134.

<sup>28</sup> Ver *Paradise Lost*, I, v. 125, y en particular el libro II, donde los miembros del consejo demoníaco hacen constantes referencias a la divinidad con términos referentes a la opresión, la injusticia y la tiranía (Por ejemplo “The Prison of his Tyranny who Reigns”, II, v.58).

resultado de un amor a sí mismo. Para alcanzar una empatía con la raza de los mortales, Prometeo debe al menos parecerse a ellos y dejar atrás la monumentalidad de las versiones keatsianas para adquirir un estado de corrupción y criminalidad característico del bagaje poético y dramático byroniano.

Tal identificación entre la divinidad caída y el ser humano no puede ser otra cosa que una interpretación inversa de la cualidades antropomórficas del Satanás de Milton. Tomemos, por ejemplo, la respuesta del demonio ante su visión del Paraíso:

With what delight could I have walkt thee round  
 If I could joy in aught, sweet interchange  
 Of Hill and Vallie, Rivers, Woods and Plaines,  
 Now Land, now Sea, & Shores with Forrest crownd,  
 Rocks, Dens, and Caves; but I in none of these  
 Find place or refuge; and the more I see  
 Pleasures about me, so much more I feel  
 Torment within me, as from the hateful siege  
 Of contraries; all good to me becomes  
 Bane, and in Heav'n much worse would be my state.  
 (*P.L.*, IX, vv. 114-123)

El sufrimiento de Satanás está basado en la experiencia humana de Milton. La referencia no puede ser otra, claro está. Sin embargo, en la concepción miltoniana del dolor y del pecado, no es que el demonio tenga parecido con el hombre en términos sentimentales; se trata justo de lo contrario: la desesperanza de la raza humana proviene sólo del hecho de la caída, por lo

que es el hombre quien se parece a Satanás y se identifica con él al haber perdido la gracia de Dios. La humanización -y el humanismo- del Prometeo de Byron, por el contrario, se deben a que el titán representa el sufrimiento de la mortalidad en su sentido más básico, mientras que lo divino pasa a segundo plano como resultado de un "suffocating sense of woe":

...A mighty lesson we inherit:  
 Thou art a symbol and a sign  
 To Mortals of their fate and force;  
 Like thee, Man is in part divine,  
 A troubled stream from a pure source;  
 And Man in portions can foresee  
 His own funereal destiny;  
 His wretchedness, and his resistance,  
 And his sad unallied existence...

El juicio que Byron hace tanto de su propio héroe caído como del hombre, en un parangón que acerca a ambas figuras en términos retóricos, puede explicarse sólo a través de una experiencia de lectura de *Paradise Lost*, la cual, de acuerdo a Stanley Fish, es común al repasar la retórica de la epopeya miltoniana:

Submitting to the style of the poem [*Paradise Lost*] is an act of self-humiliation. Like all heroic acts it is a decision to subordinate the self to a higher ideal, one by-product of which is the discovery of the true self. The imperative is 'read!' and by not giving up, by not closing the book, by accepting the challenge of self-criticism and self-knowledge, one learns how to read, and by extension how to live, and becomes finally the Christian hero who is, after all, the only fit reader. In the end, the education of Milton's reader, the

identification of his hero, and the description of his style, that is, of its effects, are one.<sup>29</sup>

Fish coloca al lector en la postura de héroe cuando se enfrenta a *Paradise Lost* dadas las dificultades no sólo lingüísticas o retóricas inherentes a la lectura, sino también morales que implica la lectura completa del poema: según el crítico, la lectura de los versos de *Paradise Lost* da como resultado una experiencia perturbadora debido al reconocimiento que en ellos se hace del pecado como destino inalienable en la existencia terrena. Byron, como partícipe de esta experiencia ("something akin to neurosis", sostiene Fish) termina no por humanizar a sus demonios, a la manera de Milton, sino por demonizar a sus hombres, convirtiéndolos así en héroes criminales.

La criminalidad humana se expresa para Byron no sólo en la aceptación de una naturaleza incompleta, alejada de la divinidad, sino también en la certeza de una negatividad que, en tanto que fuente del sufrimiento del hombre, se convierte en su característica definitoria. En este sentido, la figura prometeico-satánica alcanza una proyección dramática que en "Prometheus" presenta sólo atisbos primigenios. En poemas más extensos, los héroes de Byron son seres mortales, alejados del mundo mítico clásico y aun de la reescritura romántica de

---

<sup>29</sup> *Surprised by Sin*, p. 207.

Esquilo. En *Lara*, por ejemplo, lo prometeico del héroe byroniano tiende a concretarse en un mundo más asequible y menos sublime, lo que hace a su satanismo más humano dada la cercanía emocional entre personajes y lectores:

There was in him a vital scorn of all:  
 As if the worst had fall'n which could befall,  
 He stood a stranger in this breathing world,  
 An erring spirit from another hurled;  
 A thing of dark imaginings, that shaped  
 By choice the perils he by chance escaped;  
 But 'scaped in vain, for in their memory yet  
 His mind would half exult and half regret...  
 (*Lara*, I, 313-320)

El héroe místico del poema, de identidad difusa, es un avatar del Satanás de *Paradise Lost*, como la clara alusión al "espíritu errante" lo hace notar. Además, el sentido de extrañeza casi reverencial ante el mundo que lo rodea ("a stranger in this breathing world"), como aquélla de la que resulta "víctima" el demonio miltoniano ante su visión del paraíso implica una conciencia de sí producto del dolor o la decepción: "He affects an air of disdain or indifference but suffers from a deep-seated grief, which he is too proud to reveal".<sup>30</sup> Sin embargo, ésta que podría considerarse una afectación destinada a la construcción de un prototipo poético, se repite de forma insistente cuando Byron pretende acrecentar el carácter dramático de su poesía. No hay nada más

---

<sup>30</sup> Gilbert Debusscher, *The Second Generation of Romantic Poets*, p. 64.

dramático en este sentido que la pérdida de la gracia. Cuando en *The Giaour* el héroe descastado y extranjero ("giaour" es una transliteración de la palabra árabe equivalente a "infiel") resulta más paradigmático en el contexto de su propia identidad, es justo el sentido de una falta de pertenencia lo que lo define en el ámbito espiritual y poético:

There points thy Muse to stranger's eye  
 The graves of those that cannot die!  
 'T were long to tell, and sad to trace,  
 Each step from Splendour to Disgrace;  
 Enough—no foreign foe could quell  
 Thy soul, till from itself it fell;  
 Yet! Self-abasement paved the way  
 To villain-bonds and despot sway.  
 (*The Giaour*, vv. 134-141)

El muerto en vida, con sus reminiscencias góticas, apunta a un dolor insuperable, correspondiente en un estado de suspensión entre la dicha y la desgracia, y consecuencia de la corrupción y la hubris del héroe oscuro. Así también, en *The Corsair*, la relación directa entre caída y corrupción espiritual se expresa en una condena autoimpuesta (paralela al "self-abasement" del pasaje anterior) que desemboca en violencia y, al final, en destrucción física y moral:

Yet was not Conrad thus by Nature sent  
 To lead the guilty -guilt's worse instrument-  
 His soul was changed, before his deeds had driven  
 Him forth to war with man and forfeit heaven  
 Warp'd by the world in Disappointment's school,  
 In words too wise, in conduct there a fool;

Too firm to yield, and far too proud to stoop...  
 (*The Corsair*, I, vv. 249-255)

En ambos pasajes, como en "Prometheus", el héroe villanesco es siempre una víctima y se encuentra con frecuencia en contraposición con fuerzas que, además de sobrepasarlo, lo obligan a una supresión de su moralidad y su mesura. A pesar de contar con un objeto de deseo amoroso representativo de una posible redención, es éste el que los lleva a un estado de desesperanza que, de manera metafórica pero consciente, los acerca siempre al pecado fundamental de la epopeya de Milton. Es así que los crímenes del héroe byroniano se subliman irremediabilmente a través de la muerte, como queda claro al final de *The Corsair*, por ejemplo: "He left a Corsair's name to other times,/ Link'd with one virtue, and a thousand crimes", o hacia los versos finales de *Lara*:

His face was mask'd – the features of the dead,  
 If dead it were, escaped the observer's dread;  
 But if in sooth a star its bosom bore,  
 Such is the badge that knighthood ever wore,  
 And such 'tis known Sir Ezzelin had worn  
 Upon the night that led to such a morn.  
 If thus he perish'd, Heaven receive his soul!

