

# Al rescate del futuro romántico: *The Triumph of Life* y las utopías de Shelley<sup>1</sup>

Rescuing Romantic Future: *The Triumph of Life* and Shelley's  
Utopias



Mario Rucavado Rojas

Universidad de Buenos Aires  
rocbatus@gmail.com

Fecha de recepción: 22/09/2021  
Fecha de aceptación: 30/04/2022

## Resumen

Las interpretaciones tradicionales de *The Triumph of Life* de Percy Bysshe Shelley han sido determinadas por la muerte temprana del poeta y el mito que se construyó en torno a este evento. El fragmento ha sido leído como una abjuración, la renuncia final de Shelley a los ideales políticos que expusiera en obras como *Queen Mab* o *Prometheus Unbound* donde postulaba, contra el desencanto que imperaba en la Europa del Congreso de Viena, un colapso de la tiranía y el advenimiento de un mundo nuevo. Su muerte se vio así incorporada a la exégesis de su obra poética, dándole la forma total del auge y caída del entusiasmo revolucionario y político frente al mundo, a pesar de que ese mismo año Shelley publicó *Hellas*, otro poema de temática política centrado en la posible emancipación de Grecia, lo cual argumentaría en contra del relato derrotista. Cierta romanticismo involuntario de la crítica posiblemente contribuya a este fenómeno. En cambio, si corremos la cortina del mito, es posible reconsiderar tanto *The Triumph of Life* como la obra poética de Shelley. Las reconstrucciones más precisas de su muerte, como la de Wu (2015), arrojan una luz completamente distinta sobre el naufragio que dio fin a su vida. Esto nos permite recuperar para su obra los horizontes utópicos que Shelley siempre buscó, en vez de confinarla al relato trágico en el que ha quedado encerrada, y luchar contra las lecturas que buscan neutralizar la potencia política de su poesía.

Palabras clave: Shelley; utopía; *El triunfo de la vida*; biografía.

<sup>1</sup> Un avance preliminar de este artículo fue presentado en el *I Encuentro Nacional sobre utopías y sus derivas* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), el 27 de agosto de 2021 (actas en prensa).

## Abstract

Traditional exegesis of Percy Bysshe Shelley's *The Triumph of Life* have been overdetermined by the poet's early death and its surrounding myth. This posthumous fragment has been read as Shelley's capitulation, a final surrender of the political ideals animating such poems as *Queen Mab* or *Prometheus Unbound* that, in spite of the widespread disenchantment following the Congress of Vienna, argued against tyranny and in favor of a new world. His death thus became part of most critical readings of his works, and the sum of his poetry appears to reflect the rise and fall of revolutionary and political enthusiasm in the face of a hostile world (this despite the fact that the very year of his death Shelley published *Hellas*, another political poem centered on the possible emancipation of Greece from Ottoman rule). Certain critics' involuntary Romanticism may have contributed to this phenomenon. However, if we pull back the mythical curtain, it is possible to reconsider both *The Triumph of Life* and Shelley's life work. More accurate reconstructions of his death, such as Wu's (2015), shed a completely different light on the shipwreck that ended his life. Thus we can claim for Shelley's poetry the utopian horizons he always sought, instead of confining it to the tragic narrative in which it has been locked, and to fight against those critical readings that seek to neutralize the political power of his poetry.

Keywords: Shelley; utopia; *The Triumph of Life*; biography.

## Introducción

La moraleja de *El hombre que mató a Liberty Valance*, célebre western dirigido por John Ford y protagonizado por John Wayne y James Stewart, es que en el oeste, cuando la leyenda se convierte en hecho, hay que imprimir la leyenda. Algo parecido ocurre en la crítica literaria, que con mucha facilidad convierte lo accidental en predeterminado con tal de nutrir diversas leyendas. Así, *The Triumph of Life*, el texto que Percy Bysshe Shelley estaba escribiendo al momento de su muerte accidental, ha sido simbólicamente completado por esa muerte y, de ese modo, un fragmento póstumo se convirtió en el testamento literario-existencial de Shelley. "El cuerpo desfigurado de [Shelley] está presente en los márgenes de la última página del manuscrito y se ha convertido en una parte inseparable del poema" (1979, p. 67)<sup>2</sup> escribió, no sin ironía, Paul de Man, con la complicación adicional de que esa muerte, ese cadáver desfigurado, fue objeto de mistificaciones desde el mismo momento en que salió del mar. Las distintas versiones falseadas que circularon resultaron funcionales a la despolitización de la obra de Shelley, y el lugar que en consonancia con estas fabricaciones se le dio a *The Triumph of Life* contribuyó a formar un relato cerrado sobre su vida, un relato que clausura las proyecciones futuras y niega las derivas utópicas de su obra.

<sup>2</sup>"[Shelley's] defaced body is present in the margin of the last manuscript page and has become an inseparable part of the poem." Todas las traducciones de la bibliografía son propias excepto cuando ya exista una traducción (como *La compañía visionaria* de Bloom). En el caso de las fuentes las traducciones son propias en todos los casos.

## El triunfo de *The Triumph of Life*

Lo que tenemos de *The Triumph of Life* es un fragmento, parte de un poema inconcluso cuyo desenlace desconocemos. Vale la pena insistir en esto, ya que diversas estrategias editoriales y críticas han buscado completarlo y erigirlo en un epitafio para la obra de Shelley, la última palabra por diseño y no por casualidad. Un ejemplo canónico es la lectura de Harold Bloom, quien concluye su análisis de *The Triumph of Life* (y de toda la obra de Shelley) de este modo:

La búsqueda de Shelley se convierte en un círculo cerrado que va desde *Alastor* a *El triunfo de la vida* y la estructura total de su canon poético recuerda el irónico ciclo de *El viajero mental* de Blake. Shelley era demasiado honesto y agnóstico, y demasiado buen poeta, para repetir simplemente el ciclo. Se marchó luego a sufrir un cambio marino, dejando detrás la rareza exquisita de su poesía (2000, p. 223).<sup>3</sup>