Por supuesto, la muerte física es una opción con la que Satanás no podría contar y, por lo tanto, Milton no se identifica con su villano de la misma manera en que Byron lo hace: por convicción y por necesidad. Sin embargo, la conciencia miltoniana se transforma en energía catártica para

Byron, quien en el sentido más romántico: "internalized the *Paradise Lost* narrative, substituting powers of the mind for its divine and Satanic energies".<sup>31</sup> Esta sustitución, no obstante, queda a merced de una imposición prosódica del poema de Milton, de la cual Byron trataría de alejarse al explorar las posibilidades dramáticas del héroe, su caída y su redención final, echando mano de las ventajas dialógicas que la poesía dramática posee sobre la lírica y la épica.

### **III. La interiorización heroica del modelo miltoniano en los dramas de Byron**

Sostiene Hans-Georg Gadamer que un poema es, primero que nada, una afirmación que da testimonio de sí misma como un concepto finito; mientras que en el diálogo, como intercambio verbal "espontáneo" y alejado de la contundencia poética, vive la historia de la formación del lenguaje.<sup>32</sup> En otras palabras, mientras que la poesía lírica constituye un acto lingüístico fijo a través de fórmulas prosódicas, el diálogo "vive a favor del instante"<sup>33</sup> y de esta manera también favorece el movimiento y la acción, los cuales adquieren un sentido

---

<sup>31</sup> Peter J. Kitson, "Milton: the Romantics and After" en *A Companion to Milton*, p. 469.

<sup>32</sup> *Poema y diálogo*, p. 134.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 147.

completo en la representación dramática. En la poesía dramática de Byron, la grandilocuencia poética y la inercia dramática se encuentran y se complementan de manera que, en una muestra de habilidad creativa, el poeta extiende las posibilidades de caracterización épica a un contexto de proximidad, no sólo con el lector -o espectador- sino con la humanidad de personajes relacionados tradicionalmente con el pasado mítico de Occidente.

La simbiosis que, en este sentido, desarrolla Byron entre lo lírico y lo dramático (con sus implicaciones dialógicas) tiende a un aprovechamiento de la forma que lo distingue de sus contemporáneos, no sólo en el sentido estilístico, sino también en cuanto a su asimilación de la influencia miltoniana. A pesar del legado prometeico de Milton en la poesía de Byron, no puede dejar de notarse cierta reticencia por parte de éste en cuanto a la forma poética de *Paradise Lost*. De esta guisa, el verso blanco de la epopeya miltoniana resulta poco útil para un poeta que parece sentirse más a gusto con las tendencias de la poesía de carácter heroico del siglo XVIII (como la de Dryden y Pope, a quienes tanto admiraba) que con la calidad barroca del XVII, la cual, según Byron mismo, Milton explotaría a través de una especie de

carácter formal atípico y tal vez poco conveniente para la epopeya:

Blank verse, which unless in the drama, no one except Milton ever wrote who could rhyme, became the order of the day,—or else such rhyme as looked still blanker than the verse without it. I am aware that Johnson has said, after some hesitation, that he could not 'prevail upon himself to wish that Milton had been a rhymer'. The opinions of that truly great man, whom it is also the present fashion to decry, will ever be received by me with that deference which time will restore to him from all; but, with all humility, I am persuaded that the *Paradise Lost* would not have been more nobly conveyed to posterity, not perhaps in heroic couplets, although even *they* could sustain the subject if well balanced, but in the stanza of Spenser or of Tasso, or in the terza rima of Dante, which the powers of Milton could easily have grafted on our language.<sup>34</sup>

Queda claro que la incomodidad de Byron no está relacionada con los talentos de Milton, sino sólo con su selección formal para una obra, que, desde el punto de vista comparativo de Byron, debió apegarse a las convenciones del género, impuestas siglos antes. Sin negar la "supremacía del genio de Milton" reconocida y asumida ya por otros poetas de su generación, Byron juega un "estira y afloja" poético en el que *Paradise Lost* se convierte en un paradigma tanto de políticas liberadoras como de novedad poética malentendida, no sólo por los contemporáneos de Milton, sino por sus seguidores en siglos posteriores. En sus propios versos, Byron sostiene:

---

<sup>34</sup> *Prothero*, IV. Byron se refiere aquí a "Milton" de Samuel Johnson, en *Lives of the English Poets*.

Not so of yore your mighty Sire  
 The tempered warblings of his master-lyre;  
 Soft as the gentler breathing of the lute,  
 "Of man's first disobedience and the fruit"  
 He speaks, but, as his subject swells along,  
 Earth, Haven and Hades echo with the song.  
 (*Hints from Horace*, vv. 199-204)

Las reverencias de Byron, dada su fama de trasgresión política y literaria, no pueden tomarse del todo en serio, mucho menos si unos cuantos versos más adelante nos encontramos con que: "Though all deplore when Milton deigns to doze,/ in a long work 'tis fair to steal repose" (vv. 569-570). Resulta paradójico que una personalidad revolucionaria como la de Byron creyera, de manera tan firme, que la verdad de la poesía estuviera relacionada de forma directa con parámetros formales que en su época ya se relacionaban con sistemas de valores añejos y, por lo tanto, inaplicables. La idea de Byron sobre lo "épico" de la poesía tiene que ver con lo que W.J. Bate asume es el eje de la relación entre forma y contenido de poemas como los de Walter Scott o John Keats mismo, es decir: "an almost orthodox interest in action and event [...], and the romantic themes [which] tend to dictate the imagery, the vocabulary, and even the versification".<sup>35</sup> Para Byron, Milton no tendría el mismo interés en la acción *per se*, sino que se perdería en el potencial dogmático del verso blanco, lo cual

---

<sup>35</sup> *From Classic to Romantic*, p. 168.

implica un alejamiento de la esfera humana que, si bien admirable en el marco de la genialidad de *Paradise Lost*, termina por convertirse en un obstáculo para la reflexión individualista del quehacer poético de Byron.

Cuando Byron afirma que: "... in blank verse, Milton, Thomson, and our dramatists, are the beacons that shine along the deep, but warn us from the rough and barren rock on which they are kindled", no sólo se previene de una identificación con la influencia de sus predecesores, sino que sugiere una reestructuración de los temas heroicos y, por lo tanto sublimes, en su propia poesía. La ortodoxia romántica que propone Bate es, no obstante, matizada por Byron, al grado que sus exploraciones más puntuales y, en varios sentidos, más exitosas de la naturaleza del pecado, lo sublime y la conciencia de sí estarían dadas a través de la poesía dramática, en franca oposición a la sutileza de la lírica o a la grandilocuencia artificiosa de la epopeya.

Según Mario Praz: "it was Byron who brought to perfection the rebel type, remote descendant of Milton's Satan".<sup>36</sup> Como ya hemos visto, la construcción del héroe prometeico es la que generalmente se considera prototípica del héroe byroniano dada su naturaleza transgresora y su carácter oscuro, sin ataduras

---

<sup>36</sup> *The Romantic Agony*, p. 63.

morales que no respondan a sus propios intereses sentimentales o emocionales. No obstante, en el comentario de Praz sobre este tipo de héroe hay visos de una influencia de *Paradise Lost* que va más allá de la creación de una figura criminal definida por una relectura romántica del mito de Prometeo. La sugerencia de Praz sobre la distancia que existe entre Satanás y el héroe byroniano nos lleva a considerar una evolución dramática que, a través de la conversión del mal en una virtud rebelde, lleva a los personajes de Byron de la impersonalidad lírica a la concreción dramática de la poesía teatral. En otras palabras, es como dramaturgo que Byron logra asimilar lo sublime miltoniano por vía de la acción y, sobre todo, del diálogo dramático.