La idea de "ciclo" subraya la visión de un corpus poético cerrado. Si bien Shelley no había puesto el punto final a este poema, y menos aún a sus obras completas, Bloom (y en esto está lejos de ser el único) concluye que Shelley había dicho todo lo que era capaz de decir, y no tenía más remedio que "marcharse". Así, realiza de manera casi literal lo que critica de Man cuando plantea que "lo que hemos hecho con el Shelley muerto ... es simplemente enterrarlo ... en [sus] propios textos convertidos en epitafios y tumbas monumentales" (1967, p. 67).<sup>4</sup>

Las razones no son difíciles de comprender. No cabe duda de que el fragmento constituye un texto oscuro y pesimista, que desmiente cualquier implicación positiva que pudiese tener el título. Comienza con un hermoso amanecer primaveral, pero entonces la figura del poeta (un yo lírico que es un trasunto del propio Shelley) tiene una visión en la que un carruaje, en una versión macabra de un triunfo romano, avanza arrastrando una multitud de cautivos, mientras en torno suyo baila otra multitud descontrolada. Un Rousseau desfigurado se le aparece al poeta y le sirve de guía e intérprete de lo que está viendo; la narración de cómo llegó a esa condición ocupa la secuencia más larga del texto. El carruaje, que remite a la visión de Ezequiel y también al carruaje que aparece en el canto XXIX del Purgatorio, simboliza la "vida", y su "triunfo" no tiene nada de vital o creativo, sino que se trata de la rueda de la historia que muele el espíritu humano hasta hacerlo polvo. El fragmento, escrito en terza rima, remite a Dante y a Petrarca, pero también a figuras de la historia reciente como Rousseau, e incluso a contemporáneos de Shelley como Napoleón, mientras que otros (como Wordsworth) aparecen de manera implícita. Resulta innegable que constituye un juicio pesimista sobre la época, sobre todo por la desfiguración de Rousseau,

<sup>3</sup>"Cambio marino" [sea change] es la enigmática expresión con la que Bloom se refiere a la muerte de Shelley, como si fuese algo tan predeterminado como las mareas. En realidad, la frase deriva de la inscripción que Edward Trelawney mandó hacer sobre la lápida de Shelley en el Cementerio de Protestantes de Roma, donde fue finalmente enterrado, inscripción que a su vez remite a unos versos de *La tempestad* de Shakespeare. Los tres versos en la lápida dicen: "Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea change / Into something rich and strange."; "Nada de él se desvanece, / sufre apenas un cambio marino / en algo rico y extraño".

<sup>4</sup>"what we have done with the dead Shelley ... is simply to bury [him] ... in [his] own texts made into epitaphs and monumental graves."

quien en un primer momento es confundido con una raíz. El filósofo que fuera considerado el padre espiritual de la Revolución Francesa por sus partidarios y detractores aparece como una ruina de sí mismo, lo que constituye un diagnóstico lúgubre sobre la herencia revolucionaria.<sup>5</sup>

En el clímax del fragmento, y luego de oír la historia de Rousseau, el poeta pregunta "Then, what is life?" ["Entonces, ¿qué es la vida?"] y el fragmento se detiene justo donde comenzaría la respuesta, de la que Shelley llegó a escribir apenas ocho palabras, "Happy are those for whom the fold / Of..." [Felices son aquellos para los que...]. La primera vez que fuera publicado el texto (en los *Posthumous Poems* de 1824, editados por Mary Shelley) estas palabras no aparecen, y "¿qué es la vida?" resuena en el vacío como una pregunta retórica.<sup>6</sup> Que Shelley muriera antes de poder responderla es una de esas coincidencias aparentemente irresistibles de la historia literaria, y los críticos no han tenido mayor empacho en responderla por él. Dice Bloom con total confianza:

El poema ya ha proporcionado la respuesta. La vida es lo que triunfa sobre la naturaleza, al igual que la naturaleza triunfa sobre la imaginación. La vida es muerte-en-vida, Ulro, un infierno común, en el que nos despertamos para llorar (2000, p. 223).

Las fabulaciones sobre el deceso no hicieron más que contribuir a esta lectura, ya que la muerte accidental de Shelley fue convertida, en varios testimonios, en un suicidio.

## Un accidente marino

La muerte de Shelley no aparece en un vacío. Muchos biógrafos (tanto de Shelley como de otras figuras de su entorno)<sup>7</sup> trazan una secuencia que incluye una reyerta con un soldado toscano a fines de marzo, problemas de salud y de ánimo en mayo, el aborto casi fatal que sufrió Mary Shelley el 16 de junio, una solicitud de ácido prúsico, enamoramiento de Jane Williams (pareja de su amigo Edward), distanciamiento de Byron, alucinaciones y visiones varias. Esto a pesar de que hay otros relatos sobre los últimos meses, que muestran que Shelley estaba particularmente feliz en Casa Magni, la villa que alquilaron los Shelley y los Williams en el golfo de La Spezia (Reiman, p. 541).<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Sin embargo, críticos como Wang (1991), al que volveremos más adelante, plantean que la procesión puede leerse de manera menos negativa.

<sup>6</sup> La única traducción que he podido consultar en español, realizada por Gonzalo Torné, también suprime el comienzo de la respuesta, y "¿qué es la vida?" queda como final definitivo.

<sup>7</sup> Wu (2015) cita instancias que van desde el S. XIX (Edward Dowden, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, London: Kegan Paul, 1886) a mediados del S. XX (Newman Ivey White, *Shelley* (2 vols., London: Secker & Warburg, 1947) y hasta obras contemporáneas (David Crane, *Lord Byron's Jackal: The Life of Edward John Trelawny*, London: HarperCollins, 1998).

<sup>8</sup> Reiman (1963) subraya los testimonios más positivos sobre estos últimos meses.