Así pues, el más perfecto héroe byroniano (por hacer referencia a Praz) no se identifica con el demonio como personificación del mal, sino como instancia de *verbalización* de éste. John Francis Barbour sostiene que: "in discussions, Byron firmly admitted he would be influenced not necessarily by the strongest argument, but by the last speaker".<sup>37</sup> Si bien esta afirmación de Byron apunta a la recreación del mito del poeta como gran conversador, también nos habla de sus habilidades como lector, no sólo de sus contemporáneos, sino

---

<sup>37</sup> *Byron among the Classics*, p. 84.

también de los "clásicos". Y es que, si hemos de aplicar lo que sostiene Barbour a la lectura de *Paradise Lost* por parte de Byron, podemos afirmar que el poeta tuvo la sensibilidad suficiente como para darse cuenta de que, en la epopeya miltoniana, quien tiene la última palabra con más frecuencia (es decir, quien resulta ser casi siempre el que habla con más contundencia y "practicidad", aunque en un contexto literalmente *desgraciado*) es precisamente Satanás. El demonio, como orador supremo, es también para Byron el gran artífice del mundo conocido:

Then Satan turned and waved his swarthy hand,  
Which stirred with its electric qualities  
Clouds farther off than we can understand,  
Although we find him sometimes in our skies;  
Infernal thunder shook both sea and land  
In all the planets—and Hell's batteries  
Let off the artillery, which Milton mentions  
As one of Satan's most sublime inventions.<sup>38</sup>  
(*The Vision of Judgement*, LII, vv. 409-416)

Aquí, aunque en un contexto de tono burlesco, Satanás se acerca más al carácter divino e iracundo de Júpiter que a la humilde solidaridad de Prometeo, lo cual constituye un preámbulo a la capacidad creativa que los héroes de Byron —así como sus personajes extraterrenos— poseen en sus obras teatrales. El carácter descriptivo de pasajes como el anterior, sirven como base para el desarrollo de una

---

<sup>38</sup> Ver *Paradise Lost* VI, 477-91.

objetividad poética en cuanto al desarrollo de la acción, la cual Byron sólo podría aprovechar a través del drama. Este Satanás de *The Vision of Judgement* se mueve -como burlesco recordatorio del vicio humano- en un plano físico y "real", casi perceptible a los sentidos, mientras que en *Paradise Lost* el demonio existe en planos infernales o paradisiacos, ajenos a la visión del hombre. Es así que:

For Byron, to limit himself to bare narration would have been to exclude too much, not to be true to the instant. And Byron [...] wanted to write poetry that would encompass reality, the conventionally "unpoetic" as well as the conventionally "poetic".<sup>39</sup>

La única manera que tiene Byron de alejarse del impositivo carácter narrativo de *Paradise Lost* es optar por el punto medio que ofrecen las obras dramáticas; es decir, la reescritura del mal satánico y de su justificación humanista está vinculada con una verdadera creación de personajes, lo cual, para Byron, puede alcanzarse a través del diálogo dramático. A pesar de que la poesía prometeica de Byron sienta las bases para la creación y la extensión del héroe byroniano más allá del ámbito literario, es la necesidad ante todo verbal del poeta (opuesta a la invención ideológica de un personaje popular) lo que lo lleva a internarse en el campo teatral y lo que, en última instancia, ocasiona que la figura

---

<sup>39</sup> Barbour, *op. cit.*, p. 85.

del héroe byroniano adquiriera matices poéticos gracias a la personificación absoluta a través de la acción. Es así que en el acto dramático (y no en la poesía lírica de forma exclusiva) Byron conjuga -otra vez en palabras de Barbour- lo poético proveniente de *Paradise Lost* con lo mundano del sufrimiento eminentemente humano y terrenal de modo casi paralelo a Shelley, aunque no en el ámbito de la teatralidad:

Although Byron, centered no major work on the rebellious Titan, it is easy to credit his statement that the drama had a profound effect on all of his poetry. It is to the figure of Prometheus, more than to the figure of the gothic villain, that we owe the more mature conception of the Byronic hero as he exists in the dramas.<sup>40</sup>

Desde este punto de vista, las figuras más prometeicas de Byron son aquellas que se perciben más cercanas a lo humano, por lo que el héroe byroniano no es sino el resultado de una "prometeización" dramática del Satanás de Milton. Y sin embargo, el carácter dramático de figuras como la de Manfred o Caín mismo sigue siendo en gran medida poético, en el sentido lírico -que aquí no dramático- del término. A pesar de que Byron escribió más drama que todos los demás románticos ingleses juntos, casi nunca se le recuerda como dramaturgo. La razón de esto se encuentra en la conciencia que Byron tenía de sí mismo como poeta, faceta artística a la cual daría

---

<sup>40</sup> Peter Thorslev, *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, p. 124.

preponderancia por encima de todas las demás. De hecho, la idea que Byron tenía del drama estaba mucho más vinculada con una experiencia poético-intelectual privada que con un hecho escénico público:

Indeed, Byron, like his fellow Romantics, seems to have thought of his experiments in drama mainly as "closet drama" —an internalized, obsessively private act of the theater of the mind, rather than the theater of a proscenium arch, footlights, and audiences. As idolaters of the unapproachable greatness of Shakespeare and heirs of the brittle comedy of the eighteenth-century stage, the Romantics generally faced the drama as a challenge they knew they would fail, but nevertheless had to try.<sup>41</sup>

Sin embargo, el "fracaso" que presupone la escritura de obras dramáticas para los poetas románticos, para Byron resulta ser una reafirmación de su obra poética: las obras teatrales de Byron no se escenificaron (o se montaron en contadas ocasiones) a instancias del propio poeta, quien veía el drama, más que como un ejercicio de emulación artística de los clásicos de la escena inglesa, como una oportunidad de introspección que, para la justificación moral de sus héroes, la epopeya, con toda su grandilocuencia, no puede brindarle.<sup>42</sup>

El teatro de Byron (al cual él mismo llamaba "the mental

---

<sup>41</sup> Frank D. McConnell, *Byron's Poetry*, p. 124.

<sup>42</sup> Según Martin Corbett, entre 1830 y 1887 cuatro obras de Byron gozaron apenas de cierto éxito en Londres, algunas otras ciudades de Inglaterra e incluso en los Estados Unidos. Ver *Lord Byron's Dramas*, p. 5.

theatre of the reader"<sup>43</sup>) constituye así un híbrido entre lo lírico y lo dramático, el cual, no obstante, cumple con funciones más afines a la poesía que al diálogo teatral. Se podría afirmar entonces que cualquier obra teatral de Byron es más bien un extenso poema dialogado, lo que -por paradójico que pudiera parecer dada la distinción entre lírica y diálogo de Gadamer- lo convirtió en un modelo de dramaturgia romántica, al menos en el contexto de la Inglaterra decimonónica:

But Byron, even in his contempt for actual dramatic performance, achieved a curious theatrical power that his contemporaries missed. Too self-conscious and analytical (like any good Romantic, or Modern) to be able to represent the actual transformation of passion and thought in his dramas, he nevertheless articulated a kind of frozen, impotent rage against the immutability of fate which makes him the greatest, perhaps the only, Romantic tragedian.<sup>44</sup>

Lo trágico de los obras teatrales de Byron, no obstante, no está sólo en la personificación de la furia reprimida, como opina McConnel, sino, además, en la conciencia por parte de cada uno de sus personajes heroico-trágicos de un estado de estupor constante ante las circunstancias que han causado, de manera literal, su catástrofe. He aquí la parte más prometeica y, a la vez, más miltoniana de los poemas dramáticos de Byron (como les llamaremos de aquí en adelante): la inevitable

---

<sup>43</sup> *Byron's Letters and Journals*, vol. 8, p. 110.

<sup>44</sup> McConnell, *loc.cit.*

certeza de que la vida del hombre está limitada a un campo de acción determinado por un estado corrupto posterior a su caída y por la conciencia de la maldad.

En *Manfred* (obra escrita y publicada en 1817), por ejemplo, tenemos tal vez la instancia más fehaciente del héroe byroniano que, en el ámbito retórico, es tan sofisticado como el Satanás de Milton. Quizá es por la atención que presta Byron a los aspectos poéticos y formales de la obra que *Manfred* es el poema dramático más "popular" de todos los que escribió. Otra razón de la fama de este poema dramático es que Manfred, como personaje, es un ideal, un héroe que inspira admiración pero que, en el sentido práctico, no puede ser emulado del todo. No es gratuito que se haya pensado en una relación textual entre el personaje de Byron y el Fausto de Goethe.<sup>45</sup> No obstante, en sus relaciones con el inframundo, Manfred resulta más miltoniano que goethiano, dado que, a diferencia de fausto, el héroe de Byron no vende su alma al diablo, sino reta a los poderes superiores del infierno y, yendo más allá, los controla a través de su voluntad indómita.