La muerte de Keats, ocurrida el año anterior, también contribuyó a la leyenda, al sumar a la atmósfera fúnebre que habría rodeado a Shelley al final de su vida. Keats murió en Roma a causa de tuberculosis y Shelley, que lo apreciaba enormemente, compuso la elegía *Adonais* en su honor. Este poema fúnebre ha sido leído como una renuncia de Shelley a sus propios ideales; para Bloom "es un poema imperecedero, pero es también el sepulcro de una búsqueda humanística y heroica" (2000, p. 204). En este contexto, que la muerte de Shelley fuera interpretada como una renuncia a la vida era casi inevitable, aun si no hubiese escrito *The Triumph of Life*. La última estrofa de *Adonais* fue leída por muchos, empezando por Mary Shelley, como una premonición del propio naufragio.<sup>9</sup>

Los hechos, tal como los describe Duncan Wu (2015, p. 167), son estos. El 8 de julio de 1822 Percy Shelley, Edward Williams y Charles Vivian zarparon desde Livorno al norte hacia San Terenzo en el *Don Juan*. A las dos o tres horas de navegación, la nave se encontró con una borrasca y, tras inundarse, se hundió, arrastrando a todos los navegantes, sin que ninguno se salvara. Diez días después los restos de Shelley fueron encontrados y, cuando un mes después se procedió a incinerarlos, el corazón resistió parcialmente las llamas. Como subraya Wu (2015, p. 172), estos pocos datos son los únicos de los que podemos estar seguros por más que la muerte de Shelley pronto adquiriera ribetes legendarios (convengamos que no es muy difícil mitologizar un corazón que no arde). Sin embargo, a partir de los testimonios de Daniel Roberts, Edward Trelawney y John Taaffe se construyó un relato en el que el naufragio de Shelley se vuelve la consecuencia inevitable de una espiral destructiva que abarcaría el último año.

En sus relatos, Trelawney y Roberts dicen que, preocupados por el clima, le recomendaron a Shelley que no zarpara, pero el poeta habría ignorado sus advertencias de manera temeraria. El relato de Raaffe, por otro lado, aporta un detalle aún más cinematográfico: según él, la tripulación de otro barco habría pasado junto al *Don Juan* poco después de que zarpara, cuando el tiempo ya estaba empeorando y, luego de gritarles que arriaran las velas para no hundirse, una persona (presumiblemente Williams) había empezado a hacerlo, pero alguien más (presumiblemente Shelley) le indicó que no lo hiciera. Semejante imagen transmite la impresión ineludible de una muerte buscada. Tanto Trelawney como Roberts produjeron más de una versión sobre el evento (en el caso del primero, diez relatos distintos), y todas están teñidas por la necesidad de mostrarse a sí mismos bajo la luz más favorable. Hablan de mares imposiblemente tormentosos que no serían factibles dadas las condiciones climáticas de ese día;<sup>10</sup> en una versión Trelawney afirma haber zarpado en el *Don Juan* para luego volver en un bote de remos, lo cual contradice todas las demás versiones; incluso se llegó a postular un ataque pirata,

9 En la "Nota a los poemas de 1822" escribe que Shelley "casi anticipó su propio destino". La estrofa en cuestión comienza así: "The breath whose might I have invok'd in song / Descends on me; my spirit's bark is driven, / Far from the shore, far from the trembling throng / Whose sails were never to the tempest given"; "El aliento de aquellos que invoqué en mi canto / desciende sobre mí: la barca de mi espíritu empujan / lejos de la costa, lejos de la turba temblorosa / cuyas velas nunca enfrentaron la tempestad".

10 Describen olas como montañas, pese a que el viento venía de tierra adentro y no del mar; suficiente para picar las aguas, pero no para nada más grave.

para lo cual Trelawney inventó evidencia falsa. Semejante proliferación de relatos no deja de llamar la atención. Wu (ibíd, p. 170-71) señala la explicación más sencilla: Trelawney y Roberts buscaban camuflar el hecho de que fueron los principales responsables por la mala condición del Don Juan. No se trataba de una nave particularmente sólida; dada su fragilidad, y la poca experiencia marina de Shelley y Williams, era muy probable que enfrentara dificultades un mar picado. Trelawney participó de su diseño y Roberts supervisó su construcción; en palabras de James Rieger, "si el Don Juan se volcó con todas las velas desplegadas, [Roberts] habría sido moralmente culpable de homicidio involuntario" (cit. en Wu, ibíd, p. 171).<sup>11</sup>

¿Por qué, si los testigos son tan poco fiables y la evidencia en contra de sus fabulaciones tan abrumadora, se consolidó esta versión de la muerte de Shelley? Sin desmerecer su calidad cinematográfica, se puede argumentar que un Shelley suicida encaja mejor con ciertos estereotipos sobre los poetas románticos. Todos los integrantes de la segunda generación romántica tuvieron muertes tempranas (Keats por tuberculosis, Byron luchando, o intentando luchar, en Grecia), destino que se opone al devenir conservador de la primera generación (Wordsworth y Coleridge). Pensar un Shelley todavía en actividad, la posibilidad de una madurez poética distinta a la de sus predecesores, rompe este esquema.<sup>12</sup> Sin embargo, esta es una explicación demasiado vaga y no resulta satisfactoria. Para volver a *The Triumph of Life*, quiero argumentar que el Shelley suicida y fracasado es la consecuencia natural de una de las operaciones críticas más relevantes que sufrió su obra. Se trata de la despolitización de su canon poético, el relegamiento de las obras de contenido político y utópico frente a las que, como *Alastor* y *The Triumph of Life*, exploran la consciencia del poeta y su relación con el mundo. El "suicidio" de Shelley se vuelve así una necesidad crítica, al clausurar parte de la incomodidad que produce su obra.

## Shelley, político y apolítico

La despolitización de la obra de Shelley fue un largo proceso que comenzó con su muerte; el libro de Bloom, en este sentido, no innova sino que constituye el punto de llegada de una tendencia anterior. El fenómeno cobra más sentido si se lee a la par de la despolitización del romanticismo como un todo, la cual vino, paradójicamente, de la mano de la periodización y la historia literaria; de la mano, además, de la categoría misma de romanticismo. Como describe Perkins (1991), antes de ser considerados "románticos", los principales poetas de comienzos del S. XIX fueron agrupados en torno a un "espíritu de la época" [spirit

<sup>11</sup> "if the Don Juan did capsiz with all sail set, [Roberts] was morally guilty of manslaughter". El relato de Raaffe es aún más inverosímil, ya que siquiera estaba en Livorno en esas fechas para ser testigo de los hechos. Y en el clima tormentoso que describe, resulta imposible que pudiese oír lo que se decía en la otra nave. Resulta evidente que se trata de una fabricación, inventada con el objetivo de darle a Raaffe una buena anécdota de sobremesa, participando vicariamente del prestigio de Shelley.

<sup>12</sup> Es llamativo que Bloom, que utiliza las categorías de Blake como su paradigma en *La compañía visionaria*, y más de una vez señala las similitudes entre la visión poética de Blake y Shelley, no fuera capaz de imaginar para este un destino literario más similar al de aquel, en el que una crisis profunda (como la experimentada por Blake en Felpham entre 1800 y 1802) fuera seguida por una nueva dirección en su obra.

of the age] común cuyo principal denominador era la influencia de la Revolución Francesa. El propio Perkins (ibíd, p. 96) señala que esta tendencia crítica tuvo la consecuencia paradójica de que poetas como Wordsworth, Coleridge y Southey, que se habían convertido en figuras conservadoras, siguieran siendo consideradas como revolucionarias por participar de dicho espíritu.<sup>13</sup>

La relación entre los poetas ingleses que hoy llamamos románticos y las ideas revolucionarias existió desde el principio: en 1802 Francis Jeffrey, en una reseña de *Thalaba* de Robert Southey, describió al grupo que formaba éste junto con Wordsworth y Coleridge como una “secta” cuyos principios rectores vendrían del “gran apóstol de Ginebra”, Rousseau. Como ya dijimos, hablar de Rousseau en Inglaterra era hablar de la Revolución Francesa, con lo cual Jeffrey los está acusando, sin ninguna sutileza, de ser el equivalente poético de los jacobinos:

Es posible deducir que la mayoría de estas producciones están compuestas de los siguientes elementos: 1. Los principios antisociales de Rousseau, junto con su destemplada sensibilidad, su descontento con la forma actual de la sociedad, su moral paradójica y su perpetua añoranza de un inalcanzable estado de voluptuosa virtud y perfección. 2. La simplicidad y la energía (*horresco referens*) de Kotzebue y Schiller. 3. La sencillez y la dureza del lenguaje y la versificación de Cowper, ocasionalmente reemplazada por la inocencia de Ambrose Philips o la peculiaridad de Quarles y el Dr. Donne.<sup>14</sup>

La constitución del canon romántico no fue, por supuesto, algo tan inmediato; Wordsworth, Coleridge y Southey fueron rápidamente clasificados como los “Lake Poets” o poetas de los lagos, pero el primero en agruparlos con Byron, Keats y Shelley fue Leigh Hunt en 1816, aunque en ese momento nopasara de ser una maniobra publicitaria para enaltecer a los entonces desconocidos Keats y Shelley (junto con el ahora olvidado John Hamilton Reynolds) por asociación con poetas ya establecidos. En 1820 John Wilson también habló de un “espíritu de la época” que unía a los poetas a pesar de sus muchas diferencias (se refería a Scott, Byron, Wordsworth, Southey y Coleridge), y poco a poco cobró forma el canon que hoy conocemos como romántico, aunque (dato no menor) en Inglaterra tardó en imponerse el término “romanticismo”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> El propio Shelley lo ve así en su *Defensa de la poesía*. Cuando señala que “Las personas en las que este poder reside a menudo parecen mostrar, en ciertos aspectos de su naturaleza, poca correspondencia con el espíritu del bien del que son ministros. Pero incluso cuando niegan y abjuran del Poder que ocupa el trono de sus propias almas, se ven obligadas a servirlo.” [The person in whom this power resides, may often, as far as regards many portions of their nature, have little apparent correspondence with that spirit of good of which they are the ministers. But even whilst they deny and abjure, they are yet compelled to serve, that power which is seated on the throne of their own soul.] está aludiendo a Wordsworth y Coleridge, sus predecesores poéticos. Para Shelley, aun si las posiciones políticas externas de los poetas de los lagos eran conservadoras, su influencia y el efecto que tenían sobre la literatura (y a través de la literatura, sobre otras personas) no podían no ser revolucionarios, no podían no estar al servicio de las causas más nobles.

<sup>14</sup> “The greatest part of them, we apprehend, will be found to be composed of the following elements: 1. The antisocial principles, and distempered sensibility of Rousseau — his discontent with the present constitution of society — his paradoxical morality, and his perpetual hankering after some unattainable state of voluptuous virtue and perfection. 2. The simplicity and energy (*horresco referens*) of Kotzebue and Schiller. 3. The homeliness and harshness of some of Cowper’s language and versification, interchanged occasionally with the innocence of Ambrose Philips, or the quaintness of Quarles and Dr. Donne.”. Traducción de Daniela Paolini, Agustina Tullio y Jerónimo Ledesma.

<sup>15</sup> Blake, prácticamente desconocido durante su vida, fue la adición más tardía al canon, fruto de la reivindicación que hicieron de su obra poetas como Dante Gabriel Rossetti, Algernon Charles Swinburne y William Butler Yeats.

Como señala Perkins (1991: 100), es recién hacia 1900 cuando se vuelve común hablar de “romanticismo” en Inglaterra, y la nueva categoría implicó un cambio ideológico. A lo largo del S. XIX, la asociación temprana que realizara Jeffrey entre la poesía de la época y las ideas revolucionarias resultó duradera; todavía en 1885 W. J. Courthope escribe *The Liberal Movement in English Literature*, donde caracteriza al movimiento romántico a partir de los ideales de la Revolución Francesa: “El espíritu de la época se encarna en el aislamiento filosófico de Wordsworth, en la rebelión de Byron contra la sociedad, en el utopismo de Shelley.” (cit. en Perkins, *ibíd.*, p. 99).<sup>16</sup> En el caso de Shelley, no cabe duda de que la reacción más inmediata y entusiasta a su poesía fue completamente política.<sup>17</sup> Luego de su muerte, no fueron los poemas “existenciales” como “Alastor” o “The Triumph of Life” los que tuvieron mayor difusión sino *Queen Mab*, que fue leído con voracidad por reformadores y progresistas durante las dos décadas subsiguientes, así como *The Revolt of Islam*, poema que imagina una revolución en el Imperio Otomano y que influyó en figuras como Thomas Hood y William Morris.