---

<sup>45</sup> Cfr. MacCarthy, p. 312. El *Fausto* de Goethe apareció en 1808, creando una fascinación inmediata por el carácter subversivo y mórbido de las acciones de su protagonista. Goethe mismo, en un breve ensayo sobre *Manfred*, propone, en tono un tanto aventurado, que la obra de Byron se basa en la suya propia (cfr. Benedikt Jessing, *Metzler Goethe Lexikon*, p. 60).

La siguiente escena es, sin duda, una extensión del orgullo y la rebeldía del Satanás de Milton:

*All the Spirits.* Prostrate thyself, and thy condemned clay,  
Child of the Earth! or dread the worst.

*Manfred.* I know it;  
And yet ye see I kneel not.

*Fourth Spirit.* 'Twill be taught thee.

*Manfred.* 'Tis taught already;—many a night on the  
[earth

On the bare ground, have I bowed down my face,  
And strewed my face with ashes; I have known  
The fulness of humiliation—for  
I sunk before my vain despair, and knelt  
To my own desolation.

(*Manfred*, II, iv)

Manfred es, ante todo, la personificación de la desesperación humana, que, ante los avatares de la existencia, explora las posibilidades de trascendencia que ofrece una espiritualidad poderosa, aunque, en sí misma, corrupta. El que el personaje vilipendiado se identifique al menos en primera instancia con las fuerzas del mal se debe a que, como ellas, está condenado, como lo apunta uno de los espíritus al identificar a Manfred con el "condemned clay", alusión al momento tanto de la creación como de la trasgresión primigenia contra la voluntad divina, temas centrales en *Paradise Lost*. Y aun así, el dramatismo del pasaje anterior no está dado por el encuentro entre lo humano y lo ultraterreno, sino por el vigor y la resolución de Manfred mismo. De esta manera, el eco satánico de "Peace is despaired, for who can think of submission? War

then, open or understood must be resolved!" (*P.L.*, I, vv. 660-63) resuena a través de la rebeldía orgullosa de Manfred. Pero la valentía de Manfred, como la de Satanás, resulta insignificante en su propio contexto: "Manfred and later heroes are victims of some greater force which makes a mockery of their little victories".<sup>46</sup> Mientras que Satanás se enfrenta a una condena irremediable de desdicha eterna (en una especie de decadencia espiritual e intelectual debida, irónicamente, a la búsqueda de conocimiento ilimitado, exclusivo de las "fuerzas superiores"), el criminal de Byron es incapaz de superar su naturaleza mortal, aunque es justo a través del intelecto que encuentra cierto reposo y trascendencia. Momentos antes de morir, Manfred invoca los poderes de la mente imaginativa:

Manfred. What are they to such as thee?  
 Must crimes be punish'd but by other crimes,  
 And greater criminals? -Back to thy hell!  
 Thou hast no power upon me, that I feel;  
 Thou never shalt possess me, that I know:  
 What I have done is done; I bear within  
 A torture which could nothing gain from thine.  
 The mind which is immortal makes itself  
 Requital for its good or evil thoughts,  
 Is its own origin of ill and end,  
 And its own place and time; its innate sense,  
 When stripp'd of this mortality, derives  
 No colour from the fleeting things without,  
 But is absorb'd in sufferance or in joy,  
 Born from the knowledge of its own desert.  
 Thou didst not tempt me, and thou couldst not tempt me;

---

<sup>46</sup> Barbour, *op.cit.*, p. 105.

I have not been thy dupe nor am thy prey,  
 But was my own destroyer, and will be  
 My own hereafter.— Back, ye baffled fiends!  
 The hand of death is on me —but not yours!  
 [The Demons disappear.]

(III, iv, vv. 122-141)

Desde luego, Byron tiene en mente el verso de *Paradise Lost* que, a fin de cuentas, sería culpable de que entre los románticos se elevara la figura de Satanás al estatus de metonimia (o incluso, de símbolo) de la inventiva artística, la imaginación creadora y el ímpetu político: "The mind is its own place and in itself/ Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven" (*P.L.*, I, vv. 254-55). Y aun así, lo que en boca del demonio suena al discurso de autoengaño de un espíritu alienado, en voz del moribundo Manfred se convierte en un discurso de independencia y redención tanto espiritual como intelectual. A diferencia de Satanás, Manfred se ha redimido al rechazar el mal en su propio contexto poético y se eleva al nivel de una figura prometeica. Así, la relación metonímica entre Satanás, Manfred y la mente creadora se define a través de lo que Paul De Man llama "antropomorfismo", fenómeno en el que la relación establecida de entrada por la influencia va más allá de la retórica para convertirse en identificación a nivel de sustancia:

It [anthropomorphism] takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior

to their confusion, the taking of something for something else that can then be assumed to be given. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others. It is no longer a proposition but a proper name, as when the metamorphosis in Ovid's stories culminates and halts in the singleness of a proper name, Narcissus or Daphne or whatever. Far from being the same, tropes such as metaphor (or metonymy) and anthropomorphisms are mutually exclusive. The apparent enumeration is in fact a foreclosure which acquires, by the same token, considerable critical power.<sup>47</sup>

Manfred es, como personaje poético, el último eslabón en la cadena de antropomorfismo que propone De Man, si entendemos ésta como una sucesión de caracterizaciones que comienza con el Satanás de Milton, continúa en la esencia romantizada de Prometeo y culmina en el perfeccionamiento del criminal de pasión heroica que protagoniza el poema dramático de Byron. Sin embargo, y al constituirse la relación Milton-Byron como un sistema de compensaciones ideológicas entre la epopeya religiosa y el drama personal, no podemos pasar por alto que, al convertirse Manfred en un *nombre* propiamente dicho en oposición a la subjetividad poética de un tropo (una vez más, según la propuesta de De Man), el personaje constituye una entidad verbal con una importante carga retórica. Cuando Manfred de hecho caracteriza la mente como "su propio origen y fin y su propio tiempo y espacio" define tropológicamente su

---

<sup>47</sup> Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, p. 241.

constitución moral y, por ende, su motivo dramático. Si bien Manfred, como instancia de personificación y, sobre todo, de caracterización del deseo -en un ejemplo de antropomorfismo romántico-, se aleja de la sola sustitución que caracteriza al tropo, no lo excluye de su propia retórica sino que lo hace fundamento de ésta, como se pone de manifiesto en: "its innate sense,/ when stripp'd of this mortality, derives/ No colour from the fleeting things without, But is absorb'd in sufferance or in joy,/ Born from the knowledge of its own desert", donde la trascendencia impalpable de la mente se materializa en la percepción de la imagen del desierto. Manfred es su propia mente, al contrario de Satanás, quien sólo se justifica a través de una idealización de los poderes de ésta como resultado de su "suff'rance of Supernal Pow'r" (*P.L.*, I, v. 241).

En un sentido estricto, la humanidad que se percibe en *Manfred* está determinada por la tensión entre lo sobrenatural y lo terreno, la cual se deriva de la fábula espiritual sobre la que Milton construye el conflicto de *Paradise Lost*. Pero a diferencia de Satanás, Manfred no se enfrenta de forma constante y directa a la voluntad de un poder superior, encarnado en Dios mismo aunque reafirmado por la fuerza narrativa de una voz poética contundente y juzgadora, la cual

determina una distancia insalvable entre la futilidad de la rebelión diabólica y la certeza de la salvación por parte del lector. El hecho de que la rebelión de Manfred sea, en el sentido más prometeico, "a rebellion which asserted the independence of the individual and the primacy of his values not only in the face of society but even in the face of 'God'",<sup>48</sup> lo aleja incluso del Adán de Milton, con quien comparte, por otro lado y además del carácter humano, la necesidad de avance moral y, ante todo, intelectual que le provoca una mente inquisitiva. Para Byron resultaría claro que es esta "curiosidad ontológica" lo que enfrenta no sólo a lo humano con lo divino, sino al poeta con sus propios personajes, como lo indica la búsqueda de valores individuales que inicia en *Manfred* y que continúa, en el terreno de la mitología judeo-cristiana, en su obra más miltoniana, *Cain*.