En el mismo momento en que escribía Courthope empezaba a producirse, lentamente, el cambio de perspectiva. Las causas, como señala Perkins (*ibíd.*, p. 101), fueron varias. Entre las principales vale la pena subrayar la lectura que hicieron los poetas prerrafaelitas, con el énfasis puesto en el medievalismo y “El renacimiento de la maravilla” (título de un influyente ensayo de Watts-Dunton); asimismo, la influencia de la crítica e historia literaria francesa y alemana, donde ya estaba instalado el concepto de un movimiento romántico concebido bajo premisas ideológicas distintas a las que habían imperado en Inglaterra;<sup>18</sup> finalmente, el auge del esteticismo, con Wilde y Pater a la cabeza, contribuyó a la despolitización de la poesía romántica. De todo esto nace la “ideología romántica” que luego criticará Jerome McGann, pero que es más bien un producto de comienzos del S. XX y no de comienzos del S. XIX.

La visión de un Romanticismo conservador dominó hasta mediados del S. XX, aunque la vieja línea interpretativa nunca desapareció del todo, como puede verse en *The Victorian Age in Literature* de G. K. Chesterton, donde afirma que el evento más importante de la historia inglesa fue la revolución que no ocurrió, y cuya energía se desplazó a la literatura. En todo caso, en la segunda mitad del siglo figuras como M. H. Abrams y el propio Bloom retomaron el vínculo entre los poetas de fines del S. XVIII y principios del XIX (ahora

<sup>16</sup> “The spirit of the age embodies itself in the philosophic isolation of Wordsworth; in the rebellion of Byron against society; in the Utopianism of Shelley.”

<sup>17</sup> Incluso la reacción a su muerte fue política: el *Courier*, un diario conservador de Londres, escribió que “Shelley, el autor de cierta poesía impía, se ha ahogado: ahora sabe si hay o no un Dios”, aludiendo su ateísmo, quizá la posición que más encono le generó en Inglaterra.

<sup>18</sup> La mayor o menor cercanía del romanticismo inglés y los romanticismos francés y alemán ha sido materia de intensos debates; Bloom, por ejemplo, afirma que es más lo que se pierde que lo que se gana al subsumirlos bajo la misma categoría, ya que “English Romanticism, as opposed to Continental, was a renaissance of the Renaissance” (1971, p. 4), mientras que en Francia y Alemania los modelos buscados fueron otros. La cuestión se complica todavía más porque no siempre hay coincidencia sobre qué se incluye dentro del romanticismo (el *Sturm und Drang* y el clacisismo de Weimar pueden o no entrar), hecho que ha sido usado por críticos como Lovejoy (1924) para argumentar que el concepto mismo es inútil. Parece innegable que, si aceptamos el relato de Perkins, postular la unidad del romanticismo europeo implica enfatizar los aspectos más conservadores de los románticos ingleses, y no los elementos revolucionarios.



llamados románticos, con los seis poetas canónicos firmemente establecidos) y la estela de la Revolución Francesa. Para Bloom, "En el alba semiapocalíptica de la Revolución Francesa parecía que era realmente posible una renovación del universo, que la vida ya no podría ser lo que había sido." (1999, p. 16). Hijos de Chesterton, estos críticos apuntaron a revalorizar el aspecto revolucionario de la poesía romántica, frente a la visión que se había consolidado de un romanticismo conservador. Sin embargo, el impacto del esteticismo primero y el New Criticism después ayudaron a construir, al menos para la obra de Shelley, un canon poético donde los aspectos políticos de su obra aparecen en segundo plano. El proceso, como dijimos, empezó tras su muerte con la edición que hiciera su viuda de sus poemas.<sup>19</sup> Mary Shelley organizó los *Posthumous Poems* de 1824 poniendo un mayor énfasis en aquellas obras de contenido más personal que político. Su consideración de "Alastor" como el poema más característico de Shelley va en esa línea, ya que se trata de un texto que narra la búsqueda imposible de un ideal por parte de la figura también idealizada de un poeta. Mary Shelley lo contrasta explícitamente con *Queen Mab*, poema de temática social y política, en estos términos:

"Alastor" está escrito en un tono muy distinto a "Queen Mab". En este, Shelley vertió todas las especulaciones queridas de su juventud, todas las emociones irreprimibles de simpatía, crítica y esperanza que nacieron a causa del sufrimiento del presente frente a lo que él consideraba el destino apropiado para sus semejantes. "Alastor", al contrario, contiene sólo un interés individual ("Note on Alastor"; énfasis nuestro).<sup>20</sup>

El hecho de que siglo y medio después Bloom nombre a *Alastor* y *The Triumph of Life* como los mojones que marcan el comienzo y el final de la parte relevante de la obra de Shelley muestra que el juicio de Mary se volvió sentido común.<sup>21</sup>

Si bien es hasta cierto punto comprensible que Bloom no se detenga en *Queen Mab*, ya que Shelley todavía no había alcanzado la madurez poética cuando lo escribió, la exclusión de *Hellas* es sintomática. *Hellas* fue el último poema que Shelley publicó en vida, y su edición buscaba reunir fondos para la lucha por la independencia griega. La mera existencia de este poema, el hecho de que Shelley lo haya escrito con las intenciones que lo hizo, muestra que la caracterización del último año de su vida como una espiral de muerte (que Bloom asume como válida) y la idea de un Shelley derrotado definitivamente son simplificaciones erróneas. *Prometheus Unbound* sí tiene un lugar en la compañía visionaria, a

<sup>19</sup> Resulta sintomático que su último ensayo político, *A Philosophical View of Reform* (1821), no fuera editado hasta recién un siglo después de su muerte.

<sup>20</sup> "Alastor" is written in a very different tone from "Queen Mab". In the latter, Shelley poured out all the cherished speculations of his youth—all the irrepressible emotions of sympathy, censure, and hope, to which the present suffering, and what he considers the proper destiny of his fellow-creatures, gave birth. "Alastor", on the contrary, contains an individual interest only."

<sup>21</sup> Luego de volver a Inglaterra en 1823 Mary Shelley tenía buenos motivos para moderar las ideas radicales que en su momento compartiera con Percy, como señala Holmes (1994). Viuda, con un hijo a cargo y en una situación económica delicada, adoptó el curso de acción más aconsejable y renunció a las causas intransigentes, tal como su padre, William Godwin, lo hiciera tras la muerte de Mary Wollstonecraft. Y así como esta moderación impactó, por ejemplo, en la segunda edición de *Frankenstein*, de 1831, también influyó en la imagen de Percy Shelley que buscó construir en sus escritos, así como en las ediciones de 1824 y 1839 de los poemas de Shelley.

diferencia de los otros poemas políticos; se trata quizá de la única de las obras utópicas de Shelley en pasar por el filtro esteticista. Para Bloom, este poema sería de algún modo la cúpula de un arco que formarían *Alastor* y *The Triumph of Life*, un despliegue de energía rodeado por dos pilares de desesperación. El apocalipsis imaginado por Shelley en *Prometheus Unbound*, donde la tiranía encarnada en Júpiter es destronada, y se llega a una reconciliación entre la humanidad y la naturaleza, aparece así como un mero paréntesis en una obra poética dedicada fundamentalmente a explorar el desencuentro entre el yo y el mundo.

De Man plantea que "La prueba final de lectura, en *The Triumph of Life*, depende de cómo se lee la textualidad de este evento, cómo se deshace uno del cuerpo de Shelley" (1979: 67).<sup>22</sup> Esto aplica, como podemos ver, no solo a este texto sino a la obra entera de Shelley. La lectura que hacemos tanto del fragmento como de la muerte del poeta condiciona nuestra interpretación de toda su poesía. El mito de la muerte de Shelley y la posibilidad de darle una forma cerrada a su obra han resultado una tentación demasiado grande para muchos críticos. Por eso mismo es indispensable resistirla y recordar el lugar de la contingencia en la historia. Recordar, además, el aspecto utópico de la obra de Shelley, que por suerte no se hundió con él en el Mediterráneo.

## La mitologización de la utopía

Para revalorizar el elemento utópico en Shelley es necesario despejar una serie de malentendidos sobre los poemas que lo expresan más cabalmente. Ya en 1957 Mathews advertía sobre la tendencia al dualismo en los estudios sobre Shelley (191):

Aquellos interesados en los "símbolos" del poeta sostienen, o asumen, que lo que vale la pena en el nivel más profundo de su obra debe buscarse en cúpulas de consciencia poética, velos de irrealidad y cuevas de poder gnóstico. [...] Aquellos interesados en sus preocupaciones sociales, por otro lado, se concentran en elementos biográficos y teorías radicales, y no se meten con los símbolos por nada del mundo.<sup>23</sup>

Es posible que las perplejidades que genera *The Triumph of Life* se deban, además de la condición de fragmento póstumo, a que el texto no admite una lectura escindida, sino que exige tener en cuenta simultáneamente estos dos aspectos. Podemos encontrar una versión más sofisticada de este dualismo en la crítica que Jerome McGann realiza a lo que llama la "ideología romántica", que depende de leer como "ideales" elementos de la obra de Shelley que tenían una función distinta en el contexto de la época.

<sup>22</sup> "The final test of reading, in *The Triumph of Life*, depends on how one reads the textuality of this event, how one disposes of Shelley's body."

<sup>23</sup> "Those preoccupied by the poet's "symbols" maintain, or assume, that what is worth attention on the profoundest level in his work is to be sought in domes of poetic consciousness, veils of unreality, and caves of gnostic power. [...] Those concerned with his social interests, on the other hand, concentrate on biography and Radical theory, and will not touch the symbols at any price."

McGann utiliza el concepto de ideología en el sentido marxista de falsa conciencia. La ideología romántica estaría caracterizada por la idealidad del estilo y la materia poética, así como por la noción de que la poesía ofrece algún tipo de escape de las miserias del mundo: "La gran ilusión de la ideología Romántica es que uno pueda escapar al mundo a través de la imaginación y la poesía." (1983, p. 131).<sup>24</sup> A diferencia de la interpretación decimonónica que veía en la poesía romántica una fuerza revolucionaria, y a la interpretación de comienzos del S. XX que la piensa como un elemento conservador por la tendencia al medievalismo y la ensoñación reaccionaria, acá la crítica pasa por otro lado. El planteo que Abrams hereda de Chesterton, según el cual el romanticismo es la realización literaria de una revolución no realizada, aparece como una gran evasión, una de las máscaras que la sociedad decimonónica usó para camuflar su propia barbarie (ibíd, p. 26).