#### **IV. *Cain* como reconfiguración romántica del pecado satánico**

La transición poética y dramática entre *Manfred* y *Cain* es notable. Escrita en 1821, la obra de Byron con tema bíblico es inusitada en el corpus de su proyecto poético. En primer lugar, se trata tal vez del intento más explícito de Byron de

---

<sup>48</sup> Thorslev, *op.cit.*, p. 172.

encarnar un personaje decididamente antiheroico, vilipendiado desde el punto de vista de la tradición y la religión, y quien, además, es el epítome de la envidia y el crimen humanos, más allá de la traición mitológica retratada por Prometeo, Hiperión y Satanás. Caín es el primer asesino y, en sentido estricto, el primer criminal de la cosmovisión judeocristiana. Esto resulta muy atractivo para un poeta preocupado por establecer relaciones prosódicas y semánticas entre su propia experiencia y el acto de rebelión que presupone la reescritura de un pasaje bíblico definitorio del origen de la corrupción humana.

La elección de semejante tema por parte de una escandalosa figura pública como Byron no pasaría desapercibida. Fiona MacCarthy asegura que:

Soon after *Cain* was published, clergymen began denouncing it in pulpits round the country as 'a book calculated to spread infidelity'. The attacks on his author were hysterical and personal. The Reverend John Styles, for example, preached a sermon in Holland Chapel, Kennington, in which he denounced Byron as a 'denaturalised being, who, having exhausted every species of sensual gratification, and drained the cup of sin to its bitterest dregs, is resolved to show that he is no longer human, even in his frailties, but a cold unconcerned fiend'. The accusations of sodomy are not far from the surface.<sup>49</sup>

Es evidente que lo escandaloso para el público (sobre todo aquél relacionado con el clero) no fue el tratamiento

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 415.

literario de un tema bíblico, sino la personalidad y el estilo de vida de su autor, además del giro de intelectualidad trasgresora que éste da a su protagonista. Milton ya había llevado a cabo una empresa similar en *Paradise Lost*, pero el hecho de que la epopeya no expresara explícitamente escepticismo religioso alguno -además, claro está, de su estatus como poema canónico- estableció la gran diferencia, por lo menos en términos de recepción, entre *Paradise Lost* y *Cain*. El primer asesino se convirtió muy pronto en una suerte de extensión de la personalidad escandalosa de su creador.

Debido a las circunstancias de la lectura inmediata de Caín, las comparaciones con *Paradise Lost* se hicieron inmediatas y cada vez más frecuentes, lo cual no resulta extraño si tomamos en cuenta que el mismo Byron recurrió a Milton desde el principio para presentar el tema, aunque de manera tangencial. En su prefacio a lo que llamó *Cain: A Mystery*, Byron apunta:

The following scenes are entitled 'a Mystery,' in conformity with the ancient title annexed to dramas upon similar subjects, which were styled 'Mysteries, or Moralities.' [...]It is to be recollected that my present subject has nothing to do with the New Testament, to which no reference can be here made without anachronism. With the poems upon similar subjects I have not been recently familiar. Since I was twenty, I have never read Milton; but I had read him so frequently before, that this may make little difference.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Byron, p. 881.

La negación de Byron en cuanto a la elección de su tema llama la atención por su tono un tanto autoindulgente: le resulta de interés particular deslindarse de la tradición épica en su propia lengua, a pesar de que termina por reconocer la futilidad de ello en términos de influencia dada la constante lectura que había hecho de *Paradise Lost* en años anteriores (Byron tenía 33 años de edad cuando escribió *Cain*).

Así pues, no resulta sorprendente que el referente directo de *Cain* haya salido a colación al momento de defender la obra contra las acusaciones de blasfemia que se dieron después de su publicación (y las cuales contribuyeron a hacer de la obra objeto de piratería sin precedente). Ante el peligro de que no se le permitiera a John Murray -editor de *Cain*- conservar los derechos para publicar un libro "malévolo", Byron le escribió en una misiva de apoyo:

How and in what manner you can be considered responsible for what I publish, I am at loss to conceive. If 'Cain' be blasphemous, 'Paradise Lost' is blasphemous [...] 'Cain' is nothing more than a drama, not a piece of argument. If Lucifer and Cain speak as the first rebel and the first murderer may be supposed to speak, nearly all the rest of the personages talk also according to their characters; and the stronger passions have ever been permitted to the drama. I have avoided introducing the Deity, as in Scripture, though Milton does, and not very wisely either; but have adopted his angel as sent to Cain instead, on purpose to avoid shocking any feelings on the subject...<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Joseph Wittreich, *The Romantics on Milton*, p. 517. El comentario de Byron sobre el carácter blasfemo de *Cain* y *Paradise Lost* se debe



Yielding, why suffer? What was there in this?...  
 (*Cain*, I, vv. 67-71)

La injusticia que presuponen los cuestionamientos de Caín son eco de las blasfemas y constantes invectivas satánicas contra el Creador en la epopeya miltoniana. Byron procura colocar a sus personajes humanos en un nivel de carnalidad que los relaciona con las características más sensibles de Adán, no en *Cain* misma, sino en *Paradise Lost*. Con reminiscencias de los cuestionamientos morales de Hamlet, el Caín de Byron se identifica de manera tropológica con el Adán de Milton gracias a una sucesión de preguntas retóricas en un apóstrofe que delata una intelectualidad condenada a la miseria de la conciencia de sí: "Did I request thee, maker, from my clay/ To mould me Man... Why hast thou added/ The sense of endless woes?/ Inexplicable thy justice seems" (*P.L.* X, vv. 743-755). Y más adelante: "Wherefore didst't thou beget me? I sought it not!" (762). Los cuestionamientos de Adán y Caín sobre su estado de desdicha coinciden no sólo en su tono de desesperanza, sino en la certeza de un destino inevitable, el cual se impone a cualquier realización de individualidad. El evidente reproche de Caín (en el entendido de que "Wherefore didst't thou beget me? I sought it not!" es un lugar común en los cuestionamientos de los hijos a los padres) aleja a éste

de la individualidad melodramática de predecesores como Manfred y lo coloca en una postura reflexiva aunque universal en cuanto a las posibilidades de una existencia humana disminuida, determinada por circunstancias que escapan a él mismo y que, sin embargo, lo hacen su víctima.

De esta forma, la disyuntiva entre el ser predeterminado y el acto individual unen al Adán de Milton y al Caín de Byron en una trasgresión verbal que, en este último y a diferencia del primero, se extiende hasta sus últimas consecuencias en la trasgresión factual -aunque, en este caso, involuntaria- que representa el asesinato de Abel. Cuando el Adán de Milton se pregunta cuáles son las razones de su creación en vista de su sufrimiento actual, prefigura no sólo los reproches de su hijo en el poema dramático de Byron, sino la constitución de éste como el héroe byroniano ideal, aquél que comparte su rebeldía e incluso su poder verbal con la figura demoníaca:

The two heroes of *Cain*, Lucifer and the first murderer show the Byronic hero in the last stage of his development. They are true Romantic rebels, and free as they are from the taint of gothic melodrama, they show this heroic tradition for what it was: a metaphysical rebellion in the cause of Romantic self-assertion.<sup>52</sup>

Y esta autoafirmación romántica queda de manifiesto en la descripción que hace Caín de Lucifer, mediante la cual el

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 178.

primer asesino no sólo establece sus simpatías con el ángel caído, sino que además le otorga una caracterización que lo acerca a la gloria engañosa del Satanás miltoniano:

If I shrink not from these, the fire-arm'd angels,  
 Why should I quail from him who now approaches?  
 Yet he seems mightier far than them, nor less  
 Beauteous, and yet not all as beautiful  
 As he hath been, and might be: sorrow seems  
 Half of his immortality. And is it  
 So? and can aught grieve save humanity?  
 He cometh.  
 (vv. 91-99)

Los versos anteriores son los que más acercan a Lucifer al Satanás de Milton en términos descriptivos, pero, además, verbalizan el vínculo emocional más evidente entre ambos personajes: la desdicha producto de una pérdida, así como la venganza traducida en acción que encuentra sus bases en una idea de gloria remanente:

[...] His form had yet not lost  
 All her original brightness, nor appeared  
 Less than Archangel ruined, and the excess  
 Of glory obscured...  
 (P.L. 591-94)