Son múltiples las objeciones que se le pueden formular a McGann, empezando por el uso acrítico de una versión inflexible y poco sofisticada del concepto de ideología, como señala Anne Mellor.<sup>25</sup> La objeción de Perkins también es potencialmente mortal: si la "ideología romántica" no es producto del período romántico en sí sino de una operación crítica realizada a fines del S. XIX y principios del XX, entonces McGann, que en su libro afirma que busca reestablecer una dimensión sociohistórica a la crítica del romanticismo, sería culpable de una grave falta de comprensión histórica. Para nuestros propósitos, el concepto de evasión es lo más problemático de su lectura, ya que constituye un obstáculo para entender el funcionamiento de las obras de Shelley.<sup>26</sup>

Para pensar esta cuestión, nos interesa plantear el concepto de "mitologización de la utopía" como análogo de la "temporalización de la utopía" de Reinhardt Koselleck (2002, p. 84). Koselleck ubica en el S. XVIII el surgimiento de la utopía temporal, distinta de la tradicional utopía espacial donde, como en el texto fundacional de Tomás Moro, un viajero descubre una isla fuera de Europa y procede a describir su organización virtuosa. Con *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier, nos encontramos por primera vez frente a una utopía temporal; es decir, un "no-lugar" que se ubicaría no en otra parte del mundo sino en el futuro. El surgimiento de este nuevo tipo de utopía forma parte del proceso más amplio que Koselleck describe como la transformación cualitativa del tiempo histórico, y que implica una nueva concepción de la historia y del futuro que serían la condición de posibilidad de este nuevo tipo de utopía.<sup>27</sup>

24 "The grand illusion of Romantic ideology is that one may escape the world through imagination and poetry."

25 Si bien exigiría un análisis que excede los propósitos de este artículo, el uso que hace McGann del término "ideal" y sus derivados por momentos parece caer en el anacronismo, ya que en compañía de otros términos marxistas remite a una oposición entre lo material (e histórico) y lo ideal (y abstracto) que no necesariamente resulta apropiada para la poesía de comienzos del S. XIX. De manera más amplia puede cuestionarse la pertinencia de explicar el romanticismo inglés a la luz del alemán (además de Marx, McGann recurre constantemente a Heinrich Heine), lo cual nos lleva de vuelta a al problema planteado en la nota 18.

26 Al discutir la posición de McGann, Perkins cita a Peter Bürger, quien desde una posición similar argumenta que en la sociedad burguesa decimonónica los valores que no podían ser satisfechos en la esfera cotidiana ("humanidad, alegría, verdad y solidaridad" ["humanity, joy, truth, and solidarity"]) eran relegados a la del arte, donde su realización en un plano ideal aliviaba la presión social para llevarlos a la práctica. La objeción de Perkins (1991, p. 105) es que los críticos victorianos usaban a los poetas para apoyar sus posiciones políticas, y que por lo tanto consideraban a la poesía como implicada en los debates políticos de la época, no desligada de ellos. Del mismo modo hay que leer (y entender) las obras de Shelley en el momento en que fueron escritas.

27 Para un desarrollo más amplio del planteo de Koselleck, ver el artículo de G. Pascansky en este mismo dossier.

Si en la vieja utopía espacial el narrador fingía descubrir una sociedad ideal que, al menos en el plano de la ficción, podía ser visitada por otros, la utopía temporal nace de la mente del escritor y escapa a toda hipotética verificación. En segundo lugar, ya que la sociedad utópica no es más que la sociedad presente en un estado ulterior de desarrollo, la transición de una a otra requiere ser explicada de algún modo que mantenga la continuidad temporal. Finalmente, esto mismo lleva a que si la utopía clásica tendía a ser una sátira, la utopía temporal admitiría una perspectiva más positiva, ya que en la propia sociedad del presente están las semillas de la sociedad utópica.

De los poemas políticos que venimos mencionando solo uno (Queen Mab) describe una sociedad ideal de la manera sistemática que asociamos con el género. Allí, la Reina Mab del título, que en el poema cumple la función de intermediaria entre lo humano y lo divino, desciende hasta la protagonista, lanthe, y se lleva a su espíritu para darle una educación revolucionaria que incluye las lecciones del pasado, la situación presente y las esperanzas para una sociedad ideal en el futuro. *The Revolt of Islam* y *Prometheus Unbound*, por otro lado, no son utopías en sentido estricto, pero ambas obras conciernen la transición hacia sociedades ideales. En el caso de la primera, que en su primera versión llevaba el subtítulo "Una visión del siglo diecinueve", se trata en la narración de una revolución fallida en tierras otomanas; la segunda, en cambio, es la visión de Shelley de un apocalipsis total.<sup>28</sup>

Estas "utopías mitologizadas" están claramente más cerca de las utopías temporales que describe Koselleck que de las utopías espaciales, ya que están planteadas como versiones más perfectas de la sociedad presente. El modo en que se llega a esas utopías, la mediación entre el presente y el futuro es, por supuesto, distinto al de la utopía de Mercier o, en general de las utopías en prosa, ya que los procedimientos mitopoéticos (la reversión crítica del mito de Esquilo en *Prometheus Unbound*, por ejemplo) les da un carácter particular. Aquí cabría, en efecto hablar de cierta idealización, siempre que evitemos las asociaciones peyorativas que el término adquirió más adelante. El propósito de estas obras no es otro que el de Mercier: una crítica de la situación presente y una hoja de ruta para llegar al futuro. No hay aquí ninguna evasión, ningún "desplazamiento trascendental de deseos humanos" como los que acusa McGann. Lo "ideal", sobre todo en *Prometheus Unbound*, tiene que ver con lo arquetípico: al representar la suma de la tiranía humana en Júpiter lo que Shelley busca no es ofuscar su imagen sino, al contrario, darle una forma más clara.<sup>29</sup>

Lo central es que estos poemas utópicos fueron pensados por Shelley como intervenciones políticas y en absoluto constituyen fantasías escapistas, y la prueba es que fueron leídos como tales por sus contemporáneos. Queen Mab fue declarado ilegal y perseguido por la Sociedad para la Prevención del Vicio,

<sup>28</sup> Para una mejor comprensión de *Prometheus Unbound*, en particular los modos en que tematiza la revolución y la transformación social (y que no son, como querría McGann, mecanismos de evasión) remito al análisis de Mathews (1957).

<sup>29</sup> El procedimiento es similar al de varias obras de William Blake, que también pueden ser vistas como utopías mitologizadas (el Júpiter de Blake es, por supuesto, Urizen).

lo cual no impidió que recibiera numerosas reediciones piratas que circularon en círculos reformistas (décadas más tarde, George Bernard Shaw lo describió como “la Biblia del cartismo”, el movimiento que entre 1838 y 1857 luchó para introducir reformas democráticas en el sistema político). La visión de Shelley como un “ángel inútil” (el término es del crítico antirromántico Mathew Arnold) choca con la influencia real que sus ideas radicales tuvieron a lo largo del S. XIX.