A diferencia de Milton, cabe notar, Byron no concentra sus esfuerzos descriptivos en la apariencia de su personaje ultraterreno, sino que lo relaciona con el universo de lo físico y lo creado a través de la interpretación de Caín sobre lo que el equivalente del dolor humano debe ser para una criatura inmortal. Una vez más, la visión del demonio en *Cain*

depende de una transposición verbal y tropológica de características visuales y moral a través de un tercero. Tenemos aquí que la dicción de un personaje dramático determina la representación humana, no de la malignidad, sino del señorío de un posible héroe poético libre -dado su estatus de criminal sublimado- de la tensión entre lo físicamente grandioso y lo moralmente corrupto del Satanás de Milton. En este sentido, la dicción de Byron a través de Caín aumenta el poder simbólico de los *baleful eyes* (*P.L.*, I, v. 56) de Satanás a través de la desgracia de tintes humanos de Lucifer (y, de forma paralela, de Caín):

The powers of tropes [...] can reduce any conceivable difference to a set of polarities and combine them in an endless play of substitution and amalgamation, extending from the level of signification to that of the signifier.<sup>53</sup>

Si colocamos a Satanás y a Adán de *Paradise Lost* en el nivel del significado (*signification*) y a Caín y a Lucifer de Byron del lado del significante (*signifier*) tenemos que el "juego de sustitución y amalgamación" que propone De Man en la cita anterior establece una proximidad idiomática y prosódica entre los dos poemas, lo que en el caso de *Cain* tiene como resultado un reconocimiento bipartito del héroe byroniano. Por una parte, el poema dramático de Byron presupone una determinación

---

<sup>53</sup> De Man, *op. cit.*, p. 244.

del héroe-criminal a través de la idealización figurativa del ideal romántico del propio Byron; y por la otra, constituye un seguimiento puntual del discurso épico de Milton, expresado por medio de la retórica dramática. Luego entonces, cuando Lucifer clama al momento en que Caín le recuerda a "las fuerzas superiores":

LUCIFER.           No! By heaven, which He  
 Holds in the abyss, and the immensity  
 Of worlds and life, which I hold with him-No!  
 I have a victor-true; but no superior.  
 (*Cain*, II, ii, vv. 426-9)

no sólo imita a Satanás cuando éste afirma con su arrogancia habitual:

What though the field be lost?  
 All is not lost; the unconquerable Will,  
 And study of revenge, immortal hate,  
 And courage never to submit or yield:  
 And what is else not to be overcome?  
 That Glory never shall his wrath or might  
 Extort from me.  
 (*P.L.*, I, vv. 105-11)

sino que establece una equivalencia retórica que supera la sustitución nominal entre ambos personajes para dar paso a una verdadera cognición poética entre la obra épica precedente y su reconstitución dramática en la dolorosa humanidad que determina *Cain*. Según G. Wilson Knight, "Byron felt, passionately, that the spirit of man was in bondage".<sup>54</sup> Si bien este sentimiento no era único (pues lo compartía, sobre

---

<sup>54</sup> *Lord Byron. Christian Virtues*, p. 26.

todo, con Shelley), se puede afirmar que sí determinó el desarrollo de una poética particular, basada en la necesidad de justificación del mal como fuente de trasgresión e imaginación creativa. Éstas características del más abigarrado romanticismo byroniano se hallan arraigadas, de forma más ideológica que prosódica, en la poesía de Byron: del fervor lírico de su poesía prometeica a la calidad victimaria del drama de Caín, el poeta luce, quizá con más puntualidad que sus contemporáneos, la problemática de la culpa puesta en marcha por Milton al dotar a su demonio de "huge affliction and dismay/ Mixed with obdurate pride and steadfast hate" (*P.L.* I, vv. 57-58). Éstas son las cadenas que, en el espejo épico de *Paradise Lost*, Byron reconoce para sí mismo y, por ende, para sus héroes oscuros y victimizados.

Y aun así, si bien Byron reescribe al Satanás de Milton con actitudes que él mismo describe en *The Corsair* cuando afirma: "He left a Corsair's name name to other times,/ Linked with one virtue, and a thousand crimes", la figura de su (anti)héroe se separa del aprisionamiento religioso de la epopeya miltoniana para proponer seguimiento retórico-dramático de la naturaleza falible del hombre. He aquí el legado miltoniano en la poesía de Byron: el original propósito metafísico de "justificar los caminos de Dios ante el hombre"

se convierte -en la retórica de figuras como Prometeo, Manfred y Caín- en la certeza de que, en un proyecto poético-dramático, "justificar los caminos del hombre ante el hombre mismo" resulta factible aunque doloroso en su ambición imaginativa:

The mind then hath capacity of time,  
And measures it by that which it beholds,  
Pleasing or painful; little or almighty.  
It had beheld the immemorial works  
Of endless beings; skirr'd extinguish'd worlds;  
And, gazing on eternity, methought  
I had borrow'd more by a few drops of ages  
From its immensity; but now I feel  
My littleness again. Well said the spirit,  
That I was nothing!  
(*Cain*, III, i, vv. 60-69)

## Epílogo.

### Las voces de lo sublime

What is  
the poem? What figures? Say,  
*a sad and angry consolation.* That's  
beautiful. Once more? *A sad and angry  
consolation.*

**Geoffrey Hill. *The Triumph of Love***

Milton, según sugiere Thomas B. Macaulay, ha sido uno de los poetas que, en la tradición literaria inglesa, ha estado más consciente de la influencia y de sus repercusiones en el proceso creativo a través del tiempo. En este tenor, y en su famoso ensayo sobre Milton, Macaulay observa lo siguiente:

We think that, as civilization advances, poetry almost necessarily declines. Therefore, though we fervently admire those great works of imagination which have appeared in dark ages, we do not admire them the more because they have appeared in dark ages. On the contrary, we hold that the most wonderful and splendid proofs of genius is a great poem produced in a civilized age. We cannot understand why those who believe in that most orthodox article of literary faith, that the earliest poets are generally the best, should wonder at the rule as if it were the exception. Surely the uniformity of the phenomenon indicates a corresponding uniformity in the cause.<sup>1</sup>

Esta aseveración se debe a que Macaulay -de acuerdo a su discusión de la potencia imaginativa de Milton, sobre todo en

---

<sup>1</sup> Macaulay, *Essay on Milton*, p. 7. El ensayo apareció en la *Edinburgh Review* en agosto de 1825.

*Paradise Lost*- sostiene en todo su escrito que, sin duda, el gran poeta está por encima de su propia época (sea ésta "civilizada" o no) y conoce la naturaleza de su propia poesía mejor que cualquier crítico, ya sea contemporáneo o posterior. La observación de Macaulay tiene como punto de partida algunos versos del inicio del libro IX de *Paradise Lost*, donde Milton se coloca en la postura del poeta tardío, dependiente de un pasado artístico que lo abrumbra pero que, al mismo tiempo, lo incita al encuentro con las musas:

Mee of these  
 Nor skilld nor studious, higher Argument  
 Remaines, sufficient of it self to raise  
 That name, unless an age too late, or cold  
 Climat, or Years damp my intended wing  
 Deprest, and much they may, if all be mine,  
 Not Hers who brings it nightly to my Ear.  
 (P.L., IX, 41-48)

Macaulay tiene razón, al menos en primera instancia, al rebatir la idea tradicional de que el primer poeta es siempre el mejor: no hay manera de determinar, ni siquiera en el eje diacrónico de un canon literario, si los avatares cronológicos tienen injerencia alguna en ese concepto filosófico-intelectual que llamamos genialidad. Macaulay, con un espíritu inclusivo compartido por sus coetáneos poetas románticos, ve en el autorreconocimiento de Milton como poeta trascendente una característica que determinaría la conciencia de sí del poeta inglés decimonónico. Si bien es cierto que la crítica

miltoniana es vasta y, durante alrededor de 300 años, ha pasado por varias etapas (desde la indiferencia hasta la divinización, pasando por ridiculizaciones retóricas como las de T.S. Eliot, por ejemplo) a fin de cuentas la permanencia de Milton en la tradición poética inglesa se ha debido principalmente al entendimiento y la asimilación del poeta por parte de otros poetas más que al análisis crítico de su obra. Éstos, a través del verso, han hecho de la presencia de *Paradise Lost* en el canon literario inglés un eco resonante que, más allá de la malignidad idealizada de su Satanás, se constituye como un ejemplo de permanencia e inmanencia retórica, poética y moral.

Byron, Keats y Shelley, en sus proyectos poéticos, potenciaron esta conciencia y estas presencias a través de ejercicios retóricos en los que la imaginación, como capacidad creativa suprema, asimila la retórica y el pensamiento miltonianos y los convierte en instancias de modernidad poética. En este sentido, Byron, Keats y Shelley son quienes inauguran la crítica contemporánea de Milton a través de la poesía misma. Con respecto a esto, Joseph Wittreich afirma:

Milton was, for the Romantics, a daring individualist who took his place outside the circle of conformists. This aloofness they regarded not as arrogance, but as an indigenous quality of Milton's mind and art. The sheer vigor of his mind separated Milton from his contemporaries; his epic form, wherein historical

distance is paramount, forced Milton to dissociate himself from the local so that he might travel in the regions of the universal. Milton's aloofness, moreover, was thought to imply a kind of spirituality; thus, Milton becomes not so much the prime mover behind deist culture as the force that tried to avert it. Commonly represented as the priest of poetry during the Romantic period, Milton is equally compelling as a symbol of the spiritual life and the man who has attained it in full measure. This preoccupation with Milton's spirituality, together with a sense of his spiritual presence in the world, helps to express the visionary company the Romantics kept with Milton.<sup>2</sup>

Y aunque en los siglos XVIII y XIX la figura de Milton como ejemplo de espiritualidad se haya tornado simbólica e idealizada, las características del poeta que los románticos más jóvenes admiraban y a las que aspiraban con convicción (la rebeldía, el republicanismo, el verso grandilocuente, la iconoclastia, el pensamiento sublime) contaban con una representación textual encarnada en la epopeya miltoniana. Cuando en su glosa a los versos 546-561 del Libro II de *Paradise Lost* Keats afirma que "Milton is godlike in the sublime pathetic" no sólo se ratifica como gran admirador de la idea de Milton, sino que describe la naturaleza que el poema poseía no sólo para él como lector individual, sino como modelo de composición literaria, artística e ideológica para su generación.

---

<sup>2</sup> *The Romantics on Milton*, p. 12.

La aseveración anterior de Keats, así como la creencia byroniana en "las páginas sagradas"<sup>3</sup> de Milton o aquella que Shelley tenía en cuanto a la inusitada rebeldía creativa del poeta ciego, se suceden en un corpus poético-crítico que, por otro lado, revela una tendencia de lectura con alto grado de cognición, el cual se traduce en objetividad autovalidatoria por parte de los románticos de la segunda generación. A partir de lo que en apariencia son exabruptos derivados de una admiración extrema (heredada de la poesía sentimental del siglo XVIII), los tres románticos más jóvenes se constituyen en una suerte de matriz estética, la cual, en su caso particular, es capaz no sólo de reconocer en sí misma los alcances de la influencia de *Paradise Lost* como texto, sino de transformarla en un eje creativo, tanto a nivel individual como generacional. Stanley Fish afirma que "The critic has the responsibility of becoming not one but a number of informed readers, each of whom will be identified by a matrix of political, cultural, and literary determinants",<sup>4</sup> lo cual, en el caso de los románticos de la segunda generación, implica que éstos son lectores y críticos informados de *Paradise Lost*, pero que también, dados sus ejercicios de asimilación a través

---

<sup>3</sup> *Hints from Horace*, p. 106

<sup>4</sup> *Is There a Text in This Class?*, p. 49.

de la escritura, constituyen una comunidad poético-cognitiva determinante en la recepción de la épica miltoniana hasta nuestros días.

Los románticos aprendieron de Milton a no separar la sapiencia de la poesía (la cual, además de decorosa, debe ser "simple, sensuous, and passionate"<sup>5</sup>); y, en el caso particular de los románticos de la segunda generación, la influencia "inclusiva" de Milton fue responsable de un amalgamiento entre teología, ética, política y ejercicio imaginativo. Hemos visto que, en la poesía más grandilocuente de Keats, lo que se inicia como una "angustia de la influencia" termina convirtiéndose en un parteaguas creativo: la dicción miltoniana que socava los intentos épicos centrados en la figura del Hiperión keatsiano se traducen en vínculos emotivos entre la necesidad creativa y la sublimidad de la muerte. Para Shelley, la filosofía rebelde del Satanás miltoniano concluye en una comprensión retórica del ideal heroico, mientras que en la poesía dramática de Byron, la distancia entre el poder imaginativo del héroe y su naturaleza como ser fallido se salva a través de la conciencia del mal como fuente de liberación poética, espiritual y mimética.

---

<sup>5</sup> "Of Education" en *The Prose of John Milton*, p. 236.

Frank Kermode ha dicho que, para dimensionar la importancia de la poesía del pasado en los versos del presente, es necesario volver la vista hacia "el poema largo", como ejemplo fehaciente de desarrollo retórico, poético e intelectual:

For the English this means Milton [...] and this fact alone justifies any attempt to kill the Symbolist historical doctrine of dissociation of sensibility as publicly as possible. The liberation of Milton - it has begun, but has not got far enough as yet from that ban under which he has remained, at any rate in the eyes of many young poets.<sup>6</sup>

Cincuenta años han pasado desde que Kermode escribiera esta aseveración; sin embargo, sigue siendo pertinente, al menos en el sentido de la influencia miltoniana en la poesía del último siglo: el avance de los estudios miltonianos a partir de la segunda mitad del siglo XX y, sobre todo, esta "liberación" en el terreno poético sigue en marcha, pero tendrá que continuar con la conciencia de que fueron los románticos más jóvenes quienes las iniciaron a través de su asimilación de *Paradise Lost*, y quienes, a través de su propia influencia, continuarán determinando su desarrollo.

---

<sup>6</sup> *Romantic Image*, p. 165.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York: Norton, 1958.
- \_\_\_\_\_. *El Romanticismo: tradición y revolución*, trad. de Tomás Segovia, Madrid: Visor, 1992 (Literatura y debate crítico)
- Allen, Graham. *Intertextuality (The New Critical Idiom)*, Nueva York: Routledge, 2000.
- Aristotle, *Poetics*, trad. de Stephen Halliwell, Londres: Cambridge University Press, 1999. (Loeb Classical Library)
- Aristóteles. *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- Bachinger, Katrina, ed. *Byronic Negotiations*, Frankfurt del Meno: Peter Lang, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: F.C.E, 1986. (Breviarios, 417)
- \_\_\_\_\_. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Taurus, 2000.

- Barbour, John Francis. *Byron Among the Classics* (tesis doctoral), University of Durham, 1994.
- Barrel, John. *The Dark Side Of the Landscape*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1992.
- Blake, William. *The Complete Poems*, Alicia Ostriker ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_ ed. *Romanticism And Consciousness. Essays in Criticism*, Nueva York: Norton, 1970.
- \_\_\_\_\_. *The Western Canon*, Nueva York: Riverhead Books, 1995.
- Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*, Londres: Oxford University Press, 1961.
- Brisman, Leslie. *Milton's Poetry of Choice and Its Romantic Heirs*, Nueva York: Cornell University Press, 1973.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*, David Womersley ed., Londres: Penguin Classics, 1998.

- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808-1819 on Literature*, R.A. Foakes ed., Nueva Jersey: Princeton University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Biographia Litearia*, Londres: G. Watson, 1965.
- Collins, William y Gray, Thomas. *The Poetical Works of William Collins and Thomas Gray*, Austin Lane Poole ed., Londres: Oxford University Press, 1917.
- Corbet, Martin. *Lord Byron's Dramas. Their Cultural Context and Influence* (tesis doctoral), North East London Polytechnic, 1985.
- Corns, Thomas N., ed. *A Companion to Milton*, Boston: Blackwell Publishing, 2001.
- Creaser, John. "Service Is Perfect Freedom" en *The Review of English Studies*, vol. 58, Oxford: Oxford University Press, 2007. (Oxford Journals)
- Debusscher, Gilbert. *The Second Generation of Romantic Poets*, Bruselas: Vrije Universiteit, 1979.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York: Columbia University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, Londres: Routledge, 1993.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Dryden, John. *John Dryden*, Keith Walker ed., Oxford: Oxford University Press, 1987. (The Oxford Authors)
- \_\_\_\_\_. *Of Dramatick Poesy and Other Critical Essays*, George Watson ed., 2 vols. Londres: Dent/Everyman's Library, 1962.
- DuBos, Charles. *Byron ou le besoin de la fatalité*, París: Buchet Chastel-Corrêa, 1957.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*, Londres: Verso, 1984. (The Radical Thinkers)
- \_\_\_\_\_. *Literary Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
- Garber, Frederick. *Romantic Irony*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- Goslee, Nancy Moore. *Uriel's Eye. Miltonic Stationing and Statuary in Blake, Keats, and Shelley*, Alabama: The University of Alabama Press, 1985.
- Havens, Raymond Dexter. *The Influence of Milton on English Poetry*, Nueva York: Russel & Russel, 1961.