## Coda

Este trabajo no busca desmerecer *The Triumph of Life*, ni argumentar que *Queen Mab* (un poema de juventud donde Shelley todavía estaba buscando su voz) es la obra cumbre de Shelley, ni darle prioridad a los poemas con elementos utópicos sobre aquellos donde hay una perspectiva más pesimista. Se trata de, como M. H. Abrams, señalar que en este fragmento póstumo “Los tenebrosos hechos se narran sin embargo con la expresividad de un poeta que ha abierto nuevas fuentes de fuerza creadora” (1992, p. 450): *The Triumph of Life* tenía todo para ser no el cierre del telón sino un nuevo punto de inflexión en la obra de un poeta que en ningún momento había dejado de evolucionar. Es necesario releer a Shelley con el ojo puesto en el futuro que su muerte accidental segó antes de tiempo.

Orrin Wang, al revisar críticamente el ensayo de Paul de Man sobre Shelley que citamos al comienzo de este trabajo, plantea que *The Triumph of Life* es un poema “pos-Ilustración y posnapoleónico” (1991, p. 651) ya que busca revisar la historia reciente con el objetivo de trascender aquellos elementos que frustraron los ideales revolucionarios y llevaron a Waterloo:

Colocaría, entonces, a “*The Triumph of Life*” y su crítica deconstructiva de la identidad revolucionaria (e imperial) dentro de una tradición determinada que también incluye a Marx y Mouffe, la del reconocimiento, reflexión y dramatización de esta “crisis del imaginario jacobino” (Ibíd, p. 652).<sup>30</sup>

De este modo, Wang interpreta el poema inconcluso no como la capitulación que postulan Bloom y tantos otros, sino como una crítica profunda de la ideología revolucionaria que buscaba corregirla y superarla, proyecto que compara con el de Marx en *El dieciocho brumario*. Si pensamos al Shelley suicida de las fabulaciones, esta lectura resultará extraña, pero es totalmente plausible si pensamos en un Shelley que en el momento mismo de su muerte estaba componiendo un nuevo poema, traduciendo a Goethe y Calderón de la Barca y proyectando un nuevo periódico londinense, *The Liberal*, que dirigiría Leigh Hunt.

<sup>30</sup> “I would thus place ‘*The Triumph of Life*’ and its deconstructive critique of revolutionary—and imperial—identity within a certain tradition also spanning Marx and Mouffe, that is the recognition, thinking through, and dramatization of this ‘crisis of the Jacobin imaginary.’”

En un ensayo de 2004, el biógrafo de Shelley Richard Holmes se permite especular sobre cómo hubiese sido la vida de Shelley si el Don Juan no hubiese naufragado. Imagina un retorno más o menos triunfal a Inglaterra, su involucramiento con la Ley de reforma de 1832 e incluso su participación como profesor en la Universidad de Londres, fundada en 1836. Shelley vivió en la era de Metternich y Castlereagh y, como señala Bloom (1999), alcanzó la madurez intelectual en una Europa que había aplastado las aspiraciones revolucionarias. Pero esas aspiraciones no permanecieron quietas mucho tiempo; en 1830 una nueva oleada revolucionaria sacudió al continente y las Islas Británicas, y no es difícil imaginar a Shelley, que había mantenido sus ideales en la noche oscura que siguió al Congreso de Viena, prestando su apoyo entusiasta.

## Bibliografía

- » Abrams, M. H. (1992). *El romanticismo: Tradición y revolución* (trad. de Tomás Segovia). Madrid: Visor.
- » Bloom, H. (1971). *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. Chicago: University of Chicago.
- » ----- (1999). *La compañía visionaria. William Blake* (trad. de Mariano Antolín Rato, Edgardo Russo y Pablo Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » ----- (2000). *La compañía visionaria. Lord Byron-Shelley* (trad. Mariano Antolín Rato, Edgardo Russo y Pablo Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » De Man, P. (1979). Shelley Disfigured. En Bloom, H. et al., *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- » Holmes, R (1994 [1974]). *Shelley: The Pursuit*. New York: New York Review of Books.
- » ----- (2004). Death and destiny. En *The Guardian*, 24/02/2004.
- » Jeffrey, F. (1802). Reseña de *Thalaba*. En *Edinburgh Review*, núm. 1 (traducción inédita de Daniela Paolini, Agustina Tullio y Jerónimo Ledesma).
- » Koselleck, R. (2002). *The Practice of Conceptual History* (trad. de Todd Samuel Presner et al). Stanford: Stanford University.
- » Lovejoy, A. O. (1924). On the Discrimination of Romanticisms. En *PMLA*, 39(2), 229-253. Cambridge: Cambridge University.
- » Mathews, G. M. (1957). A volcano's voice in Shelley. En *ELH*, 24(3) (Sep., 1957), 191-228. Baltimore: John Hopkins University.
- » McGann, J. (1983). *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago.
- » Mellor, A. (1986). Review: *The Romantic Ideology* by Jerome McGann. En *Studies in Romanticism*, 25(2), 282-286. Baltimore: John Hopkins University.
- » Reiman, D. (1963). Shelley's "The Triumph of Life": The Biographical Problem. En *PMLA*, 78(5), 536-550. Cambridge University Press.
- » Perkins, D. (1991). *Is Literary History Possible?* Baltimore: John Hopkins University.
- » Shelley, P. B. (2002). *Shelley's Poetry and Prose* (ed. Donald Reiman y Sharon Powers). New York: Norton.
- » Wang, O. (1991). Disfiguring Monuments: History in Paul De Man's "Shelley Disfigured" and Percy Bysshe Shelley's "The Triumph of Life". En *ELH*, 58(3), 633-655. Baltimore: John Hopkins University.
- » Wu, D. (2015). *30 Great Myths About the Romantics*. Oxford: Wiley Blackwell.