- Hemming, Charles. *British Landscape Painters*, Londres: Gollancz, 1989.
- Hogan, Patrick Colm. *Joyce, Milton, and the Theory of Influence*, Miami: University Press of Florida, 1995.
- Jackson Bate, Walter. *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth Century England*, Nueva York: Harper Torchbooks, 1961.
- \_\_\_\_\_. *John Keats*, Nueva York: Belknap Press, 1979.
- Jessing Benedikt, Bernd Lutz e Inge Wild eds., *Metzler Goethe Lexikon. Personen - Sachen - Begriffe*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2004.
- Johnson, Samuel. *Lives of the English Poets*, George Birbeck Hill ed., 3 vols., Nueva York: Octagon Books, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Rasselas. Poems and Selected Prose*, Bertrand H. Bronson ed., Nueva York: Bertrand, Rinehart and Winston, 1963.
- Jones, Steven, ed. *Keats-Shelley Journal XLIX-LIIII*, Nueva York: The Keats-Shelley Association of America, 2000-2004.
- Keats, John. *The Complete Poems of John Keats*, Nueva York: Modern Library, 1994.

- Kermode, Frank *et. al.*, ed. *The Oxford Anthology of English Literature*, 2 vols., Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- Kiparsky, Paul. "The Rhythmic Structure of English Verse" en *Linguistic Inquiry* 8:2 (Primavera de 1977).
- Knight, G. Wilson. *Lord Byron, Christian Virtues*, Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Kristeva, Julia. "'Nous Deux' or a (Hi)story of Intertextuality" en *The Romantic Review*, vol. 93, 2002.
- Kroeber, Karl y Gene W. Ruoff, eds., *Romantic Poetry. Recent Revisionary Criticism*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1993.
- Labriola, Albert C., ed. *Milton Studies XXXIX-XLIV*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2000-2005.
- Lacan, Jacques. *Escritos 1*, México: Siglo XXI, 1989.
- Lane, Margaret. *Samuel Johnson and His World*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1975.
- Langford, Paul. *A Polite and Commercial People. England 1727-1783*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Lau, Beth. *Keats's Paradise Lost*, Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Lefebure, Molly. *The Illustrated Lake Poets*, Leicester: Windward, 1987.

- Lewalsky, Barbara K. *The Life of John Milton*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Longinus. *On the Sublime*, trad. de W.H. Fyfe, Londres: Cambridge University Press, 1999. (Loeb Classical Library)
- Low, Lisa y Anthony John Harden, eds. *Milton, the Metaphysicals, and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Macaulay, Thomas Babington. *Macaulay's Essay on Milton*, Charles Wallace French ed., Nueva York: The Macmillan Company, 1927.
- MacCarthy, Fiona. *Byron. Life and Legend*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- Marchand, Leslie A., ed. *Byron's Letters and Journals* (11 vols.), Oxford: At the Clarendon Press, 1973.
- McConnell, Frank D., ed. *Byron's Poetry*, Nueva York: Norton, 1978. (A Norton Critical Edition)
- McGann, Jerome. *Byron and Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fiery Dust. Byron's Poetic Development*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Lord Byron: The Major Works* (Oxford World's Classics), Oxford: Oxford University Press, 2000.

- \_\_\_\_\_. *The Romantic Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Milton, John. *The Complete Poems*, Nueva York: Crown Publishers, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Milton's Poetical Works*, H.C. Beeching ed., Londres: Oxford University Press, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Paradise Lost*, Londres: Penguin Books, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Paradise Lost*, Gordon Teskey ed. Nueva York: W.W. Norton and Company, 2005. (A Norton Critical Edition)
- Nabholtz, John R., ed. *Hazlitt. Selected Essays*, Nueva York: Crofts Classics, 1970.
- Norbrook, David. *Writing the English Republic. Poetry, Rhetoric and Politics 1627-1660*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Patrick, J. Max, ed. *The Prose of John Milton*, Nueva York: New York University Press, 1968.
- Patrides, C.A., ed. *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, Missouri: University of Missouri Press, 1983.
- Peacock, Thomas Love. *Memoirs of Shelley (1855-60)*, Londres: Dent, 1933.
- Peterfreund, Stuart, ed. *Milton and the Romantics*, vol. 4, Boston: Northeastern University, 1980.

- Plumb, J.H. *England in the Eighteenth Century*, Londres: Penguin Books, 1950. (The Pelican History of England)
- Pope, Alexander. *The Major Works*, Frank Kermode ed., Oxford: Oxford University Press, 1993. (The Oxford Authors)
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*, Londres: Oxford University Press, 1970.
- Preminger, Alex, ed. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Priestman, Martin. *Romantic Atheism: Poetry and Freethought, 1780-1830*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Prince, F.T. *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford: At the Clarendon Press, 1954.
- Ricks, Christopher. *Milton's Grand Style*, Oxford: At the Clarendon Press, 1963.
- Ross, Angus, ed. *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison*, Londres: Penguin Books, 1982.
- Ross, Trevor. *The Making of The English Literary Canon. From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, Quebec: McGill-Queen's University Press, 1998.
- Rothstein, Eric y Thomas K. Dunseath, eds. *Literary Monographs I*, Madison: University of Wisconsin Press, 1967.
- Shawcross, John T. *John Milton and Influence: Presence in Literature, History and Culture* (Medieval and Renaissance

- Literary Studies), Londres: Duquesne University Press, 1991.
- Schock, Peter A. *Romantic Satanism*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Shelley, Percy B. *The Complete Poems of Percy Bysshe Shelley*, Nueva York: Modern Library, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, vol. VII, R. Ingpen y W.E. Peck eds., Oxford: Oxford University Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Letters of Percy Bysshe Shelley*, Frederick L. Jones ed., 2 vols., Oxford: Oxford University Press, 1964.
- Shelley. A Collection of Critical Essays*, George M. Ridenour ed., Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Shelley's Complete Poetical Works*, G.E. Woodberry ed., Boston: Houghton, 1901.
- \_\_\_\_\_. *Shelley's Poetry and Prose*, Donald H. Reiman y Sharon B. Powers (eds.), Nueva York: Norton Critical Editions, 1977.
- Sherwin, Paul. *Precious Bane: Collins and the Miltonic Legacy*, Austin: University of Texas Press, 1977.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*, Nueva York: Prometheus Books, 2000. (Great Books in Philosophy)

- Spencer Hill, John, ed. *The Romantic Imagination*, Londres: Macmillan, 1977. (A Casebook Series)
- Thorslev, Peter. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wittreich, Joseph Anthony. *The Romantics on Milton*, Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Visionary Poetics: Milton's Tradition and His Legacy*, Londres: Huntington Library, 1979.
- Wolfson, Susan J. ed. *The Cambridge Companion to Keats*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Woodman, Ross Greig. *The Apocalyptic Vision in the Poetry of Shelley*, Toronto: University of Toronto Press, 1964.
- Worden, Blair. *Roundhead Reputations*, Londres: Penguin Books, 2002.
- \_\_\_\_\_. ed. *Stuart England*, Oxford: Phaidon, 1986.
- Wordsworth, William. *The Essential Wordsworth*, Seamus Heaney ed., Nueva York: Galahad Books, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Wordsworth's Literary Criticism*, Londres: Routledge & K. Paul, 1974. (The Routledge Critics Series)
- Young, Edward. *Conjectures in Original Composition*, Nueva York: F.C. Stechert Co., 1917